

Sonoesthesis: actos creativos de la decolonialidad sonora

Artículo resultado de investigación

Recibido: 22 de marzo de 2025
Aprobado: 28 de mayo de 2025

Néstor Lambuley Alférez
Universidad Distrital Francisco José de Caldas,
Colombia
nlambuleya@udistrital.edu.co

Cómo citar este artículo: Lambuley Alférez, N. (2025). Sonoesthesis: actos creativos de la decolonialidad sonora. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(20), pp.151-172
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23549>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

La tesis doctoral *Sonidos, alquimia y devenir* se direcciona hacia una serie de actos creativos que contribuyen a la decolonialidad de lo sonoro, desde una perspectiva micropolítica, vinculada a los sentires y a los afectos, para propiciar una escucha de lo que no ha sido escuchado y hacer audible lo inaudible. Un aporte conceptual y creativo de la tesis es la categoría *sonoesthesis* que, como práctica sonora decolonial, sustenta otras maneras de relacionarse con el sonido y las músicas vivas para generar un nombrar diferente a las prácticas del sonido/vital/energético. Además, lo significativo de esta investigación consiste en poner el énfasis en su carácter abierto y en movimiento, en tanto se considera música en interrogación, pues sus futuras interpretaciones serán irrepetibles con el advenimiento de un inédito acontecimiento sonoro.

Palabras clave

Decolonialidad; alquimia; ruta del agua; músicas del agua; músicas regionales colombianas; minga sonora; sonoesthesis

Sonoesthesis: Creative Acts of Sound Decoloniality

Abstract

The doctoral thesis *Sounds, Alchemy and Becoming* is directed towards a series of creative acts that contribute to the decoloniality of sound, from a micropolitical perspective, linked to feelings and affects, to promote a listening to what has not been heard and make the inaudible audible. A conceptual and creative contribution of the thesis is the category of *sonoesthesis* which, as a decolonial sound practice, supports other ways of relating to sound and living music to generate a naming different from the practices of sound/vital/energy. In addition, the significance of this research consists in emphasizing its open and moving character, as it is considered music in question, since its future interpretations will be unrepeatable with the advent of an unprecedented sound event.

Keywords

Decoloniality; alchemy; water route; water music; colombian regional music; *minga sonora*; *sonoesthesis*

Sonoesthesis : Actes créatifs de décolonialité sonore

Résumé

La thèse de doctorat *Sons, Alchimie et devenir* s'adresse à une série d'actes créatifs qui contribuent à la décolonialité du son, d'un point de vue micropolitique, liés aux sentiments et aux affects, pour promouvoir l'écoute de ce qui n'a pas été entendu et rendre l'inaudible audible. Une contribution conceptuelle et créative de la thèse est la catégorie de la *sonoesthésie* qui, en tant que pratique sonore décoloniale, soutient d'autres façons de se rapporter au son et à la musique vivante afin de générer une dénomination différente des pratiques du son/vital/énergie. De plus, l'importance de cette recherche réside dans l'accent sur son caractère ouvert et émouvant, car elle est considérée comme de la musique en question, ses futures interprétations étant irréprochables avec l'avènement d'un événement sonore sans précédent.

Mots clés

Décolonialité ; l'alchimie ; route maritime ; musique aquatique ; la musique régionale colombienne ; *minga sonora* ; *sonoesthésie*

Sonoestesia: Atos Criativos de Descolonização Sonora

Resumo

A tese de doutorado *Sons, Alquimia e Tornar-se* é direcionada a uma série de atos criativos que contribuem para a descolonização do som, sob uma perspectiva micropolítica, ligada a sentimentos e afetos, para promover a escuta do que não foi ouvido e tornar o inaudível audível. Uma contribuição conceitual e criativa da tese é a categoria de *sonoestesia* que, como prática sonora decolonial, apoia outras formas de se relacionar com o som e a música viva para gerar uma nomeação diferente das práticas de som/vital/energia. Além disso, a importância desta pesquisa consiste em enfatizar seu caráter aberto e comovente, já que é considerada música em questão, já que suas futuras interpretações serão irrepitíveis com o surgimento de um evento sonoro sem precedentes.

Palavras-chave

Descolonização; alquimia; rota aquática; música aquática; música regional colombiana; *minga*; *sonora*; *sonoestesia*



Imagen 1. Sustentación de tesis doctoral. 28 de marzo del 2025. Fuente: Archivo personal.

Introducción

El presente artículo expone los procesos y modos de hacer de una tesis doctoral donde la creación hace emerger la investigación que a su vez deviene en acontecimiento sonoro. Es la apuesta por ejercer las músicas como las distintas maneras de estar en los mundos que han generado formas de vivir, comprender y sanar, desde los individuos a los territorios como lo expresan los habitantes de la región del Pacífico colombiano, cuando afirman que el ritmo de *atacoré* revitaliza los cuerpos y el canto de *berejú* limpia el territorio. (Lambuley, N., 2023, p. 58). Se trata del desplazamiento de la música objeto-mercancía hacia la música para la vida, es decir, las *músicas de la vitalidad*. Esta investigación-creación surge del deseo de separarse críticamente de los regímenes sonoros impuestos, explorando nuevas formas de escucha, composición y relación con el sonido desde una mirada decolonial y vitalista.

Es desde los estudios artísticos y musicales vinculados a la docencia y a la investigación universitaria junto con las investigaciones de músicas populares y regionales realizadas en trabajos de campo durante más de cuatro décadas, donde surge un llamado a la creación y a la ruptura con los regímenes sonoros hegemónicos¹ que han uniformado y estandarizado las formas de escuchar, componer e interpretar las músicas en contextos de la vida sonora de los territorios.

¹ Hoy en día se puede entender la hegemonía no sólo desde la imposición vertical tradicional sino desde la seducción de prototipos de escucha naturalizada a través de los medios de comunicación. Se hace uso del folclore para hacernos sentir colombianos y de otro lado exotizan estas músicas y se venden en el mercado transnacional como "música del mundo" (World music).



Imagen 2. Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura. (2019). Fuente: Archivo personal.

Así, a modo de introducción y de una breve contextualización de este trabajo, se hace indispensable poner de presente el detonante que dio paso a proponer esta investigación: *la ruta del agua*, que como sentido y temática implicó un hecho relevante, que consistió en traer la experiencia de mi vida al doctorado como confluencia de sonoridades, pedagogías y prácticas musicales en vínculo con las actuales expectativas del quehacer musical. Sobre esto anterior, es importante referenciar el artículo “Sonidos, alquimia y devenir: experiencias sonoras que resuenan en el presente” publicado en la revista *Estudios Artísticos* (Lambuley, N., 2023), donde a modo de precedentes y anteproyecto se exponen claramente mis recorridos de vida anteriores al inicio de esta tesis. Sin embargo, en aras de ofrecer al lector una comprensión de su sentido, voy a referenciar algunos hechos significativos que fueron base y aporte para este trabajo investigativo. Para dilucidar estas experiencias previas que a veces toman un sentido autoetnográfico configuro tres momentos que describo a continuación: aprendizajes, encuentros de saberes y resonancias.

En el primer momento, respecto a *los aprendizajes*, que van desde los ámbitos familiares a los grupos colectivos de trabajo artístico, se puede mencionar la conformación del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura* en la Universidad Nacional, en la

década de los años setenta articulados a un trabajo político-cultural².

A lo largo de este amplio recorrido investigativo e interpretativo Nueva Cultura resignifica las expresiones musicales tradicionales como manifestaciones vigentes y dinámicas en las diferentes regiones del país, situando la conjunción de sonido, cuerpo, movimiento y región, como una apuesta política, artística, musical y cultural. Igualmente, la investigación y el estudio de las culturas del agua (del Pacífico, Atlántico y Llanos Orientales) como productoras de vida y afectos, se constituyeron en un camino hacia la mirada social y sensible de estos modos de apropiar las regiones por parte de las comunidades. Así es como surgen las músicas del agua, la ruta del agua que va de la montaña al mar, con sus sonidos regionales como amplificadores de memorias e imaginarios colectivos.

Como segundo momento, están los *encuentros de saberes*, donde, de un lado, la praxis de las músicas regionales de transmisión oral hace presencia en espacios de la educación formal de enseñanza académica y de otro lado, las experiencias del sonido como proceso energético transformador de las culturas orientales que constituye otras

2 Presentación y trayectoria del Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura. Video EPK. «<https://youtu.be/5z5blPyO6w4>»

maneras de vincular el sonido a lo corpo-sensible y la espiritualidad. En lo referente a la primera, ante el paradigma eurocentrista de las pocas universidades que impartían la enseñanza de la música, surge en 1993 la creación, en la Academia Superior de Artes de Bogotá - ASAB, el Programa de Formación Universitaria en Músicas Caribeberoamericanas CIAM³ como una apuesta político-cultural y epistémica, para proponer otras rutas y maneras distintas de mirar la relación entre el músico, su contexto, sus músicas y sus pedagogías. (Lambuley, N., 2023).

Respecto al ámbito de la cultura oriental, entender y ejercer durante cuatro años el poder alquímico del sonido, enmarcado dentro del proceso de la *ruta del agua* (pozo, manantial, arroyo, río y mar) como práctica terapéutica de la medicina tradicional china MTC, me permitió proponer esta ruta como movimiento vital de los flujos internos de nuestras corporalidades⁴ y los flujos externos de los territorios.

En el tercer momento hace resonancia el proyecto experimental de intervención acústica llamado: “Cántaro del río” aprobado por el Centro de investigación y desarrollo científico CIDC de la Universidad Distrital en 2016, que tuvo como eje la interacción sonido/agua en relación con el ecosistema del río Bogotá. Su exploración estuvo vinculada con los mensajes del agua en referencia a Masaru Emoto a través del sonido, la vibración y la resonancia (Lambuley, N., 2023 p.63).

Es a partir de estas experiencias de vida de tipo artístico, docente, investigativo, regional, cultural y político, como se constituye esta travesía entre prácticas musicales tradicionales, los saberes orientales y los procesos experimentales y colaborativos

con comunidades del agua. Estas prácticas musicales proporcionaron la fuerza y la consistencia para la configuración de este proyecto como un acto de creación situado, en el que la sonoesthesis — percibida como la aesthesis sonora del afecto, el territorio y la vitalidad— se convierte en categoría central para interpelar el canon occidental y proponer formas otras de experimentar el campo musical y sus escuchas, que he referido en la tesis como la cosmoaudición. Todas estas experiencias tienen en común la ruta del agua.

Aunado a lo anterior, en un encuentro con el maestro José Jorge Carvalho en un espacio académico del doctorado en el segundo semestre del año 2020, en pleno proceso de formulación de la tesis, pude conocer su valiosa experiencia en la Universidad de Brasilia en 2010, donde inició el proyecto de Encuentro de saberes, movimiento que reconoció a los maestros indígenas tradicionales y afrobrasileños como pensadores artistas, líderes espirituales en diálogo con el pensamiento occidental. Desde aquí estableció lo que él llamo en su artículo “un trílogo de saberes” de culturas que han sido “... silenciadas y hasta hoy excluidas de nuestro mundo académico intelectual”. (Carvalho, 2019 p. 2), en donde vinculó la escuela de Kioto como propuesta intercultural. Esta similar y coincidente dinámica cultural de poner en diálogo tres culturas distintas al eurocentrismo académico, resuena con la previa formulación de mi tesis, en la que la creación de una experiencia musical involucra la alquimia oriental, las culturas del agua y el camino de lo experimental.

Estas acciones, antes que conjugarlas en pretérito, se han constituido a su vez en fuerzas transformadas que viajan al presente como proceso y sustento vital en la construcción de esta tesis doctoral, que transdisciplinariamente se ha movilizó entre la creación, la investigación y el devenir de un inacabado acontecimiento sonoro. Al mismo tiempo estos transcurso provocaron tensiones e interrogantes que retomo de la tesis escrita, en donde: “se plantea la necesidad de un desmarque de los usos normalizados del mercantilista régimen sonoro dominante que ha silenciado las funciones y los sentidos de las músicas como expresiones del tejido social de comunidades y territorios concretos”. También se pregunta por “la homogenización de las distintas escuchas que ha reducido la amplia gama

3 Cofundador del Programa CIAM, propuesto y escrito por Samuel Bedoya, Jorge Sossa, Alejandro Mantilla y Néstor Lambuley en 1993. Lo CIAM implica circuitos de músicas tradicionales mexicanas-centroamericanas, las músicas del gran Caribe y las músicas suramericanas.

4 Estudios de Acupuntura china, ciclo de 4 años en la escuela Neijing Bogotá, 2014- 2018. Investigación de 4º año curso final “Devenir agua” Música y caligrafía. Video en «<https://youtu.be/bYlFiRYksy0?si=nXPzcf0WU4j3YRWp>» Participación Internacional como ponente en *Encuentros de músicas sanantes*: Bello Horizonte, Brasil, en el 2017 y Cancún, México en el 2019.

de modos de percibir y apropiar las músicas en sus contextos originales". Igualmente se indaga por la vitalidad sonora y la potencia alquímica del sonido para poner en juego la experimentación del sonido/cuerpo/territorio. Por último, surge la pregunta de cómo suena mi escritura planteando el reto de un contar diferente y posibilitar la generación de nuevas narrativas dentro del marco de un trabajo de investigación/creación. (Lambuley, N., 2024).

Como parte de esta primera sección introductoria, a continuación, transcribo el campo problémico planteado tanto en la tesis como en el artículo antes mencionado, que sintetiza las inquietudes anteriores:

Finalmente, después de estos trayectos musicales surge la indagación sobre cómo hacer de mi experiencia de vida y de esta conjunción de saberes, una serie de actos creativos que contribuyan a decolonizar lo sonoro desde la dimensión micropolítica, la *aesthesis* y los afectos, para propiciar la escucha de lo que no ha sido escuchado y hacer audible lo inaudible. (Lambuley, N., 2023, p. 65)

Ante esta indagación se propuso como objetivo general de la tesis, un *devenir músicas*, que consistió en crear acontecimientos sonoros que articularan las culturas del agua de las músicas regionales colombianas, las prácticas orientales de la alquimia del sonido y la experimentación eco-acústica de lo contemporáneo, en diálogo con narrativas textuales acordes con los actos creativos para fortalecer la escucha de la pluriversalidad sonora.

Modos de hacer, metodología: Bogando con los sonidos

Hablar de la metodología en el campo de la creación artística se convierte en una atmósfera brumosa. Como se ha sugerido en varios espacios del doctorado, es en la dinámica de la experiencia creativa, donde los enfoques y los discursos metodológicos establecidos *a priori* en los cánones de la investigación universitaria, pueden declinar ante el advenimiento de nuevas acciones e intervenciones que propician múltiples relaciones hacia la emergencia de distintos modos de hacer.

En este sentido, la metodología de este trabajo se fue generando en la medida en que las rutas del agua me llevaron a pensar el devenir, la alquimia

y la transcurividad, como categorías conceptuales y a la vez como modos de hacer. Asimismo, la aparición de nuevas acciones y procesos distintos se produjeron en la medida en que, en la escucha habitual de las músicas regionales, los *ethos* orientales y la experimentación eco-acústica no se habían permeado unas con otras, sin embargo, esta investigación se propuso develar el vínculo común que éstas tienen con las manifestaciones del agua y con su capacidad vitalizadora y sanadora en los territorios. Su impensado vínculo produjo sonoridades no escuchadas.

Ahora bien, la escritura de la tesis de investigación-creación se desarrolló en dos series, la primera "Bogando con los sonidos", que implicó un modo de hacer transdisciplinar⁵ y experimental, que convergió con el viaje del agua y sus virtudes, con las culturas del agua, sus enseñanzas y sus provocaciones, produciendo cartografías sonoras, que me permitieron observar las condiciones de posibilidad de sus flujos y recorridos para su posterior catalogación bibliográfica, su análisis morfológico musical y permitirme el juego de restituir y redisonar sus sonoridades.

Por otra parte, la pasantía de la región del Patía con el grupo Son del Tunjo, la *minga sonora* como potencia metodológica, me abrió caminos para proponer el laboratorio de cocreación desde las músicas inmersas en sus territorios, donde la composición colaborativa, cooperativa y colectiva, marcaron procesos irruptivos en esta tesis. El trabajo documental *in situ*, los registros de campo, el intercambio de talleres musicales con la comunidad y sus oralidades como fuerzas epistémicas, nutrieron el

5 "La complejidad del trabajo de investigación, me obligó en su momento a conversar con la *transdisciplinariedad* como una herramienta fundamental para esta creación. Al respecto, retomé dos conceptos importantes: Adrián Serna (2008) citando a Gusdorf señala que "la transdisciplina supone una articulación de epistemologías difusas de la cual pueden derivar unos metalenguajes nuevos, integradores, dialógicos" (p. 75). Para Suely Rolnik (2016), lo transdisciplinar está referido a un modo de producción de subjetividad distinto, generado en un territorio de experimentación, en el que se ponen en juego los sentidos y los cuerpos. Desde esta perspectiva, dice "Llamamos transdisciplina a esta modalidad que lleva a la persona a ceder seguridades por incertidumbres, a arriesgar razones por azares..." Tomado de mi escrito de clase "La investigación en viaje de creación" Lambuley, N., 2020, p. 7)

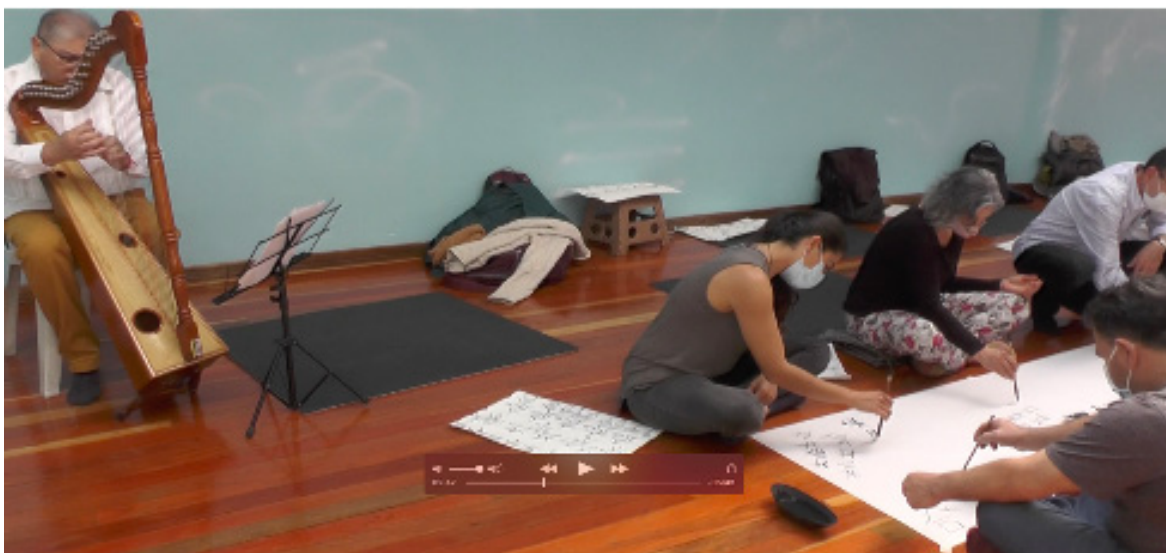


Imagen 3. Prácticas y registros musicales desde las estancias de la ruta del agua en interacción con grupos de trabajo. Pasantía. Escuela Neijing. (Bogotá, 2022).

campo del hacer investigativo y a su vez me permitieron interactuar con las eco-escuchas regionales.

Otro elemento, es el *modo de hacer alquímico*, que se convierte en uno de los aportes relevantes en términos metodológicos, ya que la medicina tradicional china asume que los saberes y conocimientos no sólo provienen de lo humano sino de la naturaleza y sus ecologías pues se aprende de los procesos no humanos. Estos saberes sugieren un camino donde cada estancia o carácter (*ethos*) de la ruta del agua, se va conformando a partir de la intencionalidad del sonido que se despliega a los distintos resonadores corporales, aquí surgen las polifonías del agua, manifestadas en la creación de escalas, en la armazón de portales armónicos, en la expresión de los cantos y en el fluir de lo rítmico junto a la diversidad instrumental. De manera similar en la modalidad de pasantía en la Escuela Neijing de Bogotá, esta actividad se focalizó en la interacción, sonido, cuerpo y caligrafía china con estudiantes, pacientes y profesores.

Dado el énfasis creativo de la tesis, lo experimental y lo transdisciplinar permitieron componer, transponer, disponer y proponer las arriesgadas amalgamas entre lo popular y lo académico. Este aspecto se desarrolló en la segunda serie "Acontecimiento sonoro: Ruta del agua", que se fundamentó en la

composición y puesta en escena de una experiencia musical abierta e inmersiva en la escucha, de lo que he denominado un "obrar sonoro" como modo de hacer, en contraste con obras de carácter cerrado como las presenta en la mayoría de los conciertos la estética occidental. No obra sino obrar. El énfasis está en desarrollar prácticas artísticas no obras musicales, es la creatividad expandida que va más allá de lo meramente musical y se entrecruza con la alquimia de lo corporal y la transcurividad del agua.

Conceptos, fuerzas y performances

Se trata de provocar afectos, vitalidades y resonancias más que resultados y trascendencias.

La tesis doctoral *Sonidos, alquimia y devenir* se caracteriza por tener un peso significativo en el proceso creativo-musical. En resonancia con lo anterior, en primera instancia uno de los propósitos y sentidos de este trabajo consistió en crear una performance y experiencia musical que articula las prácticas orientales de la alquimia del sonido con las culturas del agua de las músicas regionales del Caribe y el Pacífico-interandino colombiano junto a lo experimental eco-acústico *situado*, coreado

por tres tipos de narrativa textual acorde con los actos creativos. De igual manera, como hecho significativo, esta tesis en el campo teórico generó la categoría de *sonoesthesis* como aporte conceptual a los estudios musicales y artísticos. Así, esta investigación, logró entretener de manera fluida y consistente, las experiencias sonoras inmersivas presentadas a las audiencias y grabadas en video⁶, con el documento escrito de la tesis doctoral. Como mencione anteriormente, este trabajo fue estructurado con el concepto de *series*, el cual propició múltiples relaciones, resonancias y disposiciones que interactuaron constantemente entre los campos sonoros, reflexivos y conceptuales, que a su vez se vincularon con el obrar sonoro.

La Serie I, Bogando con los sonidos al comienzo problematiza la colonialidad sonora desde varios ámbitos, para luego abordar el estudio del modo de *hacer alquímico, las músicas del agua y la minga sonora* de los territorios de la vereda del Tuno y finalizar con la Fiesta-Ofrenda musical al río Bogotá.

La interpelación a la colonialidad sonora, hace visible el eurocentrismo que aflora en el universo musical y nos lleva a entender el sonido como un hecho político en la medida que implica un discurso de poder y un dispositivo de control que es hegemonizado y homogeneizado. Remover el peso de los sonidos y los sentidos domesticados por la colonialidad sonora implica tener un lugar de enunciación desde lo micropolítico. Para mí, es claro que el capitalismo junto a la colonialidad del poder y del saber inciden imperceptiblemente en la esfera micropolítica, pese a esto, las prácticas artísticas antes mencionadas, han gestado una resistencia cultural desde el campo creativo y performativo por la vía de la resonancia de los afectos y las acciones colectivas para potenciar la vida. Los cantos de trabajo, las heterofonías sanadoras de los rituales chamánicos y orientales, las voces de resistencia de las y los cantadores de Sucre y las sabanas del Caribe colombiano, las mingas comunitarias y las tonadas de protección al agua, conforman acciones libertarias desde las microesferas del sentir, el pensar y el hacer, y desde las que nos hemos contagiado para este proyecto.

⁶ Experiencia sonora “Ruta del agua” presentada el 11 de abril de 2024 a las 7pm. en la ASAB- UD. Bogotá, Colombia.

Continuando con las prácticas coloniales hegemónicas, se analizaron desde la música tres aspectos: 1) el *campo formativo con sus epistemes*, 2) las prácticas compositivas, y 3) el campo de la homogenización de la producción musical. Todo esto con el convencimiento de que mostrar cómo operan las prácticas coloniales es de por sí un ejercicio de una praxis decolonial. En primer lugar, desde el campo formativo con sus epistemes, se puede señalar cómo las instituciones formativas de lo musical, en nuestro contexto, replicaron acríticamente los modelos educativos hegemónicos derivados del *modelo jesuítico*, quienes usaron la música como instrumento de evangelización. Luego, el *modelo conservatorio*, trasplantando los paradigmas educativos musicales de la Europa del siglo XIX y comienzos del XX, los estableció como modelos únicos y universales en la formación musical en Colombia (hasta hace poco, el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, El programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional y el programa de música de la Universidad Javeriana, programas en los que participé como estudiante). Aquí vale recordar que del ejercicio crítico de estos modelos eurocéntricos surgió nuestro Programa CIAM, (caribe ibero americano) donde las músicas populares antes ausentes y subvaloradas en la educación formal, hacen presencia como eje central en el currículo, no sólo desde sus formas musicales sino desde sus contextos y sus modos de conocerlas y apropiarlas. Aquí, se transita de la homogeneidad canónica a la heterogeneidad de los territorios y sus prácticas musicales.

Otro elemento a tener en cuenta en las prácticas pedagógicas de nuestras instituciones de educación musical, es cómo la visión hegemónica del conocimiento ha establecido un canon que, por lo general, elimina el cuerpo y pone el acento en la razón, haciendo eco del *logocentrismo* instaurado en los modelos educativos de Occidente. Sobre esto, Fabio Shifres nos afirma: “En algún momento de la historia, Occidente le quitó el cuerpo a la música” (2007). En estos modelos, iniciar la enseñanza por la teoría y la notación musical basada en el desciframiento visual y cronométrico, ha priorizado el ejercicio mental, teórico y explicativo de la notación antes que la experiencia viva de la música, de sentir y escuchar la resonancia de los sonidos en el cuerpo y su movimiento.

Además, desde las prácticas compositivas instituidas se refuerza una visión jerárquica del compositor presentado como único autor y *ser supremo* ante los demás y del ejecutante como un médium-intérprete encargado de preservar el espíritu del compositor. Esta misma mirada se traslada a la relación entre el director y la orquesta, con fuertes implicaciones de poder en los modos de producción y circulación del conocimiento musical. De lo que se trata aquí es de interpelar el modelo educativo moderno que ha presentado esta condición como único paradigma en el oficio de la composición académica.

Para este proyecto, en contraste con lo anterior, las prácticas compositivas de lo popular nacen de las cotidianidades y de los conflictos como lo asevera Ceferina Banquez, una cantadora de bullerengue, que expresa cantos de resistencia ante la violencia de su región, nacidos desde lo individual y lo comunitario, donde el compositor hace parte de un *continuum* como intérprete/creador/cantador y contador de historias. De igual forma, en las prácticas de las músicas tradicionales y regionales, la inventiva de la composición está incorporada a sus saberes y prácticas colectivas. En este contexto, los compositores son cocreadores de sus músicas con el otro, con los otros y para los otros. Son los medianeros entre las voces del territorio y sus creaciones individuales. Son otras maneras de componer que esta investigación ha acogido.

El otro aspecto que tiene que ver con la colonialidad sonora es el de la *homogenización de las culturas musicales* y su estandarización por el mercado, que concibe la música como un artefacto-objeto cultural que puede ser ofrecido como mercancía de producción en serie. Dentro de muchos tópicos, se trata de la estandarización de la producción fonográfica y de la uniformización de las reglas interpretativas en la performance dentro de la gran oferta de festivales, conciertos y concursos. Las disqueras ecualizan y realizan procesos de mezcla de estudio, donde modelan las escuchas jerarquizando los timbres instrumentales, para omitir y ocultar algunos que no resuenan con los gustos de los productores. En el trabajo escrito se encuentran varios ejemplos de música llanera o de músicas del Caribe, como en el caso de los Gaiteros de San Jacinto, en donde sus sonoridades tradicionales han sido alteradas y reducidas a los beats de las actuales músicas

comerciales. De esta forma las modas musicales de las industrias culturales terminan imponiendo un patrón de percepción y de escucha que se normaliza en la banda sonora de nuestra realidad musical.

En este caso, el concepto de *sonoesthesis creadora* aboga por descolonizar los sentidos y las percepciones, potenciar el silencio, indisciplinar la escucha, y entrar en disenso con las prácticas sonoras del consumismo musical.

La otra faceta de la homogenización tiene que ver con la creación y promoción de festivales y concursos en donde suelen ser controlados por casas disqueras y compañías del espectáculo que imponen bases muy estrictas de participación, especialmente, en lo que concierne a modos interpretativos, lo que excluye de entrada a grupos y músicos de tradición oral, que se alimentan de prácticas artísticas más libres y menos restrictivas. Así, “ya no se va cuajando el currulao” como dicen los músicos del Pacífico, sino que se parametriza en cerradas formas musicales con duraciones preestablecidas por los directores de estos festivales. En ambos casos, la homogenización aplan y opaca la diversidad y el carácter heterogéneo de las músicas de la tradición regional y popular. (Lambuley, N., 2024, p. 39)

El otro aspecto de la Serie I está fundamentado en *el modo de hacer alquímico*, que proviene de la articulación de la medicina tradicional china (MTC) con el sonido. Se trata de darle continuidad a las prácticas orientales que involucran procesos de vitalidad holística, donde el sonido, el cuerpo, el movimiento y la espiritualidad son percepciones diferentes de una misma energía. Sin embargo, en Occidente los conocimientos que obedecen a otras lógicas de pensamiento y a distintas maneras de entender la vitalidad, la naturaleza, el tiempo y sus interrelaciones de sincronidad y simultaneidad, no han sido tenidas en cuenta por la ortodoxia moderna que, desde la colonialidad, desconocen y discriminan estos saberes como prácticas que potencian la vida. La medicina oriental y el taoísmo son vitalistas y recorren caminos distintos a los de las terapias curativas de Occidente. Así es como, en el proceso de este doctorado, fui replanteando los llamados *sonidos sanantes* para producir un desmarque de la dualidad *enfermedad-cura* o *enfermedad-sanación*

que nos violenta y deprime para transitar hacia los *sonidos de la vitalidad* que se vinculan directamente con las prácticas de la prevención y el cuidado de sí.

Si bien en el documento de la tesis hice referencia a la alquimia de la antigüedad⁷, la alquimia desde la MTC tiene su resignificación ancestral. De acuerdo con José Padilla (2013) director de las Escuelas Neijing: “todo ser humano es un proceso alquímico” (s.p.). Es por ello que la respiración, los procesos del pensamiento, las emociones, la espiritualidad, la sexualidad y las afectaciones, constituyen procesos alquímicos. La música, el rito, la danza y las artes, son constantes acontecimientos de cambios, mutaciones y transmutaciones. El sonido como energía sutil irrumpe en nuestras frecuencias singulares y colectivas, que potencian nuestros pensamientos y nuestras corporalidades en un mismo instante. Todo esto configura el *modo de existir alquímico*. Aquí, la alquimia sonora da cuenta de las resonancias acústicas como transductoras energéticas de ondas vibratorias que transitan hacia la *sonoesthesis*.

El tercer campo de esta primera serie corresponde a las *músicas del agua*. En este componente profundicé en el papel que juega el agua en las dinámicas sociales, culturales y musicales de las regiones colombianas, especialmente, la del Pacífico y el Caribe. El agua es el origen de los ciclos de vida y, por ende, de las culturas que se gestan en los territorios. En palabras de Paz sobre los alabaos del Pacífico: “la forma de cantar la da el río (...) es el mismo río, es la marea, es la corriente (...) son esos aires los que nos marcan las formas del cantar, de hablar, incluso” (citado por Pinilla, 2021, s.p.).⁸

Ahora bien, en el trabajo con las músicas regionales costeras está en juego la pregunta: ¿Cómo hacer

audible lo que no ha sido escuchado? Una primera aproximación consistió en restituir creativamente las sonoridades que han sufrido el borramiento y el blanqueamiento de sus rasgos característicos, como lo son las músicas que provienen de comunidades ancestrales africanas e indígenas con lógicas y saberes propios de sus entornos culturales y simbólicos que han sido subalternizadas por los cánones de la música occidental. En segundo lugar, se implementó el juego de disponer como una acción constitutiva en los procesos creativos de los posibles universos sonoros.

Para la realización de esta tarea analítica, se abordaron los entornos de las músicas regionales en cuatro momentos de trabajo. En el primer momento, se llevó a cabo la *recopilación y catalogación de la documentación bibliográfica, sonora y audiovisual*. “Esta catalogación se realizó teniendo en cuenta el formato MARC 21⁹ y la sistematización de las bases de datos propuesta por la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA)” (Lambuley, N., 2024, p. 58). Esta catalogación la realizaron estudiantes de pregrado del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB que cursaron la asignatura de Trabajo de Grado I en la modalidad de investigación formativa.

Además de la catalogación y análisis de los materiales, sus aportes tuvieron que ver con la generación de una cadena documental que permite la realización de un futuro catálogo de fuentes de consulta especializada. El otro aporte consistió en comprender cómo las tesis doctorales no solamente producen “resultados”, sino también procesos en los modos de obtener información documental.

Para el segundo momento, implementé un *análisis de las lógicas y comportamientos del currulao* como ritmo madre del Pacífico colombiano y ecuatoriano. Esta manifestación musical que proviene de la ancestralidad africana e indígena obedece en su constitución a patrones no occidentales de la música. Se analizaron minuciosamente las afinaciones de 9 marimbas de chonta tradicionales de corte africano, las polirritmias y tímbricas propias de sus tambores y cantos.

7 La Heras (2006) comenta: El alquimista perseguía tres metas fundamentales: la búsqueda de la “Piedra Filosofal”, el descubrimiento del Elixir de la Larga Vida” y la concreción de la “Gran Obra, las cuales tenían como base la transmutación de distintos metales en oro”. Tomado de la Tesis doctoral (Lambuley, N., 2024, p. 40)

8 Para más información puede visitarse el proyecto del Banco de la República *El río: territorios posibles*, y la ponencia “La despedida del alma: explorando los lazos entre vivos y muertos a través de los cantos de alabaos en el Medio San Juan chochoano”. Noviembre 9 de 2020. «<https://www.banrepcultural.org/proyectos/rio>»

9 MARC del inglés: *Machine-Readable Cataloging*, es un estándar digital internacional de descripción e información bibliográfica.

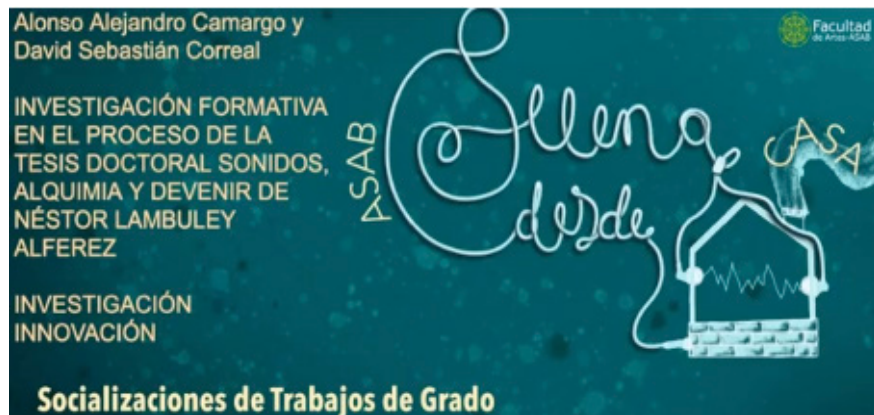


Imagen 4. Socializaciones de trabajo de grado. Investigación formativa. La sesión está disponible en «<https://www.youtube.com/watch?v=nEEghkBmOtk>»

Imagen 5. Mixtura instrumental de marimba de chonta y percusiones en ritmo de currulao. Fuente: Elaboración propia.

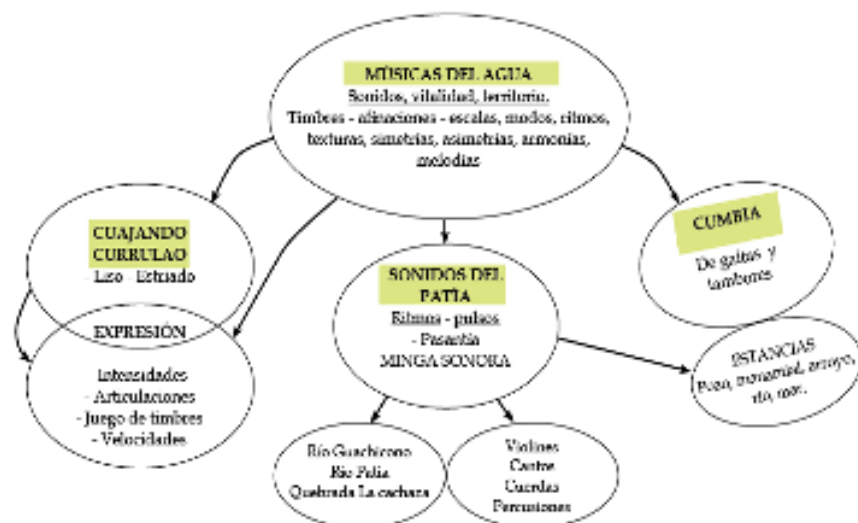


Imagen 6. Campos sonoros. Fuente: Elaboración propia.

Aquí comenzó el transcurso del bogar con los sonidos en la búsqueda por las sonoridades que aportaron la potencia para la creación de sonidos inéditos a partir de la heterogeneidad acústica que han engendrado estas regiones en su travesía con las músicas del agua.

En el anterior mapa se ilustran las condiciones de posibilidad de las músicas del agua del Pacífico Sur, los sonidos interandinos con las mingas del Patía y las cumbias de la región Caribe que proporcionaron las materialidades y las interacciones implícitas en la experiencia sonora presentada el 11 de abril de 2024.

En el tercer momento realicé un viaje a la región del valle del Patía, donde desarrollamos con el apoyo del maestro Adolfo Albán un *laboratorio colectivo de co-creación musical* con el fin de construir experiencias de investigación sobre prácticas de creación colaborativa y cooperativa en interacción con intérpretes y compositores de la vereda El Tunó. Dentro de las estrategias planteadas estuvieron: la recuperación y el autorreconocimiento de sus expresiones culturales, la salvaguarda de cantos tradicionales y contar historias de su cotidianidad. También se llevaron a cabo actos de pedagogía

de la escucha y de sanación para sus gentes y el territorio¹⁰. En esta etapa se realizaron registros de grabaciones del entorno ecológico y sus aguas, junto con un trabajo de memoria cultural. Para el proceso de co-creación se llevaron a cabo sesiones de *mingas sonoras*, donde grupos y músicos interpretaron sus géneros tradicionales como el *bambuco patiano*, las sonoridades de los violines caucanos y las cantadoras del Patía. Simultáneamente se fueron configurando las creaciones/composiciones colectivas. La minga se desarrolló en torno al manantial de “La cachaza”¹¹.

El cuarto y último momento parte de lo experimental sonoro con *la fiesta y ofrenda al río Bogotá*. Como describí al inicio, este proceso tuvo un antecedente importante con el proyecto “Cántaro del río”, que se inició en el viaje al páramo de Guacheneque en el nacimiento del río Bogotá. Finalmente se llevaron a cabo las Ofrendas musicales a los humedales de Tierra Blanca y Canoas, ubicados en el municipio de Soacha y que hacen parte del ecosistema de este río. Estas ofrendas tuvieron como sentido hacer un

¹⁰ Don Virgilio Llanos es médico tradicional y director del grupo el Son del Tunó.

¹¹ Ver video *Minga sonora Son del Tunó* disponible en «<https://youtu.be/LEEHJSFNdE>»



Imagen 7. Minga sonora, co-creación del tema de La Cachaza. Fuente: Archivo personal.



Imagen 8. Ofrenda de canto, arpa y tambor Humedal Tierra Blanca. Fuente: Archivo personal.

pagamento a la naturaleza, a modo de agradecimiento, por brindarnos el agua, el aire, los bosques, su fauna y flora, que es una evocación a la vida. Este acto consistió en realizar una performance de cantos de boga, de cantos colectivos acompañados con instrumentos musicales, tales como el arpa, el

tambor de olas, el tambor alegre costeño y las maracas. Se cantó a la montaña y al río, inmersos en los ritmos de la cumbia y el bullerengue, que evocan la *ruta del agua* como lo hicieron las mayores y los mayores de las comunidades Muisca y Pijao.

Este ritual se convirtió en un trabajo etnográfico, donde la ofrenda valora el componente espiritual, como esencia de su conocimiento. La tensión entre el contexto de montaña con características climáticas de “buen impacto” y la convivencia con el insalubre río Bogotá en un mismo territorio, fue el detonante para ir concibiendo, a modo de alegoría sonora, la creación de un *contrapunto* entre aguas turbias y sonidos traslúcidos.

Serie II “Acontecimiento sonoro, Ruta del agua”

Esta segunda serie abarca tres aspectos relevantes que se retroalimentan con los planteamientos teóricos y con el desarrollo específico que tuvo la experiencia musical. Esta serie inicia con el texto *Obrar sonoro*, que expone las herramientas conceptuales y compositivas que se entretajan con un performance o puesta en escena denominado: *Acontecimiento sonoro*. A continuación, presento el programa de mano que sirvió guía para la sensibilización y la disposición corporal de las audiencias. Como tercer aspecto, se realizó un despliegue de cada una de las escenas musicales, a través de una instalación sonora, donde se establecieron relaciones e interacciones entre músicas, músicos y audiencias.

Por otra parte, se puede afirmar que la presente investigación está en modo de acontecimiento. De allí, emergieron sonoridades complejas y difusas¹², que potenciaron su multiplicidad a través de la invención de espacios sonoros que, a modo de nubes, constelaciones y sus diversas conexiones, provocaron mixturas inauditas que plasmaron nuevas temporalidades para abrirnos a la escucha de sonidos otros en espacios no convencionales.

En este obrar sonoro, la escucha es resignificada como acto creador y como posibilidad de ampliar

su rango de resonancias ecoacústicas de los territorios, los cuerpos y las memorias colectivas. Esta experiencia musical inició con el movimiento llamado la *alquimia sonora*, continuó con un segundo movimiento denominado *Pacífico otro*, que se enlazó con el tercer movimiento *Fiesta y Ofrenda*, para llegar a la coda *collage* del final. Su transcurrir se expuso como una acción escénica y compositiva, diseñada como instalación de escucha inmersiva, en la que se integraron instrumentos tradicionales en mixtura con instrumentos eléctricos, acompañados de sonidos de la naturaleza, que denominé sonoridades de tiempo no pulsado, junto a las afinaciones no convencionales. El lugar estuvo constituido por dos tipos de configuración sonora (*setup*) que actuaron en el mismo espacio, donde la intervención acústica fue determinante para establecer de un lado, un *espacio de escucha convencional* y, de otro, un *sistema de escucha acusmática*. Este último tipo de escucha se produjo en la medida en que los músicos generaron desplazamientos corporales, instrumentales y vocales, integrándose con la audiencia y permitiendo descentrar las fuentes sonoras acostumbradas. El programa de mano en su texto final invitó a la escucha libre, colectiva, desprendida y desaprendida, es decir, a la escucha como acto de creación.

El primer movimiento la *alquimia sonora* inicia con el *leitmotiv* cristalizado en nubes de acordes de guitarra eléctrica¹³ y teclado Korg, que configuraron un *portal armónico* que tenía como objetivo disponer a la audiencia a la escucha envolvente. Su sonoridad parte de la naturaleza acústica de los *sonidos armónicos*, que aleatoriamente se van transformando en diferentes movimientos. Comienza el recorrido con las monodías y los unísonos que se grabaron al azar creando un espacio meditativo desde lo sonoro para darle cabida a las vibraciones venideras. En esta primera atmósfera se destaca la entrada de instrumentos ancestrales que son de *aliento*, es decir, de soplo y grito como las gaitas, de susurro y suspiro como los arcos de boca. En este punto se produce un encuentro de afinaciones: unas con temperamento igual occidental, como el teclado, la guitarra, el arpa llanera, y otras con afinaciones de temperamentos tradicionales regionales

12 Aquí lo “difuso”, en contraste con las afinaciones del temperamento del 440 y las métricas occidentales, refiere el mundo de los matices, y es sinónimo de borroso, gris, esfumado” Bart Kosko (1995). En mi trabajo anterior “Restituir la *aesthesis*”, he llamado rítmicas grises, a esas polirrítmicas de las músicas africanas, donde entre la simetría y la asimetría se generan desfases, y movimientos de turbulencia propios de estas músicas (Lambuley, 2019).

13 Aquí la guitarra eléctrica utilizó el recurso de proceso de señal llamado *shimmer*, que corresponde a una reverberación con armónicos, según determinadas duraciones de tiempo.



Imagen 9. Portada del programa de mano de la experiencia sonora "Ruta del agua". Fuente: Archivo personal. (Lambuley, N. 2024 p. 120).

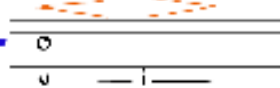
ALQUIMIA SONORA

Escena 1

Léitmotiv



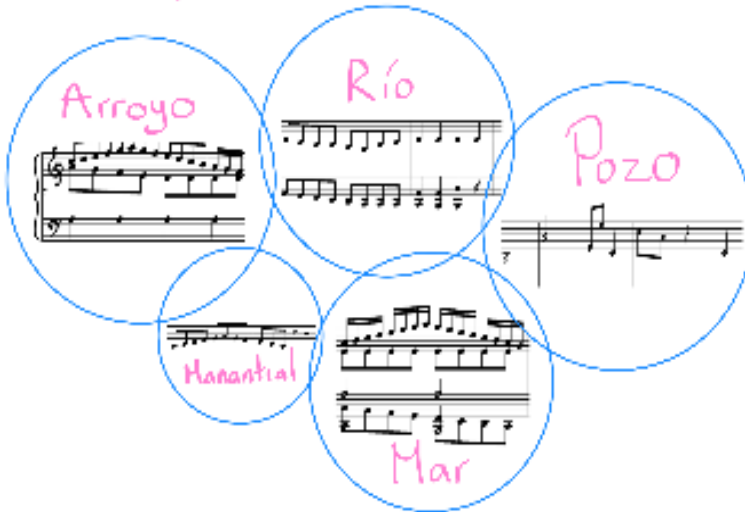
Canto armónico



Masaje sonoro



Polyfonías del agua



Mantras

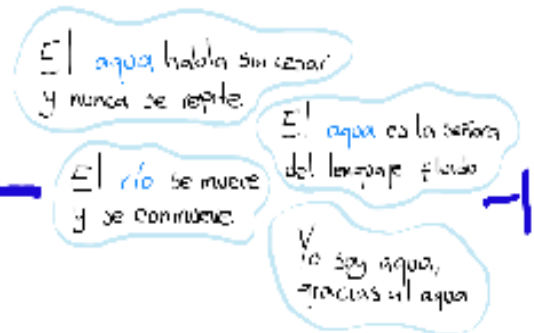


Imagen 10. Partitura gráfica de Alquimia sonora. Fuente. Elaboración propia. Colaboración de Eñtefania Lambuley.

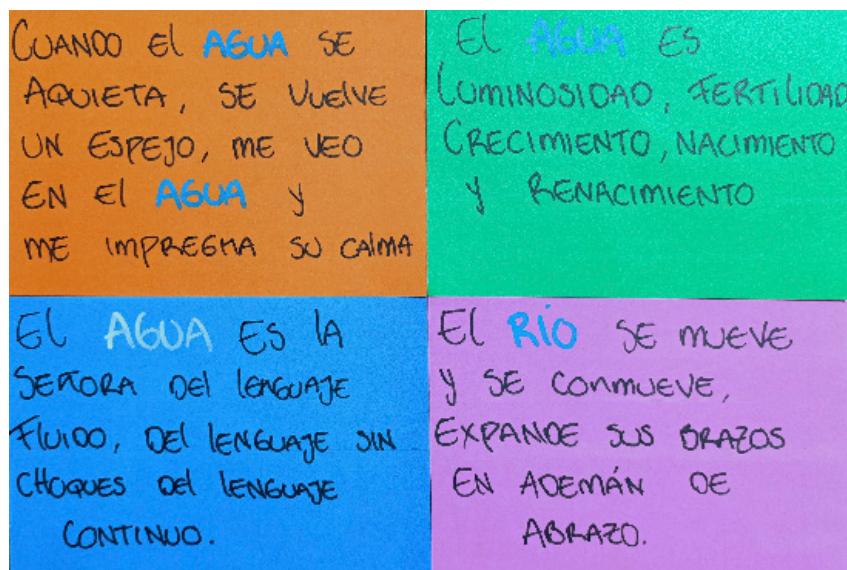


Imagen 11. Ejemplo de Mantras del agua. Fuente: Tomado de la Tesis doctoral (Lambuley, N., 2024, p. 130).

no occidentales, como las gaitas indígenas. Es aquí donde entramos a conjunciones no acostumbradas y, a la escucha de sonidos no escuchados.

Al toque de birimbao surge el canto armónico vocal (hipertonos) como legado de las tradiciones chamánicas de oriente donde tanto las frecuencias altas como las bajas hacen resonancia con distintas partes del cuerpo, desde la glándula pineal en el cerebro hasta las glándulas suprarrenales de la parte abdominal, las cuales Jonathan Goldman (1992) las relaciona con frecuencia-intención-sanación.

El masaje sonoro de la ruta del agua consistió en escuchar el cuenco de cuarzo para la estancia del pozo, el agua burbujeante para el manantial, el agua que corre para el arroyo, el instrumento palo de agua para el río y el tambor de olas para el mar. La MTC aplica estos principios en los resonadores corporales para mover y dar vitalidad a la energía corporal de nuestras aguas internas, que van desde la cabeza, los sentidos, el tórax y el abdomen. Esto refleja la ruta del agua de las regiones que van desde los pozos nacederos de las montañas, los cuales se ensanchan en los ríos y llegan al mar. Finaliza este primer movimiento con las polifonías del agua, donde las audiencias caminaron el sonido de una

estancia a otra, para escuchar las distintas texturas y melodías¹⁴.

En esta misma acción se sugirió al público que se acercara a los micrófonos instalados en los laterales para que con su voz grabaran los mantras del agua que se entregaron a cada asistente al inicio de la sesión. Fueron cerca de treinta mantras. (Ver imagen 11)

En el segundo movimiento *Pacífico otro* fue relevante pensar en otras relaciones entre los sonidos del entorno y el músico. Esto significó apostarle a un proceso de co-creación, donde las heterofonías ecoacústicas del río Patía se convirtieron en fuerzas constitutivas para producir un espacio sonoro en el que prima la creación más que la representación. Este segundo movimiento consta de tres escenas: arrullo, pulsos del Patía y currulao otro.

La primera escena, el *Arrullo*, es el canto de cuna, es el canto de sanación, que por tradición le transmite la madre al hijo. Aquí interviene la guitarra eléctrica

¹⁴ Ver video *Alquimia sonora, movimiento 1*, en «https://drive.google.com/file/d/1tJ-xZDlrawy6n7kEv5rZl1TAklDdNZS1/view?usp=drive_link»

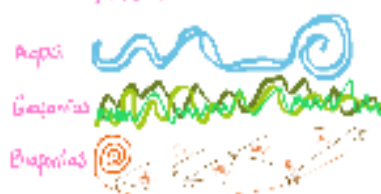
PACÍFICO OTRO

Escena 2

Arrullo



Pulsos del Patria



Cantos de Boca



Manantial de La cachaza



Torbellino Pacífico

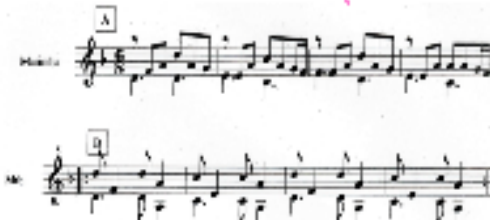


Imagen 12. De Pacífico otro. Movimiento 2. Fuente: Elaboración propia. Colaboración de Estefanía Lambuley.

de timbre transformado¹⁵, evocando las marimbas tradicionales junto a la voz femenina con un glissando expresivo y una melodía modal que provoca calma y apacibilidad.

Los *pulsos del Patía*, segunda escena, “corresponden a las biofonías y geofonías que recogí en los ríos Guachicono y Patía, que suenan simultáneamente con los cantos de boga”. (Lambuley, N., 2024, p. 136). Son los cantos de las chicharras, los pájaros y las ranas, métricas no pulsadas, con las cuales el dueto de mujeres conversa e interpreta los *cantos de bogas*. Aquí es donde se hace manifiesta la *co-creación*, ya que esas biofonías no son el fondo a modo de paisaje sonoro, sino que interactúan con las cantadoras como si fueran, al decir de nosotros, otra banda de músicos que marcan los ritmos y las velocidades de esta interpretación.

La tercera escena *currulao otro* tiene la intención de ir hacia un escape de los moldes y de las formas cronométricas y homogéneas, para poner en juego recursos que tienen que ver con la expansión de los tiempos de la improvisación y el espacio-tiempo no pulsado del ocupar sin contar de las marimbas “patrasiadas” y “flotantes”. Es esta la fuerza-materia, a la que me he referido en el trabajo escrito, la que da la posibilidad de redistribuir y crear nuevas relaciones entre las polimetrías heterogéneas de los acentos cruzados de los bombos y cununos, junto a las asimetrías rítmicas de la marimba y a los rubatos de los chureadores y glosadores. De esta manera, polimetrías, asimetrías (dosillos) y rubatos fueron la base para establecer las fuerzas al interior del currulao, como un currulao otro, y hacer audible lo que la estandarización moderna silencia y excluye¹⁶.

El tercer movimiento *Fiesta-Ofrenda* del páramo al mar consta de tres escenas: *voces del humedal*, *bambuco interandino* y *cumbia Fushi*. La materia sonora de la primera escena estuvo constituida por las voces de testimonio de las personas entrevistadas sobre la temática del agua. La mayora Muisca, el

mayor Pijao y los habitantes de los humedales, proporcionaron textos y timbres de sus voces habladas para realizar un posterior proceso de mezcla en estudio de grabación, bajo el concepto de collage multivoces para definir la banda sonora de esta escena.

La escena del *Bambuco Interandino* entre flautas y tambores a modo de chirimía callejera fue recorriendo entre las audiencias el lugar de la performance que a manera de esfumado sonoro transitó hacia la cumbia tradicional, la cual poco a poco se transformó en *cumbia Fushi*, que proviene del octograma de su mismo nombre. Este octograma es una impronta de la MTC cuyos trigramas son generadores de escalas y acordes que proporcionaron una atmósfera singular y enrarecida. La interacción de las audiencias con los intérpretes se desarrolló a través de la rueda de la Cumbia del Agua en donde el movimiento y el baile apropiaron el *qi gong* del ideograma shui que significa agua.

Como coda final sonaron las bandas de aguas pregrabadas, los ritmos del tambor, los mantras grabados por las audiencias para constituir las heterofonías que culminaron esta experiencia sonora¹⁷.

Conclusiones/Construcciones/Deconstrucciones

Habiendo descrito anteriormente varios de los aspectos centrales de las tesis, de los cuales se pueden considerar aportes al campo de los estudios artísticos, a continuación, presento las conclusiones de la tesis (Lambuley, N., 2024), las cuales fueron formuladas sobre tres redes conceptuales: investigación/creación/acontecimiento; sonoesthesis; narrativas otras y música en interrogación.

Llamado al bordón

La investigación/creación se planteó, de acuerdo con la experiencia de este proceso, como dos instancias de conocimiento que se asemejan a dos orillas del mismo río, las cuales interactúan, se

¹⁵ La guitarra eléctrica usó un arpegiador, que al tocar una nota arroja una serie de notas arriba, generando acordes diatónicos y giros cromáticos.

¹⁶ Ver video *Pacífico otro*, en «https://drive.google.com/file/d/1GoX_ERZgO5U9F5dYf2wUdhv8gv5VPo2/view?usp=drive_link»

¹⁷ Ver video *Fiesta Ofrenda musical*, en «https://drive.google.com/file/d/1PYbraxhCRB60BpVkcfrbT-Jmx_ebGtHT/view?usp=drive_link»

FIESTA OFRENDA

Escena 3

Voces del humedal

— st ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷ ²⁸ ²⁹ ³⁰ ³¹ ³² ³³ ³⁴ ³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹ ⁴² ⁴³ ⁴⁴ ⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ ⁴⁸ ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ ⁵⁴ ⁵⁵ ⁵⁶ ⁵⁷ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ ⁶¹ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ ⁶⁶ ⁶⁷ ⁶⁸ ⁶⁹ ⁷⁰ ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴ ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷ ⁷⁸ ⁷⁹ ⁸⁰ ⁸¹ ⁸² ⁸³ ⁸⁴ ⁸⁵ ⁸⁶ ⁸⁷ ⁸⁸ ⁸⁹ ⁹⁰ ⁹¹ ⁹² ⁹³ ⁹⁴ ⁹⁵ ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ¹⁰² ¹⁰³ ¹⁰⁴ ¹⁰⁵ ¹⁰⁶ ¹⁰⁷ ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ¹¹⁰ ¹¹¹ ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ ¹¹⁵ ¹¹⁶ ¹¹⁷ ¹¹⁸ ¹¹⁹ ¹²⁰ ¹²¹ ¹²² ¹²³ ¹²⁴ ¹²⁵ ¹²⁶ ¹²⁷ ¹²⁸ ¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ ¹³² ¹³³ ¹³⁴ ¹³⁵ ¹³⁶ ¹³⁷ ¹³⁸ ¹³⁹ ¹⁴⁰ ¹⁴¹ ¹⁴² ¹⁴³ ¹⁴⁴ ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁴⁷ ¹⁴⁸ ¹⁴⁹ ¹⁵⁰ ¹⁵¹ ¹⁵² ¹⁵³ ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ ¹⁵⁸ ¹⁵⁹ ¹⁶⁰ ¹⁶¹ ¹⁶² ¹⁶³ ¹⁶⁴ ¹⁶⁵ ¹⁶⁶ ¹⁶⁷ ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ ¹⁷⁰ ¹⁷¹ ¹⁷² ¹⁷³ ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ ¹⁷⁶ ¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶

El agua es vida.
Las plantas nos ayudan
a tener buena salud
comiendo de toda la
biodiversidad.

Los puntos marcados
sobre la línea de
cambio indican los
puntos

And, quite honestly, we
expect them to be
in a good position

Two studies conducted in 1998 and 1999 by the same research group

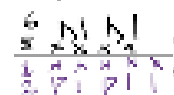
Bambusa intermedia
Chenab

Figure 9

1000

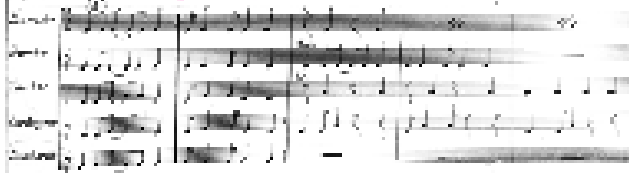

$$-\text{Hadamard inner-} \\ \left(\frac{6}{8} - \pi^2 \frac{1}{2} \right)$$

Figure 10-10



Cumulator Fushi

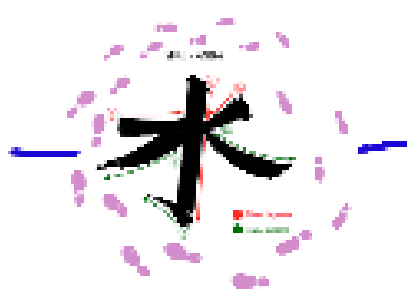
[Register on ResearchGate](#) | [Join the community](#)



Malicious Cynical Fish?



Rueda de
Cambios



Cada collage

- Heterosporous -



El agua es vida...

Imagen 13. Partituras Fiesta ofrenda. Movimiento 3. Fuente: Elaboración propia.

complementan y simultáneamente van girando y cambiando de énfasis y matices. En otras palabras, se funden y significan “dos percepciones diferentes de una misma energía” (Racionero, 1999). Aquí es importante subrayar que de esta investigación/creación surgió el acontecimiento como un tercero que está plasmado en la experimentación. De esta manera, las tres fuerzas investigación/creación/acontecimiento armonizaron, desequilibraron, disonaron y generaron movimientos de fluidez y consistencia en este proceso de creación.

Ondeó y revuelta

“La sonoesthesis, como categoría central de este trabajo articula la aesthesis, el sonido sutil, la alquimia sonora, las resonancias, la micropolítica, la transmodalidad, la vitalidad y las polifonías del agua” (Lambuley, N., 2024, p. 163). Como potencia se propone encauzar la experimentación desde los bordes, desde las fisuras de lo instituido, para irrumpir como música al servicio de la vida. La sonoesthesis está planteada como la sonoridad que emerge de los afectos, de los territorios y la experimentación; es la música de la vitalidad que marca una pauta para el modo de obrar decolonial.

La dimensión micropolítica de la *sonoesthesis* configura la posibilidad de alojarse en las experiencias vitales del campo artístico para producir actos de creación y de intervención en las prácticas culturales de hoy. La sonoesthesis no está dada, se construye a través de la escucha y del obrar sonoro. La sonoesthesis nos permite hacer audible lo inaudible.

Glosas, chureos, y multivoces

En este trabajo se plasmaron tres tipos de narrativas: la primera, que se vinculó con la escritura tradicional académica de una tesis habitual; la segunda, que corresponde a la narración oral de los músicos que participaron en la experiencia sonora, y la última, que tuvo que ver con la propuesta de “así suena mi escritura”. Se trata de una escritura polifónica que dialoga entre las distintas narrativas donde las voces entran en contrapunto para generar una construcción colectiva.

Esta experiencia sonora se puede entender como el juego de un conjunto de potencias que se constituyen en posibilidades futuras. Se trata de una acción intelectual abierta, pues no persigue resultados definitivos y, por el contrario, da cuenta de procesos que llevan a una experiencia sonora como música en interrogación. De ahí que, cuando se vuelva a poner en escena y en relación con otras audiencias, en otros espacios y con otras interpretaciones, estoy seguro de que cada una de estas será irrepetible y devendrá en otro acontecimiento sonoro.

Finalmente, esta investigación es un aporte para el posicionamiento de los estudios musicales como espacio para la creación de conocimientos sensibles, es un aporte a los grupos de investigación de la Universidad y a la línea de investigación de Estudios Culturales de las Artes del Doctorado en Estudios Artísticos. Se presenta como una manera distinta de generar narrativas otras que aportan modos de interactuar con el carácter experimental de esta tesis. La composición colaborativa y colectiva es una característica singular y relevante en los modos de hacer de este proyecto de investigación.

Con la construcción del concepto de sonoesthesis se busca incidir en el empoderamiento de los sentires y sus afectos, para desmarcarnos de la estética domesticada y homogenizante, con lo cual se propone un nombrar diferente a las prácticas del sonido/vital/energético y con ello hacer un aporte conceptual al campo de los estudios artísticos y culturales.

Referencias

- Carvalho, J. J. (2019). “La Escuela de Kyoto, la filosofía occidental y las artes indígenas amazónicas. Trílogo para la construcción de un Encuentro de Saberes Filosóficos”. En Antonio Florentino Neto y Oswaldo Giacoia. *Ciencia y Arte en la escuela de Kyoto*. (pp.105-126). Campinas. Editora PHL.
- Goldman, J. (1992). *Sonidos que sanan*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga.
- Kosko, B. (1995). *Pensamiento borroso*. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori.

Lambuley, N. (2024). *Sonidos, alquimia y devenir*. [Tesis Doctoral]. Bogotá: Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Lambuley, N. (2023). Sonidos, alquimia y devenir: experiencias sonoras que resuenan en el presente. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 9(15), 52-66. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.21235>

Lambuley, N. (2022). *Sonidos alquimia y devenir*. [Proyecto de tesis Doctoral]. Inédito.

Lambuley, N. (2019). *Restituir la aesthesis*. Ensayo de clase de clase. Inédito

Lambuley, N. (2020). *La investigación en viaje de creación*. Inédito.

Las Heras, A. (2006). *Alquimia. Historia, rituales y fórmulas*. Buenos Aires: Ahue.

Padilla, J. (2013). *Qi Gong Estilo Ba Han Shen*. Bogotá: Escuela Neijing.

Racionero, L. (1999). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial.

Rolnik, S. ([1989] 2016). *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.

Serna Dimas, A. (2008). *La cuestión interdisciplinaria. De las discusiones epistemológicas a los imperativos estratégicos para la investigación social*. Bogotá. Editorial UD.

Shifres, F. (2007). "Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado". 3º *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*. La Plata: Facultad de Bellas Artes - UNLP.