

¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación*

How do we sound, how do we relate? Modes of relationship, sound and improvisation // Como soamos, como nos relacionamos? Modos de relacionamento, som e improvisação

Hernán Darío Guzmán Calderón¹

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

dario2996@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8763-633X>

Fecha de recepción: 25 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2024

Como citar: Guzmán, H. (2025). ¿Cómo sonamos, cómo nos relacionamos? Modos de relación, sonido e improvisación. *Corpo-Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 284-293.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22575>



* Artículo Corto

¹ Hernán Darío Guzmán Calderón, músico, docente e investigador colombiano. Realizó su pregrado en música en el proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2017), misma institución en la cual se graduó de la maestría en Estudios Artísticos (2021) y en donde actualmente estudia el Doctorado en Estudios Artísticos. Actualmente, es parte del cuerpo docente del proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital y es miembro de la Junta Directiva del CCMC.

Resumen

El sonido como material en el mundo permite una conexión/relación con los cuerpos que logra atravesar. Este fenómeno se estudia en el presente trabajo a través de una metodología improvisatoria que viene de la pauta de improvisación y de las improvisaciones por correspondencia, en donde se pidió grabar a cinco personas situadas en diferentes partes del mundo, respondiendo las preguntas: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena mi ciudad?, y ¿cómo sueno en mi ciudad? Este trabajo intenta acercarse, por medio de la improvisación, al concepto de ecología, llevando el mismo a pensarse desde lo sonoro como un modo de relación posible.

Palabras clave

Sonido; improvisación; relación; música; ecología

Abstract

Sound as a material in the world allows a connection/relationship with bodies that manages to transcend. This phenomenon is explored in the present work through an improvisational methodology derived from the improvisation pattern and correspondential improvisations. In this context, five individuals located in different parts of the world were asked to record their responses to the questions: "how do I sound?", "how does my city sound?", and "how do I sound in my city?". This work aims to approach the concept of ecology through improvisation, considering sound as a potential mode of relationship.

Keywords

Sound; improvisation; relationship; music; ecology

Resumo

O som como matéria do mundo permite uma ligação/relação com os corpos por onde consegue passar. Este

fenômeno é estudado no presente trabalho através de uma metodologia de improvisação que parte do padrão de improvisação e improvisações por correspondência, onde cinco pessoas localizadas em diferentes partes do mundo foram convidadas a gravar, respondendo às questões: como eu soo?, Como? minha cidade soa? e como soo na minha cidade? Este trabalho tenta abordar, através da improvisação, o conceito de ecologia, levando-o a ser pensado a partir do som como um modo possível de relacionamento.

Palavras-chave

Som; improvisação; relacionamento; música; ecologia

Agradecimientos

En este pequeño apartado quiero agradecer a los cinco músicos que me colaboraron para este proceso inicial de mi investigación: Andrés Pedraza, Juliana Santacruz, Rafael Florido, Jesús Buendía y Andrés Bonilla, quienes realizaron las grabaciones que sirvieron como insumo para el análisis de este proyecto.

Por otro lado, este escrito no hubiera sido posible sin las enseñanzas de la maestra Sonia Castillo Ballén, quien en su curso del Doctorado en Estudios Artísticos nos aclaró la importancia de la materia y la materialidad en todo lo vivo, en todo lo que está en el mundo.

A modo de introducción

El presente texto nace de la pregunta ¿cómo improvisamos en música? Esta cuestión, bastante amplia, se transformó con el pasar del tiempo, llegando a concluir que el sonido es el material fundamental para el acto de la improvisación en música. Gracias a esto se abrieron tres interrogante alrededor de este material: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena el otro?, y ¿cómo sonamos? Preguntas que abren campos de exploración, desde mi relación con el sonido y mis formas de relacionarme con otros seres, pero que no necesariamente tienen una respuesta, ya que pueden ser múltiples relaciones las que se tejen alrededor del sonar. Este proyecto, que se construye por dichas preguntas, es un acto para existir y re-existir dentro de lo que Lynette Hunter (2019) llama *ecología afectiva*, siendo el sonido el lugar donde se construirán dichas relaciones que se tejen a través del afecto y de los modos de relación que se transforman. Esta investigación es una apuesta por ampliar el concepto de Hunter con lo que denomino *ecologías sonoras* a través de la improvisación.

Inicialmente, desde el plano metodológico, se plantearon tres rutas de improvisación: la improvisación por correspondencia, la improvisación en estudio individual y la pauta de improvisación para la exploración en conjunto. En el presente proyecto se profundizó en uno de estos procesos: la improvisación por correspondencia. Estas rutas arrojaron varios audios grabados por cinco personas ubicadas en Guasca (Colombia), Bogotá (Colombia), Frankfurt (Alemania), Berna (Suiza) y Providence (EE. UU.). Estas correspondencias se compartieron a lo largo de dos meses con músicos colombianos residentes en las ciudades citadas. El punto fundamental era responder, a través de grabaciones, las preguntas: ¿cómo sueno?, ¿cómo suena mi ciudad?, y ¿cómo sueno en mi ciudad? Sus respuestas en audio fueron el insumo para el análisis de diferentes maneras de improvisar.

Para desarrollar este proyecto se dialogó con autores de diversas disciplinas como Tim Ingold, Radamés Villagómez, Lynette Hunter, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Kevin O'Connor y Pauline Oliveros, entre otros. Esta mezcla de pensamientos permitió situar un marco conceptual que mediara entre lo que entendemos en música y lo que se entiende en otras áreas del conocimiento. De esta manera, la puesta en juego del proyecto es por comprender el sonido como un material que permita modos de relación en ecología.

El sonido como material/sonido como materialidad

El sonido está en nuestro mundo, el mundo terrestre. Este fenómeno viaja por el aire como nosotros mismos. *Para los humanos el medio es normalmente el aire* (Ingold, 2013, p. 23-24). Sin embargo, en algunos casos damos por sentado que hay sonido en cualquier espacio, algo que no es cierto y que va de la mano con creer que no necesitamos de la tierra, nuestro mundo, para vivir. Somos seres terrestres, como lo señala Latour (2019), no podemos vivir en mundos paralelos al nuestro. Hay que ser conscientes de las particularidades de nuestro cuerpo, y una de esas características es nuestra percepción del propio sonido. Como mamíferos tenemos una construcción biológica que nos ayuda a traducir diversas ondas en frecuencias que entran a nuestros oídos, esto es lo que denominamos sonido y parte de lo que nos hace humanos terrestres.

Siguiendo a Ingold (2013, p. 19), los materiales son procesuales y relacionales, no son algo fijo de la materia. El sonido como materia se entiende desde un plano físico, como material está en nuestro proceso de relaciones en el mundo. Al ser el fenómeno sonoro el material base de nuestra forma de comunicarnos, es en sí el lenguaje

humano. En ese sentido hace parte de casi todo lo que hacemos con las cosas. El sonido es el material esencial para nuestra vida en la tierra, con él nos podemos ubicar, avisar, prevenir, emparentar, alejar, imitar, defender, entre otras cosas. Sin el sonido no seríamos los humanos que somos. Sin embargo, este material se ha perdido dentro de la *materialidad de los objetos - es decir, aquello que hace que las cosas tengan cosidad* (Ingold, 2013, p. 30). En ese orden ya no entendemos nuestra comunicación como sonido, sino como lenguaje, y nuestra expresión con el mismo se ha convertido en música.

Villagómez (2017) nos dice que

el carácter interpretativo del concepto de materialidad resulta necesario porque permite situarnos más allá de la perspectiva empirista de la “materia en bruto” al considerar directamente los significados de las relaciones de los objetos con las personas y con conceptos sociopolíticos. (p. 255)

En este orden, la música es el significado o la materialidad que nosotros sacamos de nuestra relación con el sonido, o con unos sonidos en particular. Estos modos de relación con el fenómeno sonoro nos configuran como seres humanos y a la vez pauta nuestros modos de relación por medio del sonido. Partiendo de esto, todo sonido como materialidad tendrá un significado. Todos los sonidos evocarán imágenes (Proy, 2002, p. 15).

Lo anterior nos deja un panorama cerrado con respecto a nuestra relación con el sonido. Este hecho enmarca la importancia que le damos al significado. El sonido en esencia como material no tendría por qué evocar imágenes, pero, sin embargo, como humanos sabemos que lo hace. Compositores como Truax (2001) y Westerkamp (2002) trabajan con estos significados dentro del concepto paisaje sonoro, el cual *se define como la captura, por medio*

de grabaciones acústicas, de los sonidos que suceden en un lugar y un momento determinado (Rubio y Sigal, 2023, p. 45).

La práctica de Truax (2001) y Westerkamp (2002) se guía por el sonido como fuente que viene de diversos objetos, espacios y espacialidades. El paisaje sonoro es en sí una técnica que trae detrás un acervo teórico que se fundamenta en la materialidad del sonido, *el ser conscientes de las relaciones vividas entre los sonidos y su contexto* (Proy, 2002, p. 18). Aun así, este concepto y práctica se fundamenta en la grabación y en las diversas técnicas de esta para obtener sus recursos. Entendiendo lo técnico como *la forma en que se da el mantenimiento a lo largo de generaciones, de cierta manera de involucrarse funcional, estilística y tecnológicamente con los materiales* (Villagómez, 2017, p. 256). La grabación y la partitura, desde lo técnico, son las formas como nos relacionamos con el material sonoro desde la disciplina musical.

Siguiendo lo anterior, las grabaciones y las partituras no durarán para siempre. *En el plazo, los materiales siempre, e inevitablemente, le ganan a la materialidad* (Ingold, 2013, p. 30). Esto es muy importante, ya que pensamos que el sonido “desaparece” en el tiempo, pero su significado o materialidad continúa gracias a las formas de registro del mismo (“memoria colectiva”, partitura o grabación). Sin embargo, es imposible que ese registro, que nos da una materialidad sonora, permanezca para siempre. La materia y el material, el sonido, estará en el mundo desde que haya mundo, desde que tenga aire para viajar, pero su materialidad será cambiante. La relación que tenemos con el sonido tiene temporalidad, sea larga o corta. Este tiempo se enmarca dependiendo de muchos factores, pero siempre trazados en los plazos vitales de cada organismo. Somos con y en el sonido porque estamos vivos en un tiempo específico.

Entendiendo el sonido como material que permite tener diversos modos de relación, podemos entender el foco del trabajo, el cual dista de una búsqueda disciplinar desde áreas como el paisaje sonoro o el estudio físico acústico del sonido. Este proyecto quiere encontrar otras formas de estudiar el sonido y hallar con esto posibles modos de relación con el mismo a través del material y no de su materialidad.

En búsqueda de una ecología sonora

Lynette Hunter propone la idea de *sí-mismo procesual*, que ya no se va a entender como el individuo o lo singular, sino como un cuerpo que vive en la transformación, en el cambio, para poder ser uno con los materiales, en una *ecología* (Hunter, 2019, p. 21). Para entender mejor el término *ecología* lo podemos definir como una forma de vivir que no permite lo singular. Una ecología se da cuando todo está sumergido en todo lo demás. No se puede entender como un sistema, sino que se debe entender como algo que va fluyendo en este *sí-mismo, expansivo y poroso y no individual* (Hunter, 2021, p. 181–182).

Por otro lado, Hunter nos invita a conocer a través del no-conocer, dentro de lo que denomina *ecología del acontecer*. Importante, ya que le deja a la *complejidad somática del sí mismo* el lugar de aprender con (Hunter, 2021, p. 52). Este no-conocer, es una postura sensible de relación con los materiales que están en cualquier performance o acción en el espacio. Esta forma de conocer, que propone Lynette, es afectiva, entendiendo al afecto como el *sentir sentido en el acontecer del sí-mismo* (Hunter, 2019, p. 22). Es un pensamiento sensible que proviene de la práctica de la performance, en búsqueda por la performatividad (Hunter, 2021, p. 26).

Con lo anterior, el trabajo de Lynette abre muchas puertas para poder entender y relacionarse con los materiales. Esto hace que entendamos el performance como el escenario-mundo que tenemos todos los seres humanos y en el cual acontecemos. Con esto propondría un trabajo desde la performatividad con el sonido como material, en búsqueda de una ecología sonora; con el objetivo de pensar y sentir el sonido *al lado de*² un discurso musical y semiótico.

El sonar desde la improvisación guiada o la pauta de improvisación

Antes de iniciar quiero citar el párrafo que marcó esta investigación, el cual tomé del ensayo "... recordar, pensar, imaginar... Inicios de la improvisación libre en Colombia", escrito por el compositor colombiano Rodolfo Acosta:

En el año 1994 Ricardo Arias recibió una Beca de Creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) para la realización del proyecto Dúos Postales y Otras Correspondencias (DUPOC), "[...] de dúos de música improvisada, tanto en tiempo real como en tiempo diferido (por correo)". En este proyecto Arias grabó numerosas improvisaciones muy breves (apenas de un par de minutos, algo inusual en un campo en el cual el tiempo musical suele ser extenso) con diversos improvisadores, tanto locales como extranjeros. Entre los locales que recuerdo estuvimos Roberto García, Alejandro Gómez Upegui y yo. Entre los extranjeros recuerdo a Hans Tutschku, Wil Offermans, Nicolas Collins y Dror Feiler, 64 así como a varios de los antiguos

2 Este, *al lado de*, se entiende como la forma en que llevamos nuestra vida al lado de discursos que nos han construido (Hunter, 2019, p. 20). De esta manera, el pensar el sonido como material dentro de ecologías sonoras es una forma de estar al lado de los discursos hegemónicos que hemos construido alrededor del sonido.

colegas de Arias en Barcelona: Luis Boyra, Carlos Gómez, Gabriel Jakovkis y Miquel Jordà. Para los dúos locales, las grabaciones se realizaron *in situ* y en tiempo real; si acaso resultaba necesario, alguna edición mínima se haría, pero en principio las improvisaciones se realizaban sin planificación previa ni arreglos posteriores. Para los verdaderos dúos postales, Arias grabó improvisaciones solistas que luego envió a los colegas en diferentes países para que ellos trabajaran encima su propia improvisación; por ello constituían dúos "en tiempo [y espacio] diferido". (Acosta, 2014, p. 22)

El trabajo realizado por el maestro Arias, el cual narra Rodolfo en su ensayo, fue muy importante para la presente investigación, ya que este trabajo nació a inicios de la pandemia del COVID-19. La idea inicial era improvisar con pautas de improvisación, entendidas *como un conjunto de instrucciones flexibles que guían a un grupo de personas a interactuar entre ellas* (O'Connor 2019, p.110), pero por causa de la crisis sanitaria el proceso no se podía hacerse como se contemplaba. Las improvisaciones no se podían realizar en conjunto. Al leer el tra-

bajo de Rodolfo me enteré del proyecto DUPOC, el cual concordaba mucho con las teorías posteriores de Kevin O'Connor, pero con el atributo de ser pensadas para realizar por correspondencia.

Dejando de lado lo anterior, la idea de improvisar como metodología para buscar modos de relación viene del trabajo de la compositora Pauline Oliveros titulado "Sonic Meditation". En dicho escrito, la compositora expone diversas pautas escritas en inglés (no en partitura, como se podría intuir del trabajo de un músico) y se piensan para ser puestas en práctica en comunidades. Este trabajo, desarrollado en 1974, es la esencia de procesos como el de DUPOC, el de Kevin O'Connor, entre otros.

Esta idea de improvisación de Oliveros la tejo con el método de scores o pautas de improvisación que propone Kevin O'Connor para investigar la *fascia* (O'Connor, 2019). Con estos dos autores inicio la búsqueda por encontrar modos de relación con el sonido como material. Sin embargo, al ser por correspondencia, no iba a acercarme a un proceso similar como los que tienen las improvisaciones en tiempo real en un mismo espacio físico.

—|—

Teach Yourself to Fly

Any number of persons sit in a circle facing the center. Illuminate the space with dim blue light. Begin by simply observing your own breathing. Always be an observer. Gradually allow your breathing to become audible. Then gradually introduce your voice. Allow your vocal cords to vibrate in any mode which occurs naturally. Allow the intensity to increase very slowly. Continue as long as possible naturally, and until all others are quiet, always observing your own breath cycle.

Imagen 1. I. Teach Yourself Fly (Oliveros, 1974) "Sonic Meditation".

En este orden, la idea de tomar el paisaje sonoro como fuente metodológica alternativa me permitió modificar mi planteamiento inicial. Con esto seguía en marcha la idea de improvisar, pero dentro de márgenes técnicos. Se iba a acotar unas pautas a modo de preguntas abiertas cuyas respuestas fueran grabaciones. Seguidamente, utilizaría un método similar al de Rubio y Sigal (2023), en donde el paisaje sonoro funciona como una guía o *score* para que los músicos puedan improvisar en el espacio (p. 49). En mi caso, la guía o *score* es el espacio que propicia el paisaje sonoro o la grabación.

Este método híbrido entre improvisación por correspondencia, pauta de improvisación y paisaje sonoro logró situar la presente investigación. La idea central era invitar a personas residentes en Colombia, pero por diversos motivos recurrí a mis compañeros de la universidad, algunos de ellos cursando posgrados fuera del país. Por esta razón, los participantes al proyecto se ubicaron en Bogotá (Colombia), Guasca (Colombia), Berna (Suiza), Providence (USA) y Frankfurt (Alemania).

Proceso de grabación: ¿Cómo suena mi ciudad?

Al momento de compartir las correspondencias, después de un largo proceso, se determinó utilizar una pregunta de base como pauta: ¿cómo suena tu ciudad? De esta pregunta se desprenderían: ¿cómo sueno en mi ciudad?, y ¿cómo sueno? Con esto se quería dejar estas pautas abiertas, contrario a trabajos como los de Oliveros u O'Connor, ya que no se pretendía delimitar mucho la situación. Sólo se solicitó que se grabara un audio (no tan extenso), con unas cualidades de grabación específicas, para no afectar la resolución del sonido³. Para fines

prácticos se especificó que la forma o lo que grabaran era totalmente libre y que podían intervenir esos audios como quisieran, ya que también era parte de su respuesta. Se dejó abierta la posibilidad de grabar espacios de la ciudad y voces en diferentes idiomas, así como la opción de tocar instrumentos en una improvisación común. En general se dejaba la mayor libertad posible para no enmarcar mucho las respuestas.

Mientras esperaba estos audios realicé la escucha de diferentes obras de paisaje sonoro, en donde se habían hecho procesos de grabación similar como: *Kits Beach Soundwalk* (1989) de Westerkamp o *Bogotá paisaje sonoro* (2000) de Mauricio Bejarano, entre otras. En estas piezas hay una búsqueda característica por los sonidos y sus significados en los diferentes lugares donde fueron capturados. Sin lugar a duda, eso iba a ocurrir en algunas circunstancias en este proceso, con la diferencia de que, al no grabar los audios, como investigador no tendría el código para descifrar el significado de los sonidos que iba a escuchar.

Al recibir el primer audio, el que fue grabado en Guasca⁴, un pueblo cerca a Bogotá; vuelve el temor de no poder encontrar una relación con el material sino con la materialidad, ya que este audio sonaba como un paisaje sonoro más tradicional donde se especifica una relación entre la “naturaleza” (el campo) y la ciudad (el tráfico). Aun así, Andrés Pedraza, quien grabó el audio, me comentó que esta grabación no tenía cortes y que la hizo en su recorrido matutino por el pueblo. En este orden no había una pretensión por mostrar el paisaje sonoro ideal que se imaginaba del pueblo, sino la sonoridad que lo acompañaba todas las mañanas.

Algo muy similar ocurrió con el audio que me envió Julia-

³ Se solicitaron grabaciones en .wav, con una resolución de 48k - 24 bits.

⁴ Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/w9fkdcHSVeKajRH58>»

na Santacruz desde Berna⁵ (Suiza). Ella, sin decirme nada a diferencia de Andrés, plasmó un paisaje sonoro clásico, con cortes y edición, pero centrándose en sonidos de una ciudad nocturna. Su relación con el sonido en ese sentido también era de ubicación no sólo espacial sino temporal. Los diferentes espacios que grabó no se considerarían icónicos, como los que graba Bejarano en su ya citada *Bogotá paisaje sonoro*, sino más bien comunes. Ella graba un almacén, una parte de una canción que escucha en un bar, una persona vendiendo, y reitera constantemente el sonido de las tiendas de conveniencia (el sonido agudo de la máquina que lee el código de barras y la música de entrada o los sonidos de aviso que sirven para dar cuenta de la llegada de un cliente, entre otros sonidos). En este audio hay mucho significado en el sonido, algo que se podría nombrar como “memoria colectiva”, para comunidades que tengan este tipo de almacenes (Oxxo, 7-Eleven, entre muchos otros). Es claro que sí hay unas imágenes que se evocan, pero lo material del sonido sigue estando presente, sobre todo por la insistencia de la máquina que lee el código de barras y el sonido de las voces en diferentes idiomas. Hay algo más allá del significado de esos sonidos para Juliana, algo sensible que atraviesa su cuerpo y explícitamente nos pone a escuchar.

Por otro lado, las relaciones con los múltiples idiomas, que se entiende como natural en una ciudad europea, Rafael Florido lo explora en su audio. Él, desde Frankfurt⁶, no graba ni calles, ni personas hablando. Rafael se graba a sí mismo cantando diversas canciones en diferentes idiomas. No se queda mucho en una canción ni profundiza en un idioma. En este audio, que lo acompañó de un texto explicando qué había hecho, quería responder cómo siente su ciudad. Evidentemente, lleva el ejercicio un poco más allá del paisaje sonoro. No describe con el lenguaje (en los diferentes idiomas que canta) en ningún

momento ninguna asociación que signifique algo o que nos dé una certeza de lo que quiere “comunicar”. En general, plantea un ejercicio que no pretende responder, sino dar cuenta con el sonido de su sentir.

Con el audio de Jesús Buendía, grabado en Bogotá⁷, sucedió algo muy particular, ya que fue el único que juiciosamente respondió (verbalmente) ¿cómo suena Bogotá?, desde su subjetividad. El material en este audio tiene mucho más volumen, puesto que es “claro” que la ciudad capital de Colombia se entiende como ruidosa. En este ejercicio no pude seguir analizando el material sonoro en bruto porque estoy totalmente permeado por el significado del sonido que expone Jesús. Yo vivo en Bogotá y entiendo todo lo que dice y suena en el audio. Al estar aquí sí tengo el código para descifrar las diferentes relaciones que vamos nombrando en nuestra interacción con los diversos sonidos. Con esto no olvido que el sonido como material puede tener diversos procesos relacionales⁸.

Para finalizar, el último audio llegó de Providence⁹ (USA), y fue capturado por Andrés Bonilla. Este ejercicio fue el que más se alejó de un paisaje sonoro tradicional, incluso más que el de Rafael. En este audio Andrés graba una conversación en la sala de su casa en donde están diferentes personas de diversas nacionalidades. En algunos momentos hablan en inglés y en otros instantes en italiano. La verdadera relación con el sonido, en este ejer-

5 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/usEdAf56F8G4SNst8>»

6 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/pZDnUhgzxwz9jpjo7>»

7 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/D1G2MyJcq6PHSwvd9>»

8 El sonido de una moto pasando por la calle puede tener múltiples significados. Desde el sonido material es algo que nos atraviesa a todos los que vivimos en la ciudad. Aunque tenga distintas materialidades, ese sonido no se puede negar en el espacio, nos traspasa y nos toca de diversas maneras. Asociar entonces lo ruidoso con algo “malo” o “bueno” no sería la asociación que se busca en este sentido con el sonido. Este audio de Jesús me hizo dar cuenta de esas asociaciones morales que tenemos con el mismo sonido, las cuales, desde el sonido como material, se deben dejar de lado.

9 Escuchar en «<https://on.soundcloud.com/vR18wDWpJktuGHqz7>»

cicio, es de comunicarse y con esto compartir el espacio. Más allá de un significado o una razón, el estar sonando con otros nos hace compartir un espacio físico, nos deja atravesarnos unos a otros con estas ondas que viajan por el aire. Nos dejamos tocar sin tocarnos. Mismo efecto me sucedió con estas grabaciones, aunque no estaba en el espacio donde fueron grabadas, pude sentir con mis compañeros el sonido atravesando mi cuerpo, sin encontrar un significado a cada sonoridad que escuchaba, sino intentando sentir en mi cuerpo el sentir del otro por este material sonoro.

Conclusiones

El sonido evoca imágenes entendiéndose desde la materialidad. Evidentemente, las relaciones previas que hemos tenido con diversas sonoridades en nuestra temporalidad nos construyen significados. El ejercicio que se realizó con las correspondencias notaba esta cercanía semiótica que la práctica del paisaje sonoro ha mostrado de diferentes maneras a lo largo de su ejecución como técnica. Sin lugar a duda construimos la materialidad del sonido alrededor de nuestro paso por este mundo. Esta materialidad a la vez nos construye como humanos alrededor del lenguaje y de la música. Damos un significado al sonido por medio del mismo sonido.

Como seres sonoros nos entendemos y compartimos por medio del sonido. Viajamos por el aire, como todo lo vivo, como el sonido. Vivimos en el planeta tierra, como todo lo que puede vivir en este mismo mundo. En este orden somos con el sonido y con la misma vida una sola relación, una ecología. El material sonoro hace parte de nosotros y nosotros hacemos parte de este, como podemos explicar dentro de los parámetros conceptuales que plantea Hunter alrededor de la ecología. Siguiendo esta lógica somos sonido, construimos todo lo vivo a través de

relaciones y conexiones inseparables.

Por último, es muy importante aclarar que esta investigación toma curso gracias a la apuesta sensible, al dejar sentir. Dicha acción y compromiso lleva a sentir el sonido que sale de los parlantes y a darse cuenta de que esas ondas atraviesan mi cuerpo. Con esto los ejercicios de mis compañeros, quienes estaban a kilómetros de distancia, no se sintieron ajenos. Soy con ellos en relación con el sonido, pues es algo que nos une como seres vivos en este mundo terrestre. En algún tiempo van a dejar de existir los registros de audio y los medios para reproducir el sonido que tenemos en la actualidad. Sin embargo, desde que nuestro mundo viva y emerja vida en él, el sonido como materia y material seguirá estando presente.

Referencias

- Acosta, R. (2014). Recordar, pensar, imaginar. "Inicios de la improvisación libre en Colombia". En *Creación Improvisación*. Bogotá: Fondo de Publicaciones UD. «https://www.academia.edu/8660978/_recordar_pensar_imaginar_Inicios_de_la_improvisaci%C3%B3n_libre_en_Colombia»
- Hunter, L. (2021). *Entre Ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la Política de la práctica*. María del Carmen Palau, Álvaro Hernández, Francisco Ramos, María Teresa García, Sonia Castillo Ballén (Trad.). Colección Doctoral, Doctorado en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. «<http://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar:8080/bitstream/CLACSO/248212/1/Entre-ensayos-y-performatividad.pdf>»
- Hunter, L. (2019). Política afectiva en Las sillas de Álvaro Hernández. *Corpo-Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), pp.16-37. «<https://doi.org/10.14483/25909398.14225>»

- Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Anuario TAREA*, 7(11). Recuperado a partir de «<https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/549>»
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar*. España: Taurus. «https://www.academia.edu/40320457/Donde_aterrizar_Bruno_Latour»
- O'Connor, K. (2019). La Pauta de Improvisación como Práctica: el Pautar como Método. *Corpo-Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), pp.108–121. «<https://doi.org/10.14483/25909398.14231>»
- Oliveros, P. (1974). *Meditaciones sónicas*. Baltimore, MD: Publicaciones de Smith. «<https://www.worldcat.org/es/title/sonic-meditations/oclc/9301552>»
- Rubio Vargas, P., & Sigal Sefchovich, J. R. (2023). Una reinterpretación tímbrica del espacio eco-acústico: Improvisación guiada a través del análisis del paisaje sonoro. *Revista Nodo*, 18(34). «<https://doi.org/10.54104/nodo.v17n34.1267>»
- Proy, G. (2002). Sound and sign. *Organised Sound*, 7(1), pp.15-19. «<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/sound-and-sign/9E3EA-0B36A5DB3A3F0296ACFCCB40430#article>»
- Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Greenwood Publishing Group. «https://www.academia.edu/1355526/Acoustic_Communication_2001»
- Villagómez Reséndiz, R. (2017). Materiales y artefactos como affordances. *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 12(34), pp.251-264. «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6060830>»
- Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), pp.51-56. «<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/linking-soundscape-composition-and-acoustic-ecology/FBE211836B584EB92E-960B10392E5A5B>»