



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Artes Visuales & Multimedia  
Máster Oficial · UPV

# MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

## **CARTAS INCONCLUSAS.**

### **LA INSTALACIÓN SONORA COMO ESTRATEGIA DE DES-ENSORDECIMIENTO FRENTE A LA DESAPARICIÓN FORZADA DE PERSONAS EN COLOMBIA (1958-2020)**

Trabajo presentado por: **Estefania Díaz Ramos**

Dirigido por:  
**Dr. Miguel Molina Alarcón**

VALENCIA, septiembre de 2020

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi madre y a mi padre por apoyarme siempre en todos los planes que he emprendido. Agradezco a mis compañeras, compañeros, amigas y amigos que durante este proceso me ayudaron, escucharon y aconsejaron en lo que necesitaba para culminar este logro.

Agradezco a Miguel Molina por acercarme al arte sonoro, confiar en mi trabajo y ampliar mis conocimientos y puntos de vista durante toda la investigación. Agradezco también a Marina Pastor por escucharme y aconsejarme a lo largo del proyecto.

Agradezco a las y los demás profesores del máster AVM por agrandar mis horizontes y brindarme las herramientas necesarias durante estos dos años para llevar acabo el TFM, motivándome a continuar investigando y creando desde la práctica artística.

E infinitas gracias a las personas que día a día luchan en mi país por activar públicamente las memorias de las víctimas e inspirar la producción de esta pieza.

## RESUMEN

*Cartas Inconclusas. La instalación sonora como estrategia de des-ensordecimiento frente a la Desaparición Forzada de Personas en Colombia (1958 - 2020)*, es un proyecto interdisciplinar que busca combinar la investigación teórica con la práctica sonora experimental, a fin de indagar sobre las propiedades que tiene la instalación sonora.

Este proyecto establece conexiones entre el sentido de la escucha y el concepto de invisibilidad relacionado con las memorias latentes de las víctimas que han padecido la Desaparición Forzada de Personas en Colombia. Para efectuar estas conexiones se parte de resaltar que la continuidad de la escucha ha generado, especialmente desde la vida moderna, grandes manifestaciones de ensordecimiento respecto al entorno. Con esto no se hace referencia a que el oyente deje de escuchar, sino que a menudo logra, muchas veces de forma inconsciente, aminorar los sonidos de su alrededor, transitando en un espacio liso en donde nada surge con volumen: se oye siempre pero no se escucha.

Frente a esto, la instalación sonora aquí se erige como la unión de diferentes estrategias de des-ensordecimiento que reflexionan sobre la presencia del sonido, y tiene como motivación el dar a conocer a través de éste, una de las formas de resiliencia más significativas dentro del Conflicto Político Armado en Colombia: las cartas a los desaparecidos. Estas cartas, además de servir como insumos para la creación sonora experimental, esperan ampliar sus destinatarios a través de la instalación.

Se parte de la pregunta ¿cómo el sonido puede hablar de la desaparición? y para dar respuesta a ello se cuenta: por un lado, con tres partituras experimentales que surgieron del análisis de 18 cartas escritas por los allegados a las víctimas de Desaparición Forzada en Colombia. Por otro, con seis composiciones sonoras que basaron sus procesos de grabación y manipulación en lo estipulado dentro de las partituras. Luego, con tres ejercicios de transducción sonora que materializaron físicamente las ondas y permitieron acercarse al sonido desde los sentidos del tacto y la vista. Y finalmente con tres objetos instalativos que buscaron unir lo anterior, poniendo en diálogo la escucha y la transducción sonora como alegorías a procesos de presencia y visibilización de la memoria.

Los conceptos clave utilizados como base para el desarrollo de los objetos sonoros son los de *agua, tierra y cuerpo*, y se constituyen como ejes centrales de la reflexión. Así pues, usando estos elementos y relacionándolos, se crea una instalación sonora que da cuenta de procesos de composición, diálogo y transformación sonora, a través de la manipulación de narrativas, vibraciones y resonancias.

Lo anterior, para investigar también sobre la posibilidad de compartir a través del sonido y la voz en sus diferentes manifestaciones, una experiencia que transmita escenarios de duelo, memoria, resiliencia y resistencia.

**Palabras-clave:** Arte Sonoro; Instalación Sonora; Escucha; Voz; Memoria; Epístola; Des-ensordecimiento; Desaparición Forzada de Personas; Colombia.

## ABSTRACT

*Unfinished Letters. The sound installation as a strategy of de-deafening in the face of the Enforced Disappearance in Colombia (1958 - 2020)*, is a interdisciplinary project that seeks to combine theoretical research with experimental sound practice, in order to investigate the properties that sound installation has.

This project establishes connections between the sense of listening and the concept of invisibility related to the latent memories of the victims who have suffered the Enforced Disappearance in Colombia. In order to make these connections, it should be noted that the continuous listening has generated, especially since modern life, great manifestations of deafness about the environment. This does not mean that the listeners stop listening, but that they often manage, often unconsciously, to diminish the sounds around them, moving in a smooth space where nothing comes out with volume: they always hear but do not listen.

Given this, the sound installation here stands as the union of different strategies of de-deafening that think about the sound presence, and its motivation is to make known through it, one of the most significant forms of resilience within the Armed Political Conflict in Colombia: the letters to the disappeared. These letters, in addition to serving as inputs for experimental sound creation, hope to expand their audience through the installation.

The question of how sound can speak about disappearance is addressed by: first, three experimental scores that emerged from the analysis of 18 letters written by those close to the victims of enforced disappearance in Colombia. Secondly, six sound compositions based on the recording and manipulation processes of the scores. Then, with three sound transduction exercises that physically embodied the waves and allowed them to approach sound from the senses of touch and sight. And finally, with three installation objects that sought to unite the above, putting into dialogue the listening and sound transduction as allegories to processes of presence and visibility of the memory.

The key concepts used as a basis in the development of the sound objects are those of *water*, *earth* and *body*, and they constitute the central axes of reflection. Thus, using these elements and relating them, a sound installation is created that accounts for processes of composition, dialogue and sound transformation, through the manipulation of narratives, vibrations and resonances.

The above, to also investigate the possibility of sharing through sound and voice in its different manifestations, an experience that transmits scenarios of mourning, memory, resilience and resistance.

**Key Words:** Sound Art; Sound Installation; Listening; Voice; Memory; Epistle; De-Sensing; Enforced Disappearance; Colombia.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. Motivación y justificación.....	6
1.2. Hipótesis y objetivos.....	8
1.3. Metodología.....	9

## PARTE I: CUERPO TEÓRICO Y REFERENTES ARTÍSTICOS.....13

---

2. CONTEXTO GENERAL.....	13
2.1. La Desaparición Forzada de Personas en Colombia (1958-2020).....	14
2.2. La Resiliencia como herramienta frente al conflicto.....	17
3. LA ESCRITURA EPÍSTOLAR.....	21
3.1. La epístola.....	22
3.2. La escritura de cartas en el marco de la Desaparición Forzada en Colombia.....	26
4. EL SONIDO Y LA ESCUCHA.....	28
4.1. La presencia del sonido.....	29
4.1.1. El sonido en el espacio.....	31
4.1.2. El régimen de los sentidos y el oído social.....	34
4.1.2.1. Modos de escucha.....	37
4.1.3. El sonido y la proxémica.....	39
4.2. Estrategias de des-ensordecimiento.....	41
4.2.1. Ecología del sonido.....	42
4.2.2. Esquizofonía y grabación de audio.....	44
4.2.3. Modificación y síntesis sonora.....	47
4.2.4. Transducción sonora.....	49
5. LA VOZ.....	52
5.1. La voz como espacio intermedio.....	53

5.2. La voz y la lectura.....	56
-------------------------------	----

## PARTE II: PRÁCTICA ARTÍSTICA “CARTAS INCONCLUSAS”.....58

---

6. TRADUCCIÓN – PIEZAS SONORAS.....	59
6.1. AGUA: LLAMADO A LA EXISTENCIA.....	61
6.2. TIERRA: DEL DESPOJO A LA SIEMBRA.....	65
6.3. CUERPO: SOBRE MARCAS Y TRANSFORMACIONES.....	72
7. OBJETOS INSTALATIVOS Y TRANSDUCCIÓN.....	80
7.1. La forma contenedora.....	80
7.2. Los materiales alojados.....	82
7.3. La divulgación.....	83
8. LA INSTALACIÓN.....	84
8.1. Descripción.....	84
8.2. Aspectos técnicos, interacción y boceto de la sala.....	85
9. LA INSTALACIÓN HOY.....	87
9.1. Video del proyecto.....	89

## PARTE III: CIERRE.....90

---

10. CONCLUSIONES Y PLANTEAMIENTOS A FUTURO.....	90
11. BIBLIOGRAFÍA.....	94
12. ANEXOS.....	98

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Al ubicar el concepto de lo latente<sup>1</sup> dentro del campo de la invisibilidad, es posible llevar allí a la memoria, o mejor, las memorias que, al ser dinámicas y no estar registradas en su totalidad, terminan por desaparecer del imaginario colectivo con el pasar del tiempo.

Por otro lado, si nos preguntamos por las estéticas de la memoria y notamos que la mayoría de sus referencias nos llevan a priorizar lo visible, podemos cuestionarnos por cómo las memorias pueden trascender lo meramente visual e igualmente dar cuenta de su existencia. De esta manera es posible acercarnos al arte sonoro y al interés por relacionar el sentido de la escucha con el concepto de la memoria y su invisibilidad.

Gracias a diversos intentos y acercamientos en el arte sonoro nos encontramos con que a través de la escucha es posible presenciar (a veces metafóricamente) los relatos. Notamos también que esta capacidad de lo sonoro depende de la existencia de un otro y que la relación entre lo emitido y quien escucha permite hacer hincapié en la existencia, activando lo latente.

Este interés por activar lo latente nos lleva a intentar relacionar lo sonoro con asuntos que se han visto sistemáticamente invisibilizados, pero tienen importancia a la hora de reconfigurar relatos de memorias alternas y plurales. Es así como decidimos acercarnos al tema de la Desaparición Forzada de Personas.

A lo largo de la historia el Fenómeno de Desaparición Forzada e Involuntaria de Personas y sus víctimas, tanto directas como indirectas, aún siendo parte del basto repertorio de crímenes de lesa humanidad(ONU: Asamblea General, 1998), se ha configurado como uno de los grandes vacíos en la memoria colectiva de muchos Estados Nacionales. Y aunque día tras día haya grupos y organizaciones que continúen luchando por dar

---

<sup>1</sup> Algo "oculto, escondido o aparentemente inactivo" (Real Academia Española, s. f.-a).

a conocer su historia y la de sus desaparecidos; el afán de crear discursos lineales-hegemónicos ha conducido a borrar estos acontecimientos y llevarlos al espacio de lo latente.

Partiendo de esta idea, planteamos entonces el proyecto de investigación *Cartas Inconclusas* como un proceso que busca encontrar desde el arte sonoro y la instalación sonora, los medios de reactivación de las memorias epistolares latentes a través del sonido como herramienta estética que – dada su inteligibilidad y pluralidad– al igual que las memorias, ha atravesado diferentes tipos de silenciamiento por medio de procesos de escucha selectivos y ensordecedores.

El tema de la Desaparición en Colombia ha sido constantemente obviado por los medios de comunicación y la opinión pública en general, y aunque desde el arte han existido procesos comunitarios e individuales de recuperación y reparación de las memorias de las víctimas (con manifestaciones principalmente visuales o desde la dramaturgia), continua siendo necesario apelar a la escucha desde el arte para entablar diálogos sobre este tipo de sucesos; no solo para reparar y reactivar las memorias latentes, sino también para dar a conocer ampliamente la existencia de este tipo de violencias, visibilizando a las víctimas, ampliando los testimonios y pluralizando las verdades, a través de la escucha.

Al entender a Colombia como un espacio en donde se ha pasado de la oralidad al silenciamiento en medio de un Conflicto Político Armado y presenciar la violencia simbólica y estructural que desde el gobierno y la historia se ha ejercido sobre las víctimas, se hace necesario entender la importancia hacer sonar las otras voces para ejercer prácticas de resiliencia<sup>2</sup>.

Así pues, *Cartas Inconclusas* se erige como un proyecto de investigación teórico-práctica en donde, a través del arte sonoro, se generan ejercicios de memoria y empatía que buscan, por medio de la reapropiación y divulgación de algunas cartas escritas a los desaparecidos, hacer un

---

<sup>2</sup> La resiliencia se entiende como la capacidad de adaptarse y superar una situación adversa. (Real Academia Española, s. f.-b)

homenaje a las víctimas de Desaparición Forzada en Colombia desde el año 1958 hasta la actualidad.

## **1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS**

### **HIPÓTESIS:**

En la instalación sonora, el desarrollo de estrategias de desensordecimiento, potencia, a través de la escucha y la transducción de las ondas sonoras en otros medios, mecanismos de presencia y visibilidad de las memorias epistolares de las víctimas de Desaparición Forzada de Personas en Colombia entre 1958 y la actualidad.

### **OBJETIVO GENERAL:**

Construir una instalación sonora que utilice estrategias de desensordecimiento para visibilizar y hacer presente a través de la escucha, las memorias de las víctimas de Desaparición Forzada de Personas en Colombia, extraídas de cartas escritas a los desaparecidos desde 1958 a la actualidad.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Analizar histórica y socialmente el fenómeno de la Desaparición Forzada de Personas en Colombia e identificar sus conceptos fundamentales
- Realizar una revisión amplia de referentes teóricos y artísticos en relación con la memoria, la epístola y el sonido.
- Conceptualizar y caracterizar las diferentes técnicas de desensordecimiento presentes dentro del arte sonoro para seleccionar las más adecuadas en el desarrollo del proyecto.
- Desarrollar una batería de conceptos en los que el desarrollo teórico y las aportaciones prácticas entren en diálogo.
- Examinar las cartas para determinar el tipo de escritura epistolar de cada una, y las relaciones de similitud, complemento o diferencia entre

éstas para: por un lado, asociar sus partes a modos de escucha específicos, y por otro, crear una serie de partituras que sirvan como base para la creación de piezas sonoras.

- Construir piezas sonoras que den cuenta de los conceptos de memoria, duelo, resiliencia y resistencia, a través de las cartas y algunos sonidos alegóricos al contexto de la Desaparición Forzada de Personas en Colombia.
- Experimentar con las piezas sonoras construidas para realizar procesos de transducción entre las ondas sonoras y elementos físicos relacionados con la desaparición.

### **1.3. METODOLOGÍA**

La investigación del proyecto *Cartas Inconclusas* se realizó utilizando una metodología de carácter interdisciplinar, en la que diversos aspectos y métodos de investigación cualitativa, documental y experimental giraron alrededor de la búsqueda de mecanismos de des-ensordecimiento (Ver Parte I) desarrollados dentro del campo del Arte Sonoro, que permitieran visibilizar las memorias epistolares de las víctimas de Desaparición Forzada de Personas (DFP) en Colombia entre el año 1958 y la actualidad. Todo esto, se concretó en la práctica, por medio de una instalación sonora, entendida como puente entre la memoria, el sonido, el tiempo, el espacio y el espectador.

El material sonoro se construyó a partir del análisis de 18 cartas que las víctimas secundarias de Desaparición Forzada en Colombia han escrito a sus desaparecidos (Ver Anexo 3 y Anexo 4), y la relación de éstas con el papel del sonido dentro de procesos de encubrimiento.

La metodología constó entonces de 5 fases que, aunque en principio se entendieron como diferenciadas y parte de un proceso de desarrollo lineal, siempre estuvieron en diálogo, a partir de la interrelación y triangulación de los resultados propios de cada una, permitiendo así una constante revisión de los avances, aciertos y errores que surgieron dentro de la investigación.

En la formulación de cada una de las fases se partió del planteamiento de cuatro categorías base para la construcción de una instalación sonora entorno al tema de DFP en Colombia (Ver Fig.1).



Fig.1: Esquema de categorías. Realización propia.

Estas categorías contienen también algunas subcategorías que estuvieron en constante desarrollo pues, al ser el núcleo conceptual/metodológico para el desarrollo investigativo, la perspectiva experimental de la investigación ha requerido de una revisión permanente.

La primera de las categorías es la memoria<sup>3</sup> como forma de acercamiento, caracterización y análisis entorno al contexto del

fenómeno de DFP en Colombia y a la forma en la que éste se ha desarrollado.

La segunda es la epístola, como medio de subjetivación que conecta la escritura con el ámbito íntimo, confesional y sensible frente a procesos de resiliencia e intentos de contacto en escenarios de imposibilidad para la comunicación directa.

La tercera es la traducción, como estrategia de visibilización metafórica del paso de la memoria escrita a la palabra hablada y al sonido, gracias a ejercicios de resignificación del relato escrito en otros medios dirigidos a hacer presencia desde la escucha.

La cuarta y última es la transducción como mecanismo físico para evidenciar el sonido y la materialidad de sus ondas, por medio de la construcción de dispositivos de resonancia sobre distintos materiales. Allí

<sup>3</sup> En este contexto la memoria se trató de manera plural, en tanto los recuerdos y vivencias epistolares no tienen un punto de vista único.

el acercamiento a lo sonoro se hizo, ya no solo desde el sentido de la escucha, sino también desde los sentidos del tacto y la vista.

Ahora bien, partiendo de las pinceladas actuales sobre la relación entre las categorías previamente enunciadas se plantearon entonces las siguientes fases<sup>4</sup>:

- Fase 1: Acercamiento teórico

En esta fase se procuró construir una batería de conceptos y relaciones entre ellos que aportaran al desarrollo práctico de la investigación. Se realizó una amplia revisión e interpretación de referentes teóricos y artísticos que permitieron identificar las categorías de análisis y procesos artísticos fundamentales de los temas que atañen al proyecto: DFP en Colombia, Epístola, Escucha en el régimen de los sentidos y Desensordecimiento como estrategia desde el arte y la instalación sonora.

La revisión de estos temas tanto desde lo conceptual como desde las propuestas artísticas se convirtió en la base del diseño de herramientas técnicas e instrumentos metodológicos de las fases posteriores, y se corrigió continuamente a lo largo de la investigación.

- Fase 2: Práctica documental

Esta fase utilizó como materia prima las 18 cartas escritas por las víctimas secundarias de DFP en Colombia (Ver Anexo 3). Aquí se establecieron una serie de categorías que buscaban condensar la unión entre lo escrito en dichos textos epistolares y los conceptos de memoria, duelo, resistencia y resiliencia.

Para desarrollar esta fase se realizó un proceso de clasificación de las cartas que buscó identificar los aspectos más importantes dentro de éstas, y el tipo de comunicación intersubjetiva que se pretendía generar en cada una de ellas(Ver Anexo 4).

- Fase 3: Traducción

Esta fase se configuró como el primer acercamiento al sonido desde la memoria epistolar, y para desarrollarse requirió: por un lado, de la

---

<sup>4</sup> Es importante aclarar que cada una de las fases estuvo acompañada de un instrumento metodológico propio, conforme al desarrollo de la investigación.

construcción y búsqueda de micrófonos de diferentes tipos (mono, estéreo, dummy heads e hidrófonos) para la realización de pruebas (Ver Anexo 5), y por otro, de traducciones de los textos epistolares a tres partituras experimentales (Ver Anexos 1 y 2).

Las partituras, además de constituirse como el diálogo entre la voz de la artista y las letras de las víctimas, determinaron tres categorías de acercamiento al tema de la DFP desde la epístola y el sonido, y fueron la base para las grabaciones de voz y sonidos del entorno o imitación de estos (foleys) (Ver Apartado 6).

Las partituras y posteriores grabaciones buscaron también relacionar el contenido de las memorias escritas con los modos de escucha y los conceptos de desaparición, duelo, memoria, resistencia y resiliencia.

- Fase 4: Transducción y manipulación sonora

Como se mencionó previamente, uno de los objetivos de la investigación fue el de visibilizar el sonido no solo de manera metafórica (por medio de la fase 3), sino también física, dando cuenta de las ondas sonoras, su resonancia y posibilidades de materialización.

Esta fase se centró en la realización de experimentos sonoros a través de la manipulación digital y el encuentro de las piezas sonoras previamente grabadas (predeterminadas por las partituras) con superficies en las que la resonancia de la onda se hiciera evidente.

La selección de superficies/materiales a través de los cuales el sonido se transdujo, se realizó respondiendo a las necesidades narrativas presentes en las partituras experimentales realizadas en la fase 3.

- Fase 5: La instalación sonora

La instalación sonora es un tema transversal de toda la investigación así que, aunque se encuentre situado en la fase 5, cada una de las fases tuvo una relación intrínseca con éste.

En esta fase, partiendo del material sonoro definitivo, se seleccionó un tipo de interacción que permitiera al sonido ser el ente protagónico e hiciera alegoría a los procesos de invisibilización propios del régimen de los sentidos.

Las piezas sonoras dentro de la investigación se ubicaron en tres objetos iguales que se diseñaron a partir de tres criterios: por un lado la necesidad de representar la idea de latencia o presencia inadvertida (característica común entre el sonido y la DFP); por otro, la búsqueda de objetos alegóricos a la epístola y al diálogo intersubjetivo; y por último, la posibilidad de alojar y dar a conocer a través de la interacción y la carta sonora, composiciones, transducciones de onda y relatos superpuestos, pero conectados (Ver apartados 7 y 8).

Finalmente, siguiendo las pretensiones de des-ensordecimiento y divulgación, se propuso la creación de un documento que –presente en un código QR sobre las piezas– a manera de resumen, explicara el objetivo del proyecto y además permitiera compartir en la instalación misma, las cartas base. Esto como herramienta para ampliar los destinatarios/espectadores de la instalación y dar cuenta del fenómeno de DFP, no solo desde el punto de vista de la artista, sino también a partir de los procesos y textos originales de las 18 víctimas (Ver Anexo 7).

## **PARTE I: CUERPO TEÓRICO Y REFERENTES ARTÍSTICOS**

---

### **2. CONTEXTO GENERAL**

Un crimen de lesa humanidad se configura como un acto de violencia deliberado que ataca a los seres humanos en lo más esencial de su existencia: vida, libertad, bienestar físico, salud o dignidad. Esta clase de acciones, además de sobrepasar los límites tolerables, terminan por trascender las individualidades; pues cuando se efectúa una violación contundente a los Derechos Humanos, la humanidad es negada (CNMH, 2018b) y atacada en su conjunto.

Los crímenes de este tipo se conciben entonces como agresiones en donde el ataque se entiende a nivel global y no individual, permitiendo así afirmar

el carácter internacional de cada uno de estos atentados. Partiendo de esto, es posible destacar la importancia de dar cuenta de estas problemáticas, sus dinámicas, afecciones, afectados y formas de ejecución, a un público amplio, para fortalecer la concepción universal de humanidad y las potencialidades de empatía que el concepto trae consigo.

En este caso, se pretende hablar específicamente del fenómeno de la DFP, que ingresa con el Estatuto de Roma a la lista de crímenes de lesa humanidad, como un delito de carácter pluriofensivo y extremadamente racionalizado basado en: “la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a informar sobre la privación de la libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un periodo prolongado”(ONU: Asamblea General, 1998, p. 39).

Y aunque podría situarse en diferentes lugares del globo pues ha sido una práctica efectuada en muchas latitudes a lo largo de la historia, en esta ocasión se abordará puntualmente la problemática presente en el territorio colombiano registrada desde el año 1958(Mingorance & Arellana, 2019) hasta la actualidad.

## **2.1. LA DESAPARICIÓN FORZADA DE PERSONAS EN COLOMBIA (1958-2020)**

En Colombia, solo hasta el año 2000 la DFP empezó a reconocerse como tal, separándose de fenómenos como el secuestro y ampliando la descripción dada en el año 1958: “aquella modalidad de violencia desplegada intencionalmente [...] que consiste en la combinación de privación de libertad de la víctima, sustracción de esta del amparo legal y ocultamiento de información sobre su paradero, en que pueden ser responsables tanto los Estados nacionales, como los grupos armados ilegales que la incorporan a su repertorio en el marco de su actividad criminal”(CNMH, 2016, p. 38).

De esta forma, al incluir dentro del tipo de victimarios a grupos que no pertenecen a las fuerzas legítimas del Estado o tienen relaciones explícitas con éste, se ha logrado generar una gama de denuncias más amplia, permitiendo el reconocimiento de diferentes víctimas que no podían estar contempladas previamente.

Así, en el caso colombiano, aunque la mayoría de perpetradores de este crimen son desconocidos, los reportes han indicado que dentro de estos pueden encontrarse “grupos armados, legales e ilegales, de diferentes tipos. En lo que hace al CPA<sup>5</sup> paramilitares, guerrillas, Fuerzas Armadas del Estado, pero también en sus periferias o sus márgenes, narcotraficantes y delincuencia organizada”(CNMH, 2018b, p. 51). Que, además de manifestarse o transformarse según las dinámicas del conflicto, la historia y las regiones del país, ejecutan la desaparición forzada con diferentes intencionalidades.

Entre las motivaciones detectadas hasta el momento, el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia(2018), ha determinado tres intencionalidades: el castigo, con el fin de regular a la población y aleccionar a través de la estigmatización, instaurando medidas como toques de queda y potenciando prácticas de cohesión colectiva; la producción de terror, con el fin de imponer formas de vida específicas a través de una pedagogía de la crueldad; y el ocultamiento, ya sea para preservarse en la ilegalidad, o bien para no comprometer a personas y vínculos con la legalidad. Por otro lado, para llevar a cabo esta práctica criminal, también se han reportado formas específicas de ejecución a lo largo del territorio colombiano tales como: el arrojar cuerpos a los ríos(Diario la Opinión, 2018), el desmembramiento de cuerpos (CNMH, 2018a) y la creación de fosas comunes en donde se inhuman los cadáveres, entre otras.

Ahora, con respecto a las víctimas, la DFP afecta de manera radical, no solo a las más de 80000 personas con paraderos desconocidos (Mingorance & Arellana, 2019), sino también a los allegados a éstas

---

<sup>5</sup> CPA: Conflicto Político Armado

(Albaladejo Escribano, 2009). El CNMH(2018) ha propuesto tres esferas en donde se pueden ubicar las víctimas de DFP en Colombia: la primera sería la de las víctimas directas (personas desaparecidas), con perfiles que van desde campesinos y habitantes de zonas de conflicto, pasando por líderes sociales, estudiantes o personas que militen en la izquierda, hasta personas encargadas de procesos de búsqueda o incluso algunas veces miembros de bandos opuestos entre los ejecutores. Después se encuentran las personas allegadas o cercanas a las desaparecidas, entre las que están cónyuges, familiares, amigos, comunidades de apoyo a las víctimas y testigos que no pueden hablar, entre otros, que padecen de diversos daños emocionales, psicosociales, morales, económicos, físicos, etc. y requieren de procesos de reparación. Y finalmente la humanidad en general, dadas las múltiples violaciones a los DDHH y lo que esto conlleva. Allí, las víctimas de la segunda esfera, por la naturaleza del crimen, se perpetúan en un estado de incertidumbre y ambigüedad constante entre la búsqueda incansable, la expectativa de regreso y el miedo a la pérdida definitiva de sus seres queridos. Además, soportan grados de impunidad en alrededor del 99% de los casos(Mingorance & Arellana, 2019), cifras sin procesos de sistematización homogéneas y procesos de búsqueda estancados, que dan cuenta del enorme abandono Estatal.

Estas víctimas, en primer lugar, y siguiendo los postulados sobre el *Homo Sacer* (Agamben, 2005), notan la indolencia social, en el sentido en que la vida de sus desaparecidos no tiene suficiente valor al no representar mayor repercusión política en las grandes esferas. En segundo lugar, se ven impedidas en muchos casos a denunciar, convirtiéndose en víctimas de una política del terror que rompe con los tejidos sociales y comunitarios de resistencia. En tercer lugar, aunque algunos, enfrentándose al miedo y la persecución, ejecuten procedimientos de búsqueda y denuncia, el Estado no se ha esforzado por unificar y sistematizar la información sobre el fenómeno (Contravía, 2011). Y, en cuarto lugar, aún teniendo en cuenta la existencia de cifras, la mayoría de víctimas se ven abocadas a la niebla, en donde, como resultado de la despersonalización y frialdad de los números,

cualquiera de los números podría o no estar hablando de sus seres queridos.

Así, en el escenario del Conflicto Político Armado en Colombia que lleva desarrollándose por más de 50 años, el dolor, la invisibilidad y la ausencia se convierten factores que acompañan diariamente a quienes se han dado a la tarea de buscar y dar a conocer la existencia de este crimen que, aunque parece invisible porque según “la lógica del perpetrador a cuenta gotas no se nota”(CNMH 2018b), afecta a miles de familias en todo el territorio.



Fig. 2: *Cantaoras de Tumaco* (2019), Jesús Abad Colorado.

Familias que, al igual que Las Cantaoras de Tumaco (ver Fig. 2) – un grupo de 17 madres de jóvenes víctimas de DFP que, siguiendo la herencia de sus ancestros, han encontrado en el canto una forma de renacer entre el dolor y cuestionar públicamente las políticas guerrilleras presentes en la historia

Colombiana(El Espectador, s. f.-a)– se niegan a olvidar y reclaman día a día un poco de empatía para sobrellevar la indeterminación y el olvido que han nublado sus caminos, a través de diversos procesos de construcción de memoria, denuncia pública y resiliencia.

## **2.2. LA RESILIENCIA COMO HERRAMIENTA FRENTE AL CONFLICTO**

La lucha contra la marginalización y la invisibilización impuestas, se ha dado mayoritariamente desde los familiares y allegados a las personas desaparecidas, y se ha manifestado a través de diferentes procesos que buscan hacer evidente la importancia de consolidar un relato de cada una de las partes en pos de la consecución de verdad frente a aspectos como: la persecución, amenaza y asesinato a personas vinculadas con el activismo social; los vínculos entre la guerra y los intereses de

transformación de la propiedad y el uso del suelo y el subsuelo; la relación de la desaparición con la apropiación de los pueblos con sus territorios; y la usurpación y abuso de los cuerpos en medio del conflicto (CNMH, 2018a).

A partir de estos reclamos se ha velado por robustecer una política del reconocimiento que abra espacio en la memoria común al tema de la DPF como una realidad aún vigente que requiere de manera urgente prácticas políticas, sociales y simbólicas de reparación. En medio de este ejercicio de denuncia pública se han gestado también diferentes prácticas de resiliencia que hacen visible la capacidad de las víctimas para adaptarse y superar (o sobrellevar de la mejor manera) situaciones adversas (Real Academia Española, s. f.-b) tales como la de la desaparición forzada de sus cercanos.

La resiliencia se constituye “como concepto vertebrador fundamental en los escenarios de posconflicto” (FAO, 2017, p. 1) y es por ello que se hace necesario acercarse a las manifestaciones de ésta para aportar de alguna manera a la construcción de memoria en un país donde el olvido se ha hecho ley. Pues, siguiendo las palabras de Doris Tejada, quien después de once años es la única de las “madres de Soacha” (Semana rural, 2018) que no ha podido recuperar a su hijo Óscar, víctima de ejecuciones extrajudiciales<sup>6</sup> por parte del Ejército Nacional de Colombia: “Mientras nosotros los nombremos ellos siempre estarán vivos” (El Espectador, s. f.-



Fig. 3: *Antígonas, Tribunal de mujeres* (2016), Colombia.

b).

Así, con pronunciamientos simbólicos como el de la obra de teatro *Antígonas: Tribunal de Mujeres* (Ver Fig. 3) realizada por el grupo Tramaluna Teatro (Tramaluna Teatro & Zatzabal, 2016), mujeres como Doris junto con otras madres de Soacha y otras víctimas de violaciones a los DDHH en

---

<sup>6</sup> Mal llamados Falsos Positivos

Colombia, gracias al trabajo colaborativo se reafirman en su anhelo de verdad y reconocimiento, dando a conocer su historia a través de un relato estremecedor y el uso de objetos pertenecientes a sus allegados.

Ahora bien, entre las prácticas de resiliencia emprendidas frente al proceso de Desaparición Forzada que ha azotado a Colombia, se encuentran ejercicios de memoria como: rituales tradicionales, cantos, entierros simbólicos, poemas, obras de teatro, concentraciones, marchas pacíficas, murales, exhibición de fotografías y objetos personales de las personas desaparecidas, búsquedas a lo largo del territorio, uso de evidencias forenses, eventos académicos, emisiones radiales y escritura de cartas, entre otros.

Algunas de estas prácticas –como se ha esbozado someramente– se han realizado únicamente con la participación de las víctimas y otras con ayuda de colectivos sociales o artistas interesados en abordar la construcción de memoria alrededor del Conflicto Político Armado que padece Colombia. Con respecto a las prácticas cercanas a las artes, se encuentran dos tipos de manifestaciones: unas que hablan de la problemática de la DFP a través de una práctica de abstracción homenaje o denuncia desde la subjetividad propia del artista, y otras que promueven la participación de las víctimas en la creación misma de la pieza.

Frente al primer tipo de manifestación artística en relación con la resiliencia ante el conflicto colombiano se encuentran diversas piezas entre las que



Fig. 4: *0566* (2017), Fernando Arias.

cabe destacar dos por su carácter simbólico y forma de abstracción. Primero la obra titulada *0566* del artista Fernando Arias (Arias, 2017) (Ver Fig. 4) en donde, un contador que indica la cantidad de líderes sociales asesinados<sup>7</sup> en Colombia, junto con unas tablas para picar carne limpias pero con sus marcas de uso, hacen alusión a las heridas de la guerra y los

<sup>7</sup> Algunas víctimas de DFP.

procesos de invisibilización de estas, de manera metafórica, recalcando la importancia de la memoria en los escenarios de conflicto incluso sin que allí la imagen sea explícita (Arcadia, 2019). Y Segundo, a diferencia de la anterior, se encuentra la pieza *Aliento* del artista Óscar Muñoz (Muñoz, 1996): una serie de discos metálicos distribuidos en la sala que inicialmente parecen ser espejos, pero que, con el aliento de las personas (aire caliente), momentáneamente le dan vida a los rostros de las víctimas de DFP, generando una reflexión en torno a lo efímero de la identificación con el “otro desaparecido” desde una postura más figurativa.

Por otro lado, se ubican obras en donde la participación de las víctimas ocupa un papel de suma importancia a la hora de la creación. Dentro de éstas está la obra *327 alumbramientos por las huellas del olvido* (Ver Fig. 5) realizada por el Colectivo Magdalenas por el Cauca (Magdalenas por el



Fig. 5: *327 alumbramientos por las huellas del olvido*. (2012), Colombia.

Cauca, 2012), que a través de una acción performática realizada en conjunto con víctimas del conflicto, se devuelven simbólicamente los cuerpos de N.N.s<sup>8</sup> al río, criticando así la negligencia del Estado en las misiones de

búsqueda, identificación y reparación simbólica.

Finalmente, se encuentran procesos de resiliencia híbridos entre lo social y lo artístico, en los que las víctimas, muchas veces asesoradas por colectivos sociales en pos de la reparación psicológica y simbólica, promueven desde medios como la palabra, la construcción herramientas contundentes contra el olvido y útiles a la hora de realizar continuas reflexiones individuales y subjetivas que, al hacerse públicas recalcan el papel de la resiliencia en la construcción de sujetos de paz. Entre estos procesos está la escritura epistolar, sobre la que se ahondará en el siguiente apartado.

---

<sup>8</sup> Personas desconocidas, de las que no se tiene ningún tipo de información.

### 3. LA ESCRITURA EPISTOLAR

A lo largo de la historia los grupos humanos han buscado diferentes maneras de comunicarse. Inicialmente los códigos orales tomaron un papel protagónico en la sociedad tribal, como forma de resonancia grupal y tradicional; sin embargo, con el pasar del tiempo se han propuesto y creado sistemas para articular las diferentes manifestaciones de los sentidos dentro de códigos más homogéneos.

Con la pretensión de conservar los mensajes, primero se desarrollaron métodos de comunicación gráfica que, aunque buscaban traducir las experiencias, no estaban unificados y enfocaban su transmisión a grupos cerrados. Después, "conforme se incrementaban las distancias y los tiempos que debían recorrer los mensajes, y en la medida en que sus contenidos se diversificaban y complicaban, se generó la necesidad de mejorar los medios de comunicación gráfica"(Fridman, 1983, p. 24).

Llegó entonces la palabra como "átomo esencial del discurso"(Fridman, 1987, p. 75), en donde se encuentran "complejos sistemas de metáforas y símbolos que traducen (...) las experiencias sensoriales inmediatas en símbolos vocales"(McLuhan, 1996, p. 78). La palabra, como sistema exterior a la lengua vino a promover la escritura como un medio a través del cual se genera un sistema visual común, que unifica el uso simultáneo de varios sentidos.

Gracias a esto se instauró "un nuevo régimen de pensamiento"(Ayala Pérez, 2014, p. 306) de carácter individualista, a través de un proceso de alfabetización que dio nuevas herramientas para guiar la significación del mundo, ya no desde lo acústico y tribal, sino desde la lejanía de lo visual en donde "actuar sin reaccionar, sin verse implicado, [se convirtió en] la peculiar ventaja del occidental alfabetizado"(McLuhan, 1996, p. 103).

A través del código escrito, la alfabetización y posteriormente el surgimiento de la imprenta, se logró ampliar el rango de recepción de mensajes, dejando de lado la inmediatez de la oralidad y la participación como recursos indispensables en los procesos comunicativos. También, en muchas de las manifestaciones escritas se promovió un distanciamiento

entre la sensibilidad y el pensamiento, que terminó en una pretensión de imparcialidad e incluso indiferencia frente a la comunicación de temas vinculados con la vida privada.

La escritura se erigió entonces como un medio que, aún obviando la implicación de sensibilidades múltiples dentro del discurso, podía transmitir efectivamente la mayor cantidad de información de forma unificada y concisa. Así pues, el asunto de la no inmediatez y la posibilidad de fragmentar, relacionar y repensar el discurso antes de difundirlo a través del medio escrito, dio paso a la consolidación de un conjunto de significantes unívoco dentro de una sociedad previamente alfabetizada.

Esta nueva forma de pensamiento fragmentario y a veces específico (McLuhan, 1996) potenció la enseñanza y difusión de ciertos saberes hegemónicos que se impusieron sobre muchos otros hasta implantar regímenes de verdad que hoy en día –aún siendo cuestionados– funcionan como enormes mecanismos de poder.

Sin embargo, aunque a nivel estructural la escritura haya sido entendida como un medio caliente en tanto teóricamente “no puede incluir nunca mucha empatía o participación”(McLuhan, 1996, p. 50), en este caso es importante destacar otras formas de escritura como la epistolar que, al buscar otro tipo de relación entre el discurso y el código escrito –y a pesar de no permitir una participación inmediata de quien figura como lector–, hace visible la posibilidad de no separar el sentimiento y el pensamiento a la hora de escribir, y complejiza la escritura, al entenderla, no solo como ente de comunicación lineal, sino también como puente de comunicación bidireccional entre sujetos.

### **3.1. LA EPÍSTOLA**

La escritura de cartas, también llamada escritura epistolar, es una de las formas de comunicación intersubjetiva más antiguas de la historia después de la conversación hablada, pero con características diferentes. La diferencia principal entre la carta y el diálogo es que “si la oralidad implica relación entre dos hablantes presentes, la epístola supuso siempre relación

entre el autor de la obra (propulsor de la comunicación) y el destinatario de la misma (ausente y que la ha de leer o le ha de ser leída)”(López Estrada, 2008, pp. 28-29), así pues, la carta podría entenderse de forma general como una comunicación entre ausentes que no garantiza un cierre definitivo.

Este tipo de manifestación escrita, a diferencia de muchas otras, continúa teniendo una estrecha relación con la complejidad del código oral, en tanto se configura abiertamente con intenciones de diálogo activo –aunque póstumo e incierto– entre las partes ausentes. A través de la construcción de un universo de sentido común y de un tema de interés presuntamente mutuo, se crea desde la escritura, un discurso dialógico en donde “el juego entre la presencia imaginada y la ausencia real del interlocutor intensifica la libertad expresiva”(Maíz, 1996, p. 113).

Podría decirse entonces que el lenguaje de la carta se sitúa en una posición fronteriza entre la expresión y la comunicación. Por esta razón, al sustituir la oralidad no espera hacer evidente la separación entre sensibilidad y pensamiento en el discurso; aspecto esencial en muchas otras formas de escritura.

Un interesante ejemplo de ello se encuentra en la obra de *Ray Johnson*, pionero del movimiento artístico Mail-Art, y cofundador de la *New York Correspondence School*: un espacio epistolar dedicado al intercambio y diálogo artístico a través del correo, en donde, dada la complejidad de los discursos enunciados y la riqueza polimorfa de los mismos, "cada nueva interpretación [de la epístola] es tan probable e improbable como otra"(Kofodimos, 2015)<sup>9</sup>.

En sus ejercicios de correspondencia artística: *Please Add and Return* (Ver Fig. 6), iniciados desde comienzos de los años sesenta, Johnson propone un sistema de comunicación epistolar en donde quien recibía el mensaje tenía la posibilidad de responder sobre el mismo soporte, contribuyendo de manera libre a la creación de un discurso intersubjetivo. El diálogo aquí, a

---

<sup>9</sup> Traducción propia del texto original: "Each new interpretation is just as probable and improbable as another."

pesar de la falta de inmediatez, permitió de manera efectiva sobrepasar el límite establecido entre el pensamiento racional y los sentimientos, y dar paso a la expresión y a la existencia de una comunicación no lineal dentro de la epístola.



Fig. 6: *Please Add and Return*, Ray Johnson y Mail-artistas no identificados. Estados Unidos.

A su vez, evidenció otra de las características principales de la comunicación por correspondencia: la existencia de un emisor y un receptor ausentes, y una finalidad comunicativa que, por la naturaleza de la epístola, está aplazada por el tiempo y el espacio.

Por otra parte, continuando con la caracterización de la epístola, la comunicación a través de ésta, supone dos oposiciones que determinan su tipificación: entre lo singular y lo plural, y entre lo público y lo privado, generando así una gran diversidad de formas comunicativas según el tipo de autor, el tipo de receptor y el contenido del texto (Agulló Vives, 2002).

La intersección entre estas oposiciones y su relación con la temática tratada en cada carta proporciona a los interlocutores una enorme gama de posibilidades de expresión que, gracias a la no sistematicidad en la

creación y escritura de los mensajes, genera en el medio epistolar una inmensa cantidad de categorías y tipos de clasificación.

Sin embargo, si algo tienen todas las cartas en común es que incluyen en su contenido la exteriorización de un estado subjetivo en el autor, abriendo paso a la intimidad como requisito para la escritura y a la improvisación como evidencia del proceso (Maíz, 1996). Esta reafirmación de la subjetividad en la epístola nos adentra al territorio de lo confesional: quien escribe la carta se abre hacia el papel y expresa sus sentimientos o pensamientos de una forma muy similar a la oral, pero dedicando suficiente tiempo para hacer explícitas sus ideas.

Quien escribe transmite a través de una especie de monólogo una faceta de su yo en cada carta, posibilitando que el destinatario desarrolle cierta empatía con lo que lee. La lectura de cartas se inserta en un círculo de familiaridad muy profunda, sin embargo, es importante tener en cuenta que, aunque el destinatario de la carta sea una persona ausente con quien se tiene un universo de sentido compartido, la mayoría de veces, el primer destinatario es el autor mismo (Bou, 1998).

La carta viene a constituirse como una forma de subjetivación (construcción de sujeto) para el emisor, pues es a través de la auto-lectura que éste puede llegar a descubrirse y reconocerse dentro de sus reflexiones en primera persona. Este tipo de escritura permite entonces no solo la comunicación intersubjetiva, sino también la comunicación del sujeto consigo mismo.

Siguiendo los postulados de Michel Foucault (1999) sobre las *prácticas de sí* como acciones que los sujetos realizan de manera deliberada sobre sí mismos a fin de transformarse, dando cuenta “la capacidad de autocrearse en direcciones insospechadas” (Sáenz, 2014, p. 28), y cuestionando la forma-sujeto moderno que plantea un yo estable y fijo, es posible afirmar que gran parte de la escritura epistolar podría incluirse dentro de este tipo de prácticas que, al ser concebidas como modos de autogobierno, logran implicar al sujeto en su propio proceso de subjetivación.

Quien emite el mensaje utilizando la epístola como medio, al tener reflexiones en primera persona y dar cuenta de procesos de autoconocimiento y revelación mediante el código epistolar, puede llegar a cobrar conciencia de sí (Genoud de Fourcade, 2007) y auto-transformarse no solo a través de la construcción del mensaje y el diálogo consigo mismo y con un interlocutor ausente, sino también del medio como herramienta en donde el proceso se hace evidente.

He aquí la importancia que puede tener la epístola en los procesos subjetivación humana, al proporcionar a los individuos la capacidad de resignificar el código escrito (pensado en su mayoría como una traducción racionalizada del discurso oral) y traerle de vuelta el aspecto tribal, de intimidad y cercanía del que en muchas de sus manifestaciones es despojado. La carta, además de desvanecer los límites entre razón y sentimiento dentro del código escrito (gráfico o proto-escrito), logra abrir el puente de comunicación con quien se encuentra ausente y puede ayudar a consolidar procesos de sanación y desahogo en cada interlocución.

### **3.2. LA ESCRITURA DE CARTAS EN EL MARCO DE LA DESAPARICIÓN FORZADA EN COLOMBIA Y SU RELACIÓN CON EL PROYECTO.**

Dadas las enormes potencialidades que tiene la escritura epistolar con respecto a los procesos de autoconocimiento y sanación (y por ende resiliencia), en el proyecto *Cartas Inconclusas* se usarán como materia prima algunas de las cartas que familiares y allegados han escrito: por un lado a sus desaparecidos en Colombia, aún teniendo en cuenta que el proceso de comunicación epistolar en este caso se ve truncado y es posible que nunca se concrete; y por otro a la comunidad en general para dar cuenta tanto de la problemática de la DFP, como de su situación de abandono y olvido por parte de sociedad (Ver Anexo 3).

El día 30 de Agosto del año 2019, en conmemoración al Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada, se realizó en la ciudad de Bogotá una Vigilia de 24 horas (Ver Fig. 7) en donde se llevó “a cabo la lectura de



Es entonces como, partiendo de la importancia que puede tener la resiliencia desde la escritura epistolar dentro del fenómeno de la DFP, con *Cartas Inconclusas* se plantea indagar sobre si es posible –a través de una Instalación Sonora que experimente con el concepto de desaparición y transformación del sonido– utilizar las cartas sobre desaparición como insumo determinante para compartir procesos de duelo, memoria y resistencia.

De esta forma se pretenderá, además de visibilizar a las víctimas y poner sobre la mesa el tema de la DFP en Colombia, indagar sobre cómo se vive y significa la desaparición forzada de un ser querido por medio de la epístola y el sonido.

#### **4. EL SONIDO Y LA ESCUCHA**

El sonido no presenta las mismas particularidades de lo visible. Observar se puede convertir en un acto reflexivo en donde los objetos presentes se pueden enunciar y comparar de manera fácil, para quienes tengan la capacidad de ver. Podría decirse que, en palabras de R. Murray Schafer (2003), lo visible, al tener una existencia independiente y evidente puede catalogarse como un sustantivo; y lo sonoro, en medio de sus constantes transformaciones y la dificultad de concretarse de la misma manera para todas las personas que lo perciben, termina por definirse como un verbo. Surge entonces la pregunta de cómo proyectar datos sonoros en medios que permitan la contemplación, enunciación y análisis.

Así, aunque es difícil hablar del sonido como algo parcialmente estático, presto a ser contemplado; una de las técnicas de proyección más utilizadas ha sido la notación como “intento por traducir los hechos auditivos mediante signos visuales”(Schafer, 2013, p. 177) a través del dibujo, la pintura, la escultura y –entrada la modernidad–, la partitura como forma de notación gráfica y racionalizada de las notas musicales. Otra de las formas se encuentra en el testimonio oral y escrito presente tanto en textos literarios como en grabaciones y documentos de carácter antropológico o histórico. También, con el desarrollo científico y tecnológico se han generado

diferentes notaciones y técnicas descriptivas de la acústica y la fonética que han proporcionado mediciones exactas, aunque a veces arbitrarias, del comportamiento de las ondas sonoras en el espacio.

Todo este tipo de intentos por entender el comportamiento de lo sonoro, buscan rescatar al sonido, no solo como elemento permanente en la vida cotidiana, sino también como determinante dentro de diversos ámbitos sociales, culturales y políticos de la humanidad.

Y aunque para muchos teóricos "ninguna proyección muda [...] puede ser satisfactoria. [y] La primera regla siempre será [...]: si no puede oírlo, sospeche"(Schafer, 2013, p. 189), teniendo en cuenta la importancia de la investigación sobre el audio y su comportamiento dentro del proyecto *Cartas Inconclusas*, en este apartado se pretenderá ahondar sobre el análisis de lo sonoro tanto desde sus características físicas como desde sus limitaciones e implicaciones en la vida social y cotidiana.

#### **4.1. LA PRESENCIA DEL SONIDO**

La presencia sonora, aunque a veces desapercibida, está en estrecha relación con la inmediatez y la proximidad. "Ya sea en una sala de conciertos o un centro comercial, dentro de objetos o incluso dentro de [la] propia garganta"<sup>11</sup>(LaBelle, 2006, p. 3) sus vibraciones siempre se manifiestan y extienden sobre el cuerpo y el espacio. Así, de acercarse a la percepción del mundo prestando atención a sus manifestaciones acústicas, sería posible dar cuenta del sonido y su presencia, sin necesidad de que éste sea visible.

Una experiencia acústica siempre se encuentra dentro de una conversación entre sonido y espacio como un intercambio recíproco. El sonido recoge el espacio que nos rodea y es a su vez moldeado por él, por este motivo "está indisolublemente unido a nuestra percepción y experiencia"(Horta, 2019, p. 20), dadas sus propiedades esparcimiento, generación continua, maleabilidad y duración. Es más, considerando las

---

<sup>11</sup> Traducción propia de: "whether that be a concert hall or a shopping center, inside objects or even inside his own throat".

dificultades de percepción absoluta e instantánea del mismo, lo que se denomina “ausencia de sonido es al mismo tiempo su presencia”(LaBelle, 2006, p. 219), incluso cuando no sea posible percatarse de ella.

Por otro lado, para acercarse al sonido como objeto de análisis, es importante resaltar que se transporta en un espacio-tiempo propio de él y que su presencia no es lineal: se dilata, difiere o transfiere según sus condiciones de emisión: “Es un presente como ola en una marea, y no como punto sobre una línea; es un tiempo que se abre, se ahonda y se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae, etcétera.”(Nancy, 2002, p. 23) haciendo cada vez más evidentes sus propiedades de esparcimiento, penetración y ubicuidad.

El análisis de las vibraciones sonoras no puede entonces reducirse al medio ni al material empleado, y tampoco puede ser captado de manera panorámica pues, aunque actualmente existen modos de recopilación sonora muy desarrollados, en comparación con el registro visual, “el micrófono no opera de esta misma forma. Muestra detalles. Ofrece un primer plano, pero nada que sea equiparable con la fotografía aérea”(Schafer, 2013, p. 25); haciendo que el concebir un fenómeno acústico y entenderlo, cueste mucho más que entender los objetos dentro del campo visual: “Aún en los lugares donde no hay vida, puede haber sonido”(Schafer, 2013, p. 50) ya que este no depende exclusivamente de la presencia humana. Sin embargo, para rescatar la existencia sonora es necesario promover una consciencia sobre su aparición, comportamiento y desaparición.

En una sociedad donde la importancia del sonido ha sido históricamente subvalorada y el ensordecimiento ante muchos eventos se ha hecho ley, por lo menos desde el asentamiento de grandes poblaciones y los procesos de industrialización(Schafer, 2013); vale la pena preguntarse por aquellas manifestaciones acústicas que, aún considerándose desaparecidas, siguen habitando el espacio de forma permanente y pueden ser rescatadas

y resignificadas en medio de una multitud de sonidos e imposiciones que han dado paso a escuchas desatentas y/o selectivas.

#### **4.1.1. EL SONIDO EN EL ESPACIO**

No es posible considerar un espacio como neutral, pues con la inmersión de uno o varios cuerpos en el mismo, se infligen violencias sobre su statu quo, construyendo una suerte de nuevos e inesperados espacios a través de sus movimientos y posiciones (McQuillan, 2017). Este tipo de cuerpos que ingresan al espacio producen variaciones, no solo en la materialidad física del mismo, sino también en las ondas sonoras que lo recorren habitualmente.

A partir de la idea de que el espacio no es estático ni neutral, y que además de estar configurado por materialidades físicas, también alberga condiciones acústicas que fluctúan constantemente, se reafirma la existencia de un diálogo permanente y recíproco entre el sonido y el espacio.

El sonido se manifiesta como una vibración que viaja en el aire y, ensanchando su forma al propagarse en el espacio, se mezcla y resuena una y otra vez hasta perder intensidad y desaparecer o transformarse. En este sentido, el sonido se encuentra entonces en un lugar de fluctuación (Jerkovic, 2009) que está constituido por resonancias en el espacio interior y exterior, donde “vuelve a emitirse al mismo tiempo que, propiamente, «suena», lo cual es ya «resonar», (...) [y] relacionarse consigo”(Nancy, 2002, pp. 12-13).

Podría decirse que lo sonoro se encuentra siempre en una situación dinámica en donde resuena y se modifica de acuerdo con factores como su reflexión, absorción, reverberación y difracción; que, además, dada la acción de múltiple resonancia sobre y en los cuerpos, estos pueden entenderse como primeros espacios remisión; y finalmente, que cada una de las multiplicaciones, resonancias y desvanecimientos del sonido se encuentran condicionadas por el espacio que habitan.

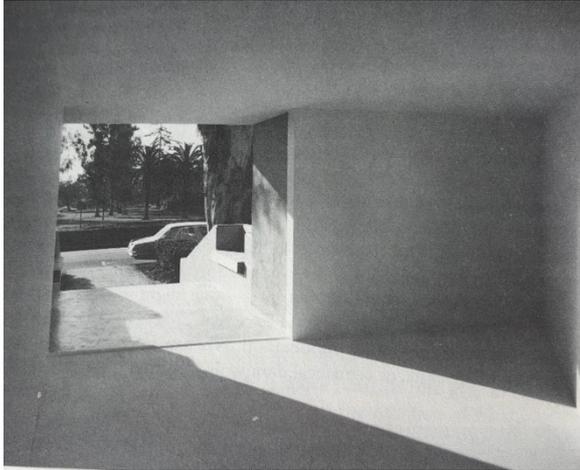


Fig.8: *Instalación en Pomona College* (1970), Michael Asher, Estados Unidos. Fotografía por Frank Thomas.

El espacio y su materialidad moldean el sonido, ejemplo de ello se encuentra con Michael Asher en su instalación sonora dentro del Pomona College (Ver Fig.8) en donde, al modificar arquitectónicamente el espacio, además amplificar internamente los sonidos del exterior, logró dar cuenta de cómo el espacio dirige y moldea la reverberación sonora,

haciendo más evidentes las propiedades de los movimientos sonoros.

La escucha de la onda sonora capta la relación que ésta tiene con el espacio, de tal forma que a la hora de emitir algún sonido en un espacio cualquiera, se escuchará no únicamente “un solo sonido y su fuente, sino más bien un evento espacial”<sup>12</sup>(LaBelle, 2006, p. x). El espacio entonces es determinante para comprender el aspecto acústico.

Cada lugar, dadas sus condiciones específicas, presenta un conjunto de fenómenos acústicos interrelacionados y específicos, que podrían englobarse dentro del concepto de entorno o paisaje sonoro a partir del cual se estipulan diferentes categorías o rasgos del sonido, que permiten acercarse a un entendimiento más profundo y consciente del sonido en el espacio.

Entre las diferentes categorías sonoras de análisis, según R. Murray Schafer(2013), se encuentran:

- Los sonidos tónicos: aquellas vibraciones sonoras que están presentes de manera permanente o muy frecuente (pero rara vez son escuchadas de forma consciente por quienes frecuentan o habitan el lugar), y caracterizan el espacio, convirtiéndose muchas veces en la base sobre la cual se perciben otros sonidos.

---

<sup>12</sup> Traducción propia de: “a single sound and it’s source, but rather a spatial event”

- Las señales sonoras: aquellos sonidos que se encuentran normalmente en primer plano y son escuchados de manera consciente pues, casi siempre “constituyen mecanismos de alerta”(Schafer, 2013, p. 28)
- Las marcas sonoras: con este término se hace referencia “al sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial”(Schafer, 2013, p. 28) y por tal motivo, de identificarse es bueno preservarlo.
- Paisaje sonoro de alta fidelidad: en este tipo entorno (ejemplificado en muchos de los espacios rurales pre industrializados) los sonidos se solapan muy poco y pueden percibirse con mayor claridad, dado el bajo nivel de ruido ambiental. Además, gracias a esto permite identificar una perspectiva, al diferenciar el fondo de las ondas vibratorias más cercanas.
- Paisaje sonoro de baja fidelidad: este entorno sonoro (característico de las sociedades industriales y posindustriales), a diferencia del anterior, presenta una sobrepoblación de sonidos y frecuencias sonoras que terminan por enmascarar la perspectiva y llevar la percepción a la identificación de un ruido continuo de banda ancha.
- El objeto sonoro: “es la mínima partícula autónoma de un paisaje sonoro. Puesto que posee un principio, una mitad y un final, es analizable a partir de su curva envolvente”(Schafer, 2013, p. 185)
- El cuerpo sonoro: es el objeto material que produce el sonido. Al ser un objeto material puede dar vida a diferentes objetos sonoros.

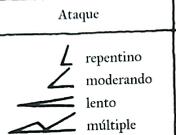
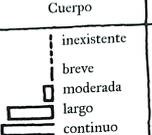
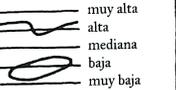
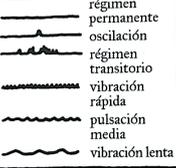
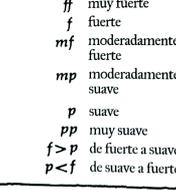
Descripción física	Ataque	Cuerpo	Decaimiento
Duración	 repentino moderando lento múltiple	 inexistente breve moderada largo continuo	 rápido moderado lento múltiple
Frecuencia / masa	 muy alta alta mediana baja muy baja		→
Fluctuación / grano	 régimen permanente oscilación régimen transitorio vibración rápida pulsación media vibración lenta		→
Dinámica	 ff muy fuerte f fuerte mf moderadamente fuerte mp moderadamente suave p suave pp muy suave f > p de fuerte a suave p < f de suave a fuerte		→
← Duración total estimada del acontecimiento sonoro →			

Fig. 9: Descripción de un Acontecimiento Sonoro (1993), R. Murray Schafer, Canada.

• El acontecimiento sonoro (Ver Fig.9): es una de las formas de análisis más utilizadas para los objetos sonoros, en esta se procura dar cuenta de la curva envolvente y sus partes; y además de las diferentes fluctuaciones, intensidades y comportamientos que puede tener un sonido.

Así pues, con la formulación y uso de estas categorías –que resultan útiles dentro del proyecto *Cartas Inconclusas*–

es posible caracterizar cada paisaje sonoro de manera específica tanto espacial como temporalmente y ampliar la concepción del espacio pues, “nuestro campo de percepción visual, que normalmente abarca 180 grados de un círculo imaginario, aumenta hasta los 360 cuando nuestras orejas perciben todo lo que hay en el espacio que nos rodea” (Horta, 2019, p. 31), a pesar de que aún hoy en día se siga priorizando lo visual como forma de acercarse al mundo.

#### 4.1.2. EL RÉGIMEN DE LOS SENTIDOS Y EL OIDO SOCIAL

Desde la modernidad el régimen de los sentidos ha priorizado a la vista como herramienta para acercarse al mundo y comprenderlo, ya que la evidencia sobre lo que es o no visible se hace más clara, en comparación con aquello que puedan percibir los otros sentidos: “Mientras que el sujeto de la mira ya está siempre dado, postulado en sí en su punto de vista, el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, sonado por sí mismo” (Nancy, 2002, p. 39) afirma

Jean-Luc Nancy, estableciendo una estrecha relación entre lo sonoro y lo inteligible.

Existe entonces un régimen de los sentidos sobre el que se constituyen las percepciones del mundo: “En Occidente el oído cedió ante el ojo como el más importante recopilador de información”(Schafer, 2013, p. 28) y es por este motivo que para muchas sociedades lo visible se asocia a lo verdadero.

Ahora bien, además de esta subyugación del oído frente al sentido de la vista, existen pues, en el mismo campo sonoro, una suerte de condicionamientos ligados al oído social. Lo sonoro, además de encontrarse dentro del campo físico, cobra significado “a partir de las dimensiones sociales imbricadas que pone en juego”(Pérez Colman, 2015, p. 118). Por un lado, el cuerpo se sintoniza con las regularidades del exterior y adopta como natural el sonido del entorno, dejando de ser consciente de él; y por otro, las nociones de fragmentación del mundo propias de la modernidad hacen que la escucha se dé de forma selectiva: no todo es importante para ser escuchado.

Respecto a la relación entre el campo físico y la intersubjetividad del condicionamiento sonoro, la mejor forma de captar a través de la escucha se da “a partir de la noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado)”(Barthes, 1986, p. 279), y la caracterización del mismo y sus cambios, tanto en el espacio físico como a lo largo del tiempo: “La categorización de los sonidos que se encuentran en el entorno oscila [entonces] entre la definición de estructuras y propiedades objetivas, al tiempo que subraya la observación subjetiva y la experiencia, uniendo datos empíricos con imágenes metafóricas y poéticas”<sup>13</sup>(LaBelle, 2006, pp. 204-205).

Este tipo de cambios sonoros físicos y temporales tienen una enorme repercusión en las culturas, las dinámicas y los comportamientos de individuos y sociedades.

---

<sup>13</sup> Traducción propia de: "Categorizing sounds found in the environment oscillates between defining objective structures and properties while underscoring subjective observation and experience, stitching together empirical data with metaphoric and poetic imagery"

Un interesante ejemplo de ello se encuentra en la existencia y el gran poder de lo que R. Murray Schafer (2013) denomina *Ruido Sagrado*, como aquella emisión sonora, sea natural o artificial, que está desprovista de cualquier proscrito o censura social; y la existencia de su opuesto: los sonidos indeseables: "Allá donde al ruido se le conceda inmunidad frente a la intervención humana habrá entonces una sede de poder"(Schafer, 2013, p. 116), de tal manera que la censura, la limitación y/o el silenciamiento impuesto hacen que el evento acústico trascienda de algo puramente físico y entre al ámbito del condicionamiento tanto social como subjetivo e intersubjetivo.<sup>14</sup> Esto también en relación con el imperialismo sonoro que permite, a través del sonido, imponer cierto tipo de prácticas, ideas y significados que varían según época y grupo social.

Se puede afirmar entonces que "ningún sonido tiene un significado objetivo, y el observador estará sujeto a comportamientos culturales específicos con respecto al sonido en cuestión"(Schafer, 2013, p. 196). Debido a esto, se abre la posibilidad de generar un sentido subjetivo a cada sonido que permita enlazar los sonidos con acciones referidas a los demás(Pérez Colman, 2015), que se encontrarán en constantes cambios y



Fig.10: Muestra del trabajo Sonoro *City Links* desarrollado entre 1967 y 1981 desarrollado por Maryanne Amacher (2010), galería Ludlow 38, Estados Unidos.

reinterpretaciones.

Esta inestabilidad de significado por la que pasan los objetos y los sonidos también se evidencia en la práctica artística, en donde la investigación sobre el sonido en un espacio específico y la generación de éste, puede acercarse a los significados y los contextos.

Este es el caso de Maryanne Amacher (Ver Fig. 10) y su serie *City Links* en la que, tras instalar micrófonos en

<sup>14</sup> Este aspecto cobra importancia a la hora de relacionar el fenómeno de la Desaparición Forzada de Personas y el silenciamiento de las víctimas y sus intentos por hacerse escuchar y ocupar un espacio en la sociedad.

algunos lugares y reproducir sus sonidos en otros a través de las líneas telefónicas analógicas de calidad FM (Moss, 2010), se creaban sincronías entre espacios diferentes y se daba paso a la reinterpretación del sonido y su significado cotidiano. Aquí el hecho de que la escucha y el acontecimiento sonoro se producen al mismo tiempo y por ende tienen un significado común estipulado, se pone en cuestión.

En resumen, aunque el régimen de los sentidos subvalore la escucha como forma de posicionamiento en el mundo, el ahondar en ella puede proporcionar información importante para entender las dinámicas sociales intersubjetivas. Sin embargo, cabe resaltar que, el sonido, para ser captado en su complejidad, requiere de una escucha atenta, pasiva y detenida (LaBelle, 2006). Situación que a veces puede resultar problemática en una sociedad donde el movimiento y el momento presente deben estar racionalizados y bajo control para garantizar productividad y eficiencia.

#### **4.1.2.1. MODOS DE ESCUCHA**

Socialmente el sonido solo existe en tanto sea reconocido por quien esté dispuesto a la escucha como un sentido posible que muchas veces no se puede predecir, pero necesariamente rebota en y sobre las personas. La escucha viene a ocupar un papel muy importante a la hora del proceso de desnaturalización del sonido, pues permite responder a dudas desde campos como la acústica (¿qué sonidos?), la psicoacústica (¿cómo son percibidos?), la semántica (¿qué significan?), la semiótica (¿para qué sirven?) y la estética (¿son placenteros?), entre otros.

También, proporciona la posibilidad de racionalizar el sonido en diferentes tipos que jerarquizan la atención sobre aquello que se escucha, de acuerdo a parámetros como: la fuente del sonido, la acción que origina el sonido, la importancia del diálogo, la información transmitida, la respuesta emocional y el contenido narrativo (Payri, s. f.).

Así pues, siguiendo las afirmaciones de Ronald Barthes (1986) la escucha puede entenderse como una acción psicológica condicionada al contexto

histórico y cultural, que se encuentra categorizada en tres tipos: el primero hacia los índices, es decir, desde una posición de alerta; el segundo hacia los signos, a partir del desciframiento de ciertos códigos; y el tercero hacia quien habla o emite el sonido.

Esta tercera forma amplía la concepción de escucha como una acción psicológica de carácter individual, al insertarla en el espacio de la intersubjetividad en donde “<<yo escucho>> también quiere decir <<escúchame>>”(Barthes, 1986, p. 278), creando un *transfert* en el que escúchame quiere decir tócame y entérate de que existo. Aquí "La orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos"(Barthes, 1986, p. 284) La escucha se convierte entonces en el acto de ponerse en disposición para decodificar lo que no es claro y encontrarle el sentido(Nancy, 2002). Por otro lado, como acto psicológico, expande afuera y dibuja adentro, incorporando ambientes sonoros y su audibilidad en procesos conscientes. La escucha profunda planteada por Pauline Oliveros(2005) propone que, para tener un desarrollo consciente de la espacialidad sonora y la cartografiar los sonidos entendiendo el ambiente sonoro; el ser humano debe estar abierto, susceptible y sintonizado con las cosas de fuera de sí,



Fig.11: *George Brecht's Drip Music* (1962), Interpretado por George Maciunas, Staatliche Kunstakademie, Alemania, 1963.

por más insignificantes que parezcan.

En las manifestaciones artísticas, el grupo *Fluxus*, reflexiona sobre este planteamiento al intentar llamar la atención sobre los elementos más banales, haciendo especial lo ordinario y situando a las personas cerca del mundo auditivo.

George Brecht, miembro de este grupo, en su obra *Drip Music* (Ver Fig.11), en la que gotea agua en un recipiente y obliga al espectador a escuchar tonos cercanos a lo inaudible para seguir el sonido de

cada gota; se acerca a esta reflexión, cuestionando las formas de percepción, al llevar a quien escucha a ampliar sus significados, transgrediendo en gran medida la jerarquía de los sentidos: las personas asisten a un concierto o evento sonoro, estético y perceptivo, en donde lo importante es prestar atención al sonido y su generación.

Ahora, es importante hablar de una escucha inclusiva que vaya mas allá del hecho de escuchar el entorno y ser consciente del mismo; y llegue a entender a los sonidos como actantes, en tanto modificadores de las condiciones culturales, sociales y políticas de una comunidad(Pérez Colman, 2015). De este modo, escuchar no solo se convierte en un acto intencional, sino también en la forma de barrer con espacios desconocidos, para reconocer qué pasa allí a través de lo sonoro.

Siendo así, el acto de escucha debe pasar no solo por el cuerpo sino también por la subjetividad, ingresando a un espacio que al mismo tiempo ingresa como mecanismo de subjetivación. El ser humano –para escuchar– debe ingresar a la espacialidad que al mismo tiempo le penetra: a un lugar sonoro en donde el sujeto se convierte en la resonancia de una remisión que solo existe a través de sí, haciendo que la escucha deba necesariamente pasar por el cuerpo múltiples veces, aún sin que nos demos cuenta, y convirtiendo al cuerpo en la primera y más cercana frontera sonora.

#### **4.1.3. EL SONIDO Y LA PROXÉMICA**

El sonido ocurre entre los cuerpos, en presencia de otros, de forma que, aunque “el espacio acústico de un objeto sonoro es aquel volumen de espacio en el que ese sonido puede oírse” (Schafer, 2013, p. 295); más allá de la audición, las vibraciones sonoras tienen la capacidad de tocar a los cuerpos múltiples veces, incluso sin que sean percibidas.

El sonido acústico se convierte entonces en un evento social que además de expandir el espacio y su escucha, genera una multiplicidad de puntos de vista y escucha que se traducen en formas diversas de comunicación(LaBelle, 2006) asociadas al contexto y lugar, tanto material

como socialmente. De ahí que “los cuerpos presten dinamismo a cualquier juego acústico, contribuyendo [tanto] a la modulación del sonido”(LaBelle, 2006, p. x), como a la construcción de uno o varios significados.

Las ondas sonoras efectivamente pasan por el cuerpo, y su “presencia física se mueve a través, contra y dentro de las fronteras”<sup>15</sup>(LaBelle, 2006, p. 174). Un interesante ejemplo de esto se encuentra en muchas de las obras de Bernhard Leitner, en las que se ha dedicado a encontrar zonas internas de resonancia, que dan cuenta de la profunda relación entre sonido, cuerpo, espacio y escucha; construyendo lo que él denomina *Sound Spaces*.

En su obra *Sound Chair* (Ver Fig.12), a través de la instalación de seis altavoces alrededor de una silla reclinable, se generan sonidos y vibraciones envolventes que, además de exaltar la relación previamente mencionada, demuestran cómo la escucha, al estar en contacto con el cuerpo puede ampliar los niveles percepción física de los fenómenos

acústicos tanto internos como circundantes.

Este tipo de interpelaciones corporales del sonido en el cuerpo, aunque no se amplifiquen (como en el caso de *Sound Chair*), siempre están presentes; por tal motivo, el ser humano ha desarrollado diferentes mecanismos de filtrado sonoro para tener bajo control su proxémica (uso del espacio personal), dejando de lado algunos sonidos indeseables y promoviendo lo que vendría a llamarse una *escucha adecuada*.

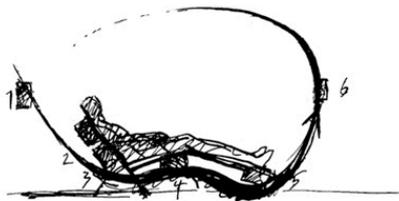


Fig.12: *Sound Chair* (1975), Bernhard Leitner © Atelier Leitner.

<sup>15</sup> Traducción propia de: "physical presence moves through, against and within the boundaries."

Así pues, aunque las ondas sonoras invadan todo tipo de espacios y cuerpos, tanto psicológica, como social y físicamente; las personas y las comunidades han desarrollado diferentes estrategias para escuchar ciertos sonidos y escoger cuáles notar o no en su paso por el cuerpo, es decir, para escoger cuáles se percibirán. Estos mecanismos de filtrado acústico no siempre se generan de manera deliberada, y es allí donde surge el problema del ensordecimiento sonoro como forma no consciente de menospreciar la existencia e importancia de un sonido.

#### **4.2. ESTRATEGIAS DE DES-ENSORDECIMIENTO**

En la actualidad la escucha manifiesta formas de ensordecimiento evidenciadas en acciones tales como el convertir la música en otro mueble o incrementar la cantidad de ruido no identificable en los espacios. Se pasa de escuchar a oír, y a causa de esto, “las rugosidades del espacio sonoro, sus estriaciones y granos son reducidos a un plano en el que nada surge con volumen, todo parece asimismo convivir en continuidad, formar parte de la misma intensidad sonora”(Pardo Salgado, 2016, p. 16).

La escucha continua y desatenta –tanto desde el ámbito físico como desde el social y psicológico–, se erige como la mayor forma de ensordecimiento a nivel general, y en muchos casos lleva a determinar la presencia de las cosas: “en un mundo dominado por el hombre, cuando el nombre de una cosa desaparece, la sociedad lo descarta, poniendo así en peligro su existencia”(Schafer, 2013, p. 59).

Por tal motivo, es importante rescatar formas en las que se ha resignificado lo “válidamente sonoro”, rompiendo con el régimen sensorial y desafiando el adiestramiento de los sentidos, para dar paso al tema del sonido y su amplio espectro, como una lucha contra aquello que se ha ido descartando en pos de una sociedad que, para ser funcional, no mira/escucha más allá de lo estipulado hegemónicamente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Esta concepción del sonido descartado de manera deliberada puede encontrar símiles con el concepto y el proceso de DFP en donde la lucha contra la invisibilidad se hace necesaria para vencer el olvido.

#### 4.2.1. ECOLOGÍA DEL SONIDO

La estipulación de formas de escucha ensordecedoras están constantemente “privilegiando la evasión del sonido sobre los detalles del lenguaje y sus especificidades de significación cultural”<sup>17</sup>(LaBelle, 2006, p. 218). Frente a esto, la ecología acústica plantea un mundo en donde las barreras entre el ser y los objetos no existen, y es posible entender cómo el sonido significa.

Si la "ecología es el estudio de la relación entre los seres vivos entre sí y con su entorno. [...] la ecología acústica es el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad" (Schafer, 2013, p. 283) y, por consiguiente, busca entender el paisaje sonoro como la interacción entre señales, signos y símbolos, teniendo en cuenta que, en un evento sonoro, cada persona que escucha obtiene un sentido del sonido ligeramente diferente dependiendo de su ubicación, construcciones subjetivas y direccionamiento en la escucha.

La ecología acústica propone a la vez orientarse al lugar del sonido y a una escucha activa “mientras que señala el sonido local como una presencia poderosa que afecta la condición humana, el equilibrio ecológico y los ritmos de la vida”(LaBelle, 2006, p. 197).

Desde esta perspectiva se encuentra el concepto de ecología del sonido como estrategia contra el ensordecimiento sistemático, y junto a ella: la identificación y caracterización del Paisaje Sonoro, a través de sonidos tónicos, señales sonoras y marcas sonoras, como herramienta para desnaturalizar las regularidades del exterior, y para demostrar que muchas veces existe una costumbre de evasión de la escucha atenta y de la concepción del sonido como algo permanente. Incluso en silencio existe un sonido, "el silencio no es, en realidad, más que <<un estado variable, nunca enteramente silencioso>>"(Horta, 2019, p. 17).

Una de las personas que más ha evidenciado este tipo de evasiones auditivas a través de la práctica artística ha sido John Cage con obras como

---

<sup>17</sup> Traducción propia de: “privileging sound's elusiveness to the particulars of language and the specifics of cultural meaning”

4'33", pieza icónica del artista<sup>18</sup>, y *Silent Prayer*(1948), en donde cuestiona la naturalización del sonido en el entorno.

Dada la estética del capitalismo en los centros comerciales, el *Muzak*<sup>19</sup> se convierte en un ruido blanco que complementa los efectos visuales y la sensación de ligereza y libertad de consumo. Partiendo de esto, Cage, con su obra *Silent Prayer* propuso sabotear el statu quo de la estética acústica de estos lugares, al producir una pieza de silencio ininterrumpido y ofrecerla como Muzak, con la idea de alterar las dinámicas de consumo allí presentes, basándose en la idea de que, al romper con la escucha continua cotidiana, el ser humano da cuenta de la importancia y presencia constante del sonido.

Continuando con la ecología acústica, vale la pena resaltar que los proyectos, o estudios del paisaje sonoro, iniciaron institucionalmente a finales de los años 60 y se han fortalecido desde la creación del World Soundscape Project que pretende recoger e inventariar los amplios catálogos sonoros del mundo. Este proyecto fue iniciado por R. Murray Schafer en conjunto con otros académicos y ha logrado poner sobre la mesa el tema de los efectos del sonido en la condición humana.

Un ejemplo de las demandas desde el arte sonoro por tener en cuenta la ecología del sonido como un aspecto importante pero desapercibido en la



cotidianidad, es la pieza de Max Neuhaus denominada *Times Square* (Ver Fig. 13), en la que se amplía sonoramente el paisaje sonoro subterráneo de una de las vías del metro de Nueva York a través de una

Fig.13: *Times Square* (1977), Max Neuhaus, Estados Unidos.

<sup>18</sup> Concierto icónico del artista, estrenada en 1952, en donde durante 4 minutos y 33 segundos, al no interpretar su instrumento convierte al espectador en su fuente de material sonoro.

<sup>19</sup> Conocida en sus inicios como música de elevador.

rejilla ubicada en un paseo peatonal de Broadway<sup>20</sup>.

Esta obra, al no estar demarcada y no presentar ningún tipo de señalización explícita de su existencia se convierte muchas veces en imperceptible, y pasa a ser parte del sonido de banda ancha que acompaña el espacio diariamente. Los cambios que el artista hace resultan casi imperceptibles en cierto tipo de espacios. Sin embargo, lo que el pretende crear es una especie de auralidad sonora que busque hacer más consciente el acto de escucha en el espacio.

Adicionalmente cabe resaltar que, para los estudios del paisaje sonoro o ecología acústica resulta muy importante el hecho de rescatar, destacar y sobretodo resguardar el sonido del entorno, ya que hace parte de nuestra cotidianidad y que, de no prestarle atención, puede llegar a ser problemático o, en el peor de los casos, olvidado con el pasar del tiempo: "las notas tónicas rara vez son escuchadas de manera consciente por aquellos que viven entre ellas, ya que son el fondo sobre el cual la figura de las señales se vuelve conspicua. Los sonidos tónicos son, sin embargo, percibidos cuando cambian y cuando desaparecen por completo: es entonces cuando se los recuerda con cariño" (Schafer, 2013, p. 94)

#### **4.2.2. ESQUIZOFONÍA Y GRABACIÓN DE AUDIO**

Justo en el momento en el que "el paisaje sonoro estaba cayendo en estados de baja fidelidad sin precedentes"(Schafer, 2013, p. 133), y como respuesta a la escucha cotidiana inmediata e irrepetible, surge el proceso de ruptura esquizofónica en 1877 en donde, por medio de la "separación entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica. (...) [se] quiebra la audición" (Pérez Colman, 2015, p. 113) lineal.

Un gran ejemplo de este fenómeno es la creación de la telefonía, que permitió la conversación a distancia, recalcando que la intimidad y la lejanía pueden ser compatibles y que es posible prescindir del medio escrito para comunicarse a distancia de manera inmediata<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Entre las calles 45 y 46.

<sup>21</sup> Es importante destacar que, aunque la telefonía facilite los modos de comunicación de la intimidad en la inmediatez y en cierta medida haya promovido la mengua de la escritura

Además de tales procesos, después de la ruptura esquizofónica, llega el sonido grabado como segunda ruptura que permite capturar un momento sonoro específico con la posibilidad de hacerlo repetible, proporcionando así, la oportunidad de enlatar el sonido y compartirlo de manera póstuma a oyentes no presentes. Obras como *Presque Rien* de Luc Ferrari(1995), en donde una grabación sonora desde su ventana es trasladada a una compilación de carácter artístico, dan cuenta de ello.

Con este avance, “el sonido grabado, como punto de contacto entre la tecnología y la capacidad corporal de oír, (...) [se convierte] tanto [en] prótesis de la memoria como [en] prótesis de la audición” (Pérez Colman, 2015, p. 113). Como muestra del sonido convertido en prótesis de la memoria está la obra *Box with the sound of its own making* de Robert Morris(Ver Fig.14), en donde una caja suena de forma autorreferencial, amplificando y compartiendo a quien la escucha, la historia de su construcción a través del sonido.



Fig.14: *Box with the sound of its own making* (1961), Robert Morris, Cohan Gallery, Estados Unidos.

Por otra parte, gracias a la esquizofonía y la grabación de audio se puede explorar el espacio o dar cuenta de este a través de la exaltación de sonidos poco corrientes o de la voz misma. Ejemplo de ello se encuentra en la obra de Hildegard Westerkamp llamada *Kits Beach Soundwalk*(1989) en donde la grabación de un paisaje sonoro en la playa de Kitsilano en Vancouver, acompañada de descripciones del paisaje recitadas por la artista, producen en quien escucha la sensación de estar presente, junto a ella.

---

dialógica; en el caso de la Desaparición Forzada de Personas (tema que atañe en este proyecto) es imposible hacer una llamada telefónica a algunos de los receptores directos (los desaparecidos). De ahí la importancia que tiene aún hoy en día la escritura epistolar e íntima, a pesar de las constantes demandas de inmediatez.

Además, junto con el hecho de poder dislocar el sonido para reproducir un lugar en otro y proporcionar movilidad al espacio acústico –"to bring the alien back home" (LaBelle, 2006, p. 211)<sup>22</sup>–; con el magnetófono, se abrió la posibilidad de cortar el material sonoro e insertarlo en cualquier otro contexto o pieza constituida por sonidos procedentes de lugares distintos. Esto, se manifiesta en la pieza de Annea Lockwood: *A Sound Map Of The Hudson River*(1982), desde la que se comparte un mapa sonoro de una serie de puntos o "aural perspectives" del recorrido del río hasta el Océano Atlántico.

Dentro de esta perspectiva, el sonido reproducido y dislocado "tiene la capacidad (que está en el corazón de la ecología acústica) de entregar transformaciones afectivas en el lugar mismo de escucha"<sup>23</sup>(LaBelle, 2006, p. 211), marcando su espacio como un espacio acústico de convergencia.



Fig.15: *Sound Island* (1994), Bill Fontana, Francia.

Ejemplo de ello se encuentra en la obra sonora *Sound Island*(1994) de Bill Fontana(Ver Fig. 15), en donde –gracias a la retransmisión en vivo de sonidos del mar de Normandía sobre el Arco del Triunfo en París– el sonido se divorcia de su referente corpóreo y se transforma en algo similar un ruido

geográfico o lenguaje disyuntivo, que encuentra su lugar en medio de una mezcla de aquí y allá, aterrizando en una nueva percepción.

Ahora bien, con la evolución de algunas industrias como la radio y la televisión, se empezaron a generar cotidianamente interrupciones en los espacios y espacios convergentes, que reunieron de nuevo a las

<sup>22</sup> Traducción: Traer al extraterrestre a casa

<sup>23</sup> Traducción propia de: "has the ability (which is at the heart of acoustic ecology) to deliver affective transformations to the very place of listening."

comunidades y las devolvieron a lo tribal (McLuhan, 1996). A partir transmisores locales y mensajes dinámicos, se logro también colectivizar una imagen sonora del mundo(Pardo Salgado, 2016) en constante cambio a raíz del diálogo con la comunidad.

Muestra de ello reside en la obra *Drive in Music* de Max Neuhaus(Ver Fig.16), en la que se instalaron varias radios sintonizados en distintas emisoras a lo largo de media milla de un Parkway en Buffalo, activando el espacio geográfica y sonoramente.

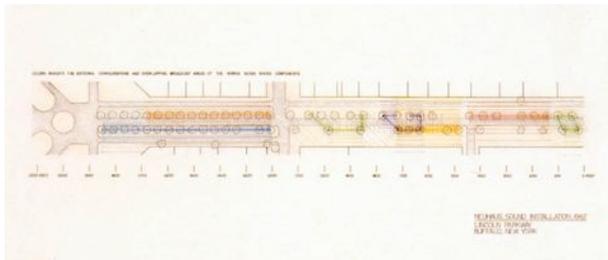


Fig.16: Plano de instalación *Drive in Music* (1968), Max Neuhaus, Estados Unidos.

Lo interesante de esta obra, además del recorrido sonoro, es la interacción con quien escucha. Allí la cercanía, la velocidad, el movimiento de los coches y las condiciones climáticas modificaban el

sonido. A su vez, los oyentes podían sintonizar lo propuesto en las radios de su coche, ampliando la obra y volviéndose participantes activos en el paisaje sonoro.

Por último, aunque estos avances den muchas posibilidades de hacer el sonido presente y reclamar su importancia, es también importante resaltar la condición plástica del sonido y dar cuenta de que éste no es algo que solo exista y se reproduzca, sino que también esta presto a ser modificado.

#### 4.2.3. MODIFICACIÓN Y SÍNTESIS SONORA

La grabación sonora permite que el sonido, no solo pueda ser reproducido extradiegéticamente y repetido, sino también modificado tanto en materialidad como significación. El sonido se transforma en un objeto manejable, susceptible a la manipulación y amplificación de frecuencias escondidas y detalles potenciales; dando cabida a muchas posibilidades, principalmente dentro de la producción de piezas dedicadas al estudio o trabajo artístico del sonido.

Entre las manifestaciones artísticas que hicieron uso de la modificación sonora se encuentra la música concreta, que empezó con la apropiación de sonidos pregrabados y posteriormente manipulados. A su vez, con la llegada del casete<sup>24</sup>, llegó la música experimental con el intento de ampliar la paleta sonora, intensificar la experiencia de escucha (en volumen, lugar y procedencia) e investigar sobre métodos alternativos de escritura y composición, experimentando también con los códigos de conducta propios de la producción musical.

Con agrupaciones musicales como el Grupo Ongaku<sup>25</sup>, se fomentó el trabajo en la improvisación musical “usando objetos encontrados, instrumentos aleatorios, maquinas de casete y radios”<sup>26</sup>(LaBelle, 2006, p. 36), que, al promover el ingreso de sonidos no musicales en la creación musical, crearon diálogos sonoros con el fin de colapsar el punto de composición hacia el *performance* y su relación con la escritura automática. Estos procesos, en aras de la construcción de sonidos, reciben el nombre de síntesis sonora y proponen nuevas formas de acercarse a lo sonoro. Allí, no solo se hace una reflexión sobre la materialidad y maleabilidad sino también sobre la temporalidad del sonido, la espacialidad de éste y sus posibilidades plásticas.

Por un lado, la obra de Christine Kozlov: *Information: No Theory*(1970) hace explícita la experimentación y manipulación sonora desde el aspecto temporal. Allí la artista reproduce los dos minutos anteriores de audio sobre

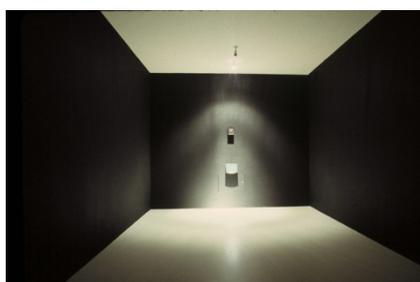


Fig.17: Turkish (1999), Michael Brewster, Escultura sonora.

el presente y graba esta reproducción al mismo tiempo, haciendo un loop sonoro del tiempo del sonido.

Por otro, respecto a la maleabilidad arquitectónica se encuentra la instalación sonora *Turkish* de Michael Brewster (Ver Fig.17) en donde: a través del manejo de la

<sup>24</sup> La llegada del casete se dio en 1951 y gracias a esta fue posible agregar efectos como el de reverberación y el eco.

<sup>25</sup> Constituido en el año 1958 y conocido por muchos como el Fluxus Japonés.

<sup>26</sup> Traducción propia de: "using found objects, random instruments, tape machines and radios."

reverberación espacial y con sonidos sintetizados, se genera una interacción del sonido en el espacio, creando esculturas acústicas (zonas de escucha específicas y delimitadas dentro de la sala), que solamente se identifican desde la audición y emiten frecuencias sonoras cercanas al sonido electrónico.



Fig.18: *Polytope de Montréal* (1967), Yannis Xenakis, Pabellón Francés, Canadá.

Por último, desde la síntesis sonora a partir de la interacción con otros estímulos se encuentra Yannis Xenakis con su serie de instalaciones sonoras interactivas *Polytope* (Ver Fig.18), en donde, una escultura estereofónica cinemática, reacciona en relación con la luz que la misma pieza emite, creando así experiencias sonoras y

sensoriales envolventes.

Este tipo de interacciones entre las obras, el espacio y el público modifican la experiencia sonora de quien no dispone de todo el tiempo para estar atento al sonido, pero si puede dar cuenta de su maleabilidad. Característica que podría hacerse más evidente.

#### 4.2.4. TRANSDUCCIÓN SONORA

La presencia sonora es un complejo de resonancias de tipo móvil y vibrante(Nancy, 2002), y teniendo en cuenta que “todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas”(McLuhan, 1996, p. 78), es posible afirmar que a través de los sentidos como medios para captar la experiencia, las personas en su cotidianidad realizan diversas traducciones constantes de aquello que se encuentra en su entorno.

En primer momento las traducciones socialmente reconocidas del sonido se dieron desde lo gráfico y lo visual, a través del dibujo, la pintura y la escultura, o a partir de objetos como el *Órgano de color* (instrumento con equivalencias cromáticas del sonido). Sin embargo, antes de todas estas

representaciones subjetivas, existían otro tipo de traducciones del sonido en otros medios: las transducciones<sup>27</sup>.

El tacto es el sentido más personal y la primera herramienta del ser humano para realizar ejercicios de transducción. Gracias al tacto se pueden evidenciar vibraciones que terminan por asemejarse a la escucha, “allí donde las frecuencias más bajas del sonido audible dan paso a las



Fig.19: *Handphone Table* (1978), Laurie Anderson, Estados Unidos.

vibraciones táctiles (aproximadamente a unos veinte hercios)”(Schafer, 2013, p. 30).

Haciendo uso consciente de este fenómeno, Laurie Anderson desarrolla su pieza *Handphone Table*(Ver Fig.19), en la que solo es posible escuchar las emisiones sonoras de una mesa<sup>28</sup> si se utilizan los codos como

conductores acústicos del sonido; logrando demostrar de manera explícita –casi literal– que “el oído es una manera de tacto a distancia”(Schafer, 2013, p. 30).

Al evidenciar la cercanía de la escucha con el tacto se abre la posibilidad de entender al sonido como un material que, además de escucharse y



Fig.20: *Fluid Resonance* (2017), Ricky Van Broekhoven, Holanda.

sentirse, puede mostrarse a través de otros materiales puros y así cobrar presencia física, es decir: transducirse a ondas perceptibles por otros sentidos, sustentando la idea de que “la escucha se encuentra a medio camino entre la visión y el tacto”(Horta, 2019, p. 59).

<sup>27</sup> Según el Diccionario de la Lengua Española el término *transducción* hace referencia a la transformación de un tipo de señal en otro distinto” (Real Academia Española, s. f.-c).

<sup>28</sup> En un extremo de la mesa se emiten sonidos vocales y en el otro música instrumental.



Fig.21: *Sound on Paper* (1985), Alvin Lucier, Muestra en Documenta 14, 2017.

Con obras como: *Fuild Resonance* (Ver Fig.20) de Ricky Van Broekhoven, en donde un altavoz reproduce ciertos sonidos que se transportan a un fluido (ubicado sobre el altavoz), en el que se materializan diferentes patrones de onda; y *Sound on Paper* de

Alvin Lucier(Ver Fig.21), en la que varios tipos de papel enmarcado vibran gracias a sonidos generados con un oscilador. Se construyen imágenes visibles a través del movimiento.

Ya en la era digital este tipo de transducciones dentro del campo perceptual se han trasladado al espacio virtual. Ejemplo de ello; la obra *Global String* de Atau Tanaka(Ver Fig.22) en donde, con la creación de un instrumento multi-sitio activado por la red, se hace posible la idea de trascender la distancia de transducción entre espacios físicos, incorporando las



Fig.22: *Global String* (2007), Atau Tanaka.

particularidades del espacio virtual de internet. La obra consiste en un cable metálico de suelo a techo que –al estar equipado con sensores de vibración–, transforma las ondas en datos digitales y las transmite en otro espacio como sonidos.

Quien produce el sonido es el usuario en la interactividad.

A manera de resumen, todas estas formas de transducción reclaman de nuevo la presencia del sonido que ha sido subvalorado por los otros sentidos pero que está continuamente presente y comunicando.

---

Nota: Los fenómenos expuestos a lo largo de este apartado se convierten en herramientas propicias para hacer modificaciones diversas sobre el sonido, tanto en su significante (vibración y materia sonora esparcida en el

espacio), como en su significado (en el sentido de su codificación). Esto le proporciona al proyecto de *Cartas Inconclusas* una serie de insumos e ideas para construir narrativas alrededor de conceptos como el de la muerte, el silenciamiento, el ensordecimiento y la desaparición. Sin embargo, es importante recalcar que "un acontecimiento sonoro es simbólico (...) cuando su nómeno o su reverberación afectan a lo más profundo de la psique."(Schafer, 2013, p. 235). Y que es justamente allí donde la voz<sup>29</sup> entra a jugar un papel muy importante para complementar la significación sonora.

## 5. LA VOZ

Considerando que el espacio acústico de un cuerpo es el volumen espacial dentro del cual sus ondas sonoras pueden percibirse, se puede afirmar que al entender al ser humano como un cuerpo sonoro, su "espacio acústico máximo habitado (...) será aquella área en la que su voz pueda ser escuchada"(Schafer, 2013, p. 295).

La voz, se convierte entonces en una de las formas acústicas más importantes de los seres humanos para habitar el entorno desde el ámbito sonoro, y se constituye como una sensación vibratoria que incluye un gesto significativo y un mensaje a comunicar; generando así, una relación entre sujetos que se reafirman y construyen, al posicionarse en el mundo a través de ella(Kristeva, 1984).

Este posicionamiento de los sujetos frente al universo da lugar a un sinnúmero de negociaciones entre el cuerpo como emisor del sonido, el discurso como significante y el sonido como materia. Además, se configura como un medio para traducir y moldear la experiencia, de forma que, "mediante la traducción de las experiencias sensoriales inmediatas en símbolos vocales, puede evocarse y recuperarse el mundo entero en cualquier momento"(McLuhan, 1996, p. 78)

---

<sup>29</sup> Sobre este tema se ahondará en el apartado 5: La voz.

## 5.1. LA VOZ COMO ESPACIO INTERMEDIO

“Nada más acerca de mí me define tan íntimamente como mi voz, precisamente porque no hay otra característica de mi ser cuya naturaleza sea moverse desde mí hacia el mundo y moverme dentro del mundo. Si mi voz es mía porque viene de mí, solo puede ser conocida como mía porque también sale de mí. Mi voz es, literalmente, mi forma de despedirme de mis sentidos”<sup>30</sup>, afirma el reconocido crítico literario Steven Connor(2000, p. 7), dando cuenta de una de las características más importantes a la hora de estudiar la voz como fenómeno: su doble articulación entre el cuerpo y el discurso.

Aquí la voz se encuentra en un espacio intermedio, como una de las formas que tiene el ser humano para relacionarse con el exterior y consigo mismo, planteando necesariamente fronteras difusas entre el cuerpo propio y el otro al que este se dirige: “A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el otro, así como antes, en un registro diferente, se la situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, circunscribiendo una falta en ambos”(Dolar, 2007, p. 123).

La voz aparece como vehículo entre la cavidad sonora (espacio acústico), y el discurso (significante), convirtiéndose en un hilo conductor a través del cual las personas se interrelacionan desde la sonoridad. Además, al estar adentro y afuera en el mismo instante, puede vivir en más de un cuerpo, y conectar aspectos lingüísticos, significantes, pensamientos, materialidades sonoras, formas estéticas y procesos de construcción identitaria; sin pertenecer a ninguno de forma absoluta, pero abarcándolos para hacerles existir desde el sonido.

El habla y su escucha, ponen en relación a dos individuos (incluso tratándose de una muchedumbre) y transforman a cada ser humano en un sujeto dual que interpela y conduce a la interlocución durante el intercambio sonoro(Barthes, 1986). Allí, aparte de transportar significantes y

---

<sup>30</sup> Traducción propia de: “Nothing else about me defines me so intimately as my voice, precisely because there is no other feature of my self whose nature it is this to move from me to the world, and move mi into the world. If my voice is mine because it comes from me, it can only be known as mine because it also goes from me. My voice is, literally, my way of taking leave of my senses.”

vibraciones, el sonido resuena en otros y en el espacio; y a su vez “se remite o se envía, de alguna manera, en sí mismo”(Nancy, 2002, p. 17), adquiriendo “una autonomía espectral,[en la que] nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo”(Dolar, 2007, p. 11).

Ahora bien, aunque este espacio de la voz en la interlocución entre sujetos se diera inicialmente de forma inmediata, es importante recalcar que gracias a la ruptura esquizofónica (Ver Apartado 4), el espacio acústico de los cuerpos hablantes se ha podido extender tanto espacial como temporalmente: ejemplo de ello es la llegada de la voz en la radio como emisión desprovista de cuerpo físico, pero con la posibilidad de extenderse espacialmente y resonar en múltiples lugares a la vez, acelerando los procesos de información, mientras “contrae el mundo hasta el tamaño de una aldea”(McLuhan, 1996, p. 313).

Una interesante reflexión sobre esta multiplicidad de tiempos y lugares a través de la radio es el *performance* sonoro de Christof Migone denominado *Gridpubliclock*(1993). En esta obra, el artista da la bienvenida desde el estudio y lo abandona para dirigirse a una cabina telefónica y llamar a la emisora a preguntar a sus oyentes a donde debe ir después; entre tanto un operador silencioso contesta las llamadas de los oyentes y las emite sin filtro; el artista, tras escuchar, se mueve alrededor de la ciudad y continúa comunicándose a través de teléfonos públicos: “Gridpubliclock es el sonido de una ciudad a través de sus habitantes, mediada por un sistema radiofónico electrocutado”<sup>31</sup>(Migone, 1993) y da cuenta de las posibilidades de la voz para significar y resonar entre cuerpos y mentes, transgrediendo el espacio físico.

Otro tema importante a la hora de analizar la voz y su ubicación en un espacio intermedio es la función simbólica y socializante que el lenguaje le ha adjudicado a través “la unión entre un significado y un significante, allí donde el signo no es natural y el significado no es intrínseco”(Suniga & Tonkonoff, 2012, p. 2).

---

<sup>31</sup> Traducción propia de: “Gridpubliclock is a sounding of a city through its inhabitants, mediated by an electrocuted radio-phone system.”

Esta función simbólica viene a ser cuestionada por académicas como Julia Kristeva(1984) al plantear la voz como una forma de subjetivación que, aunque se encuentre situada y coaccionada socialmente tanto en su significado como en su uso, no es del todo englobante. Además, en sus líneas de fuga, transgrede los límites de significación presuntos en la coerción del lenguaje, permitiendo dejar de lado la creencia de que lo hablado es inherentemente verdadero.

Caminatas sonoras de Janet Cardiff como las expuestas en su pieza *The Missing Voice (Case Study B)*(1999), en donde propone el recorrido por diferentes lugares de Londres, acompañado por un audio en el que su voz describe situaciones percibidas por ella previamente, dan muestra de ello. En esta obra se crean espacios acústicos de convergencia en donde –dada la diferencia temporal entre quien realiza el recorrido y las descripciones del espacio narradas por la artista– además de poner en cuestión el sentido de la ubicación, hacen que se generen inestabilidades y diferencias en la construcción del significado como aproximación para entender el entorno a través de la escucha.

Desde esta perspectiva, la voz cobra importancia al ser la materialización de las negociaciones del sujeto con lo simbólico y su uso, reafirmando así, la heterogeneidad de la significación y la posibilidad de mezcla de significantes en procesos comunicativos a través del habla y el sonido.

Finalmente, el último aspecto que ubica a la voz en un espacio intermedio es el estético como material sonoro. La emisión de la voz, al igual que la de cualquier sonido, genera una materialidad fónica compuesta de ondas vibratorias, que pueden ser moldeadas, moduladas y/o sintetizadas, a fin de exaltar su plasticidad dejando de lado el significado como unidad básica de la interlocución.

A veces la voz impresiona más que el contenido de su discurso "y nos sorprendemos escuchando las modulaciones y los armónicos de esa voz sin oír lo que nos está diciendo"(Barthes, 1986, p. 288). Es el caso de la instalación sonora *Lowlands Away* de Susan Philipsz(2008-2010) en la que, a través de la proyección del sonido de su voz sintetizada bajo tres puentes

en el centro de la ciudad de Glasgow<sup>32</sup>, más allá de centrarse en el discurso, buscó promover sensaciones de nostalgia en los oyentes, por medio de las modificaciones de su voz generadas tanto por la manipulación sonora como por el espacio mismo.

### 5.3. LA VOZ Y LA LECTURA

Las negociaciones entre el cuerpo, el sujeto y el discurso anteriormente expuestas han planteado la voz como un medio que traduce la experiencia subjetiva inmediata en aras de la interlocución. Sin embargo, para profundizar en los objetivos del proyecto *Cartas Inconclusas*, es necesario ahondar también en la voz como medio para traducir experiencias subjetivas ajenas o no inmediatas. En este caso se abarcará la lectura en voz alta o la grabación y reproducción de ésta, entendiéndola como el paso de la intangibilidad a la creación sonora.

Según el narrador oral Rodolfo Castro(2013) “el desafío del lector en voz alta es el de transformar esos signos inertes en volúmenes tangibles que respiren, se muevan con libertad y desafío, y toquen al que escucha”. Esto se debe examinar teniendo en cuenta tres aspectos, a decir: el discurso, la plasticidad del sonido y el espacio de resonancia.



Fig.23: *Quicksand* (2017), Nikolaj Bendix Skyum Larsen, Inglaterra.

Con respecto al discurso, es importante resaltar el efecto de la palabra hablada sobre el campo visual (McLuhan, 1996). Cuando una voz interpreta un texto, sea este propio o ajeno, y pretende hacer primar el discurso sobre la materialidad sonora; quien emite el

sonido no se dirige al oído de los oyentes sino a sus ojos. La obra de Nikolaj Bendix Skyum Larsen llamada *Quicksand*(Ver Fig.23) es un ejemplo de ello.

---

<sup>32</sup> Susan Philipz en su obra mezcló y sintetizó en tres canales de audio, tres versiones de un lamento escoses cantadas por ella.



repetición de una voz leyendo la frase “I am sitting in a room”<sup>35</sup> grabada en el espacio, se propone la reflexión sobre las complejidades de la resonancia y la deformación o materialidad del sonido en tanto vibración, duración y espacialidad.



Fig.25: *I am Sitting in a Room* (1969), Alvin Lucier, Estados Unidos.

Por último, teniendo en cuenta lo enunciado a lo largo de este subapartado, se puede llegar a concluir que la relación presente entre la voz y la lectura, además de abarcar muchas de las reflexiones sobre la voz y el sonido en general, abre la posibilidad de “ponerse en sintonía emotiva con el texto y con los demás participantes

de la lectura”(Castro, 2013), convirtiendo de nuevo a la palabra escrita, muchas veces íntima y estática, en un conjunto de ondas que se mueven a sobre el espacio y otros cuerpos.

## PARTE II: PRÁCTICA ARTÍSTICA: “CARTAS INCONCLUSAS”<sup>3637</sup>

---

La segunda parte del proyecto de investigación *Cartas Inconclusas* abarca las fases 3, 4 y 5 de la metodología planteada (Ver Metodología), y busca utilizar los elementos teóricos y referenciales desarrollados previamente (Ver Parte I) para acercarse de forma experimental a la práctica del arte sonoro, en específico a la instalación sonora, como forma de concretar el objetivo de potenciar, a través de la escucha y la transducción de ondas

---

<sup>35</sup> Como información adicional e importante, Alvin Lucier en su discurso hace evidente su tartamudeo como forma de implicarse y exorcizar sus propios temblores.

<sup>36</sup> Los enlaces para escuchar las composiciones sonoras (composición continua y transducción) se encuentran debajo de las imágenes y en el Anexo2; y el video de explicación y funcionamiento de la pieza al final del apartado 9.

<sup>37</sup> Para ver el video del proyecto ir al apartado 9.1 o al Anexo 8.

sonoras, la presencia y visibilidad de las memorias epistolares de las víctimas de DFP en Colombia.

Dentro de esta parte se dará cuenta de algunos de los resultados obtenidos a través del acercamiento práctico-experimental que se desarrollo a lo largo de la investigación. Así pues, aunque para llegar a las piezas sonoras, los objetos instalativos y la instalación como tal, se realizaron diferentes experimentos e intentos tanto en la creación sonora como en el diseño de piezas e interacción; en este apartado se hablará específicamente de los resultados seleccionados como definitivos para la construcción del prototipo instalativo.

El apartado se dividirá en tres partes que responden a cada una de las fases nombradas anteriormente, intentando establecer diálogos y explicaciones de la relación entre las disposiciones-decisiones técnicas, y las pretensiones representativas y alegóricas al fenómeno de DFP narrado desde las cartas a los Desaparecidos.

## **6. TRADUCCIÓN – PIEZAS SONORAS**

Las piezas sonoras que el proyecto *Cartas Inconclusas* propone se encuentran en un lugar intermedio entre la escritura, la poesía, la oralidad y la música; y buscan movilizar las diferentes dimensiones sonoras tanto de algunos objetos como del cuerpo humano como cavidad sonora, para convertirlas en material de creación artística. Todo esto, ligado a la búsqueda de relaciones entre las memorias epistolares de las víctimas de DFP en Colombia y el papel del sonido dentro de procesos de encubrimiento de éstas.

La construcción de estas piezas busca formular las pautas de realización y funcionamiento de los objetos instalativos que componen el proyecto en su parte práctica, y hace que la idea de crear estrategias des-ensordecimiento –como hilos vinculantes entre la memoria y el sonido– empiece a materializarse.

Ahora bien, para el desarrollo de estas piezas se han determinado dos grupos de relaciones conceptuales que acompañarán diferentes procesos

de traducción: por un lado, la traducción de los textos epistolares a una serie de tres partituras experimentales, que se configurarán como las indicaciones de interpretación y recolección sonora, y abrirán la puerta al proceso de transducción; y por otro la traducción de estas partituras al medio sonoro a través de la grabación, montaje y modificación digital, de los sonidos producidos/interpretados de manera analógica.

Respecto a los grupos de relaciones conceptuales se hace necesario aclarar que el primero de ellos se consolida dentro de una perspectiva transversal que atraviesa los objetivos generales y específicos de la investigación sin cerrar sus posibilidades futuras; y el segundo se ubica como herramienta condensadora de las relaciones establecidas en el primer grupo.

El primer grupo está conformado por las categorías de duelo, memoria, resistencia y resiliencia. Y el segundo contempla las figuras de agua, tierra y cuerpo, como categorías individuales que servirán de base para la construcción de las tres partituras planeadas. Así, dentro de cada una de las categorías del segundo grupo se buscará hacer evidente la relación establecida entre la epístola, el sonido, la voz y los conceptos del primer grupo.

Cada partitura tendrá entonces el nombre de una de las categorías del segundo grupo de conceptos, se planteará a manera de *loop* y se explicará en los siguientes sub-apartados.



que va a transportar el agua en términos sonoros y conceptuales, vale recordar las palabras de Doris Tejada “Mientras nosotros los nombremos ellos siempre estarán vivos”(El Espectador, s. f.-b).

AGUA transportará los nombres (o formas de nombrar) a las personas desaparecidas, que las víctimas secundarias han enunciado en las 18 cartas que han servido de base para la investigación (Ver Anexo 3); configurándose como una manera de reclamar la existencia de las personas desaparecidas, y expandir la lucha invisibilizada de quienes se han resistido a olvidarlas.

- Sintaxis-estructura sonora: (Ver Anexo 1 y Anexo 2)

En primera medida es importante destacar que en esta partitura el agua es el elemento principal, de allí que la abstracción de un objeto cayendo sobre el agua en la imagen sea una de las primeras instrucciones que la partitura da: la grabación de la mayoría de los sonidos presentes en esta partitura se realizará bajo el agua, con hidrófonos caseros de realización propia (Ver Anexo 5). Esto para sumergir la composición y hacer transportar las ondas vibratorias en este medio, incluso desde el momento de grabación.

Ahora, cada una de las líneas tanto rectas como elipses y su ubicación dentro de la imagen marcan las pautas de interpretación y manipulación sonora de la pieza.

- Líneas rectas diagonales: Estas líneas llegan al centro (donde caería el objeto al agua) y determinan los cortes de ritmo en la composición sonora. No se manejará un tiempo de corte regular y los cortes se harán evidentes por medio de Foleys que buscarán asemejar el lanzamiento de objetos pesados al río.

La pieza estará conformada por dos compases de 60 segundos y tendrá 10 cortes temporales que aparecerán cuando las manecillas del reloj pasen sobre cada una de las líneas, empezando la cuenta por la línea que antecede (en el sentido de las manecillas del reloj) a la palabra *GEÓLOGO* presente en la elipse exterior.

- Elipses: Las elipses tienen diferente grosor que va disminuyendo de afuera hacia adentro. Esta disminución del grosor hace referencia, por

un lado, a la altura del sonido, de manera que, entre más gruesa sea la línea, más agudo será el sonido; por otro, a la intensidad de éste, que irá aumentando de forma proporcional al grosor de las líneas. Además, frente a la forma de grabación, entre más delgada sea la línea la grabación se hará con la cabeza más adentro del agua.

- Las palabras: la altura y la intensidad del sonido se materializarán en la grabación de la lectura de los nombres allí expuestos. Al igual que con las líneas, el tiempo estará determinado por las manecillas del reloj, de tal modo que cuando la manecilla pase por la primera letra se empezará a leer la palabra, teniendo en cuenta altura e intensidad. Así, las palabras que se encuentran en el centro se leerán con una voz más grave y la cabeza sumergida en el agua, y las palabras exteriores se leerán con una voz más aguda y la cabeza menos sumergida.
- Pistas de audio en la línea de tiempo: para cada elipse se destinará una pista de grabación que constará de 120 segundos, por ende, la lectura de las palabras se deberá realizar dos veces por pista. Además de las 7 pistas de audio de cada una de las elipses, se destinarán dos canales de audio para los cortes temporales de las líneas diagonales y otro para un paisaje sonoro del Río Magdalena. El sonido de cada pista de audio en la edición se amplificará, manipulará y regulará según las demandas de la interacción y no saldrá por los mismos canales de audio. Habrá entonces dos composiciones, de manera que las pistas más graves, destinadas a la transducción sonora irán mezcladas con el paisaje sonoro del Río y se reproducirán a través de un transductor táctil<sup>38</sup>, mientras que las palabras presentes en las cuatro pistas exteriores, junto con el Foley de las líneas y se reproducirán en un altavoz estéreo.
- Semántica-significado de las partes:

---

<sup>38</sup> Las instrucciones de reproducción sonora de la mezcla de pistas transductoras se hará explícita en el apartado de transducción.

Además del tema en general y de las pautas de sintaxis-estructura sonora, es importante explicar las motivaciones conceptuales de la forma y ubicación de los diferentes objetos gráficos presentes en la partitura *AGUA*.

- Elipses concéntricas: simulación de las vibraciones producidas cuando un cuerpo cayendo al agua. En este caso se hace alegoría no solo al cuerpo abandonado en el agua producto de la DFP en Colombia, sino también a la voz y a la memoria como cuerpos que caen y resuenan, y a la intención de resaltar al agua como ente resonante y puente comunicador.
- Líneas diagonales concéntricas: simulación de los cuerpos cayendo al agua. Las distancias entre ellas y sus dimensiones son irregulares pues tratan de hacer una metáfora sobre la irregularidad del crimen que se está tratando y a su vez la variedad de las voces y memorias, y los tiempos de enunciación. Además de esto, el uso de objetos pesados a la hora de grabar los Foleys hace referencia al peso del cuerpo y a la dificultad de encontrarlo en medio del río.
- Nombres y tipografías: una de las formas de exaltar los procesos de memoria y resistencia al olvido presentes en las 18 cartas a partir de las cuales se crea esta partitura, es la forma que cada persona tiene para nombrar a su desaparecido. En este caso se buscó relacionar esta manera de nombrar a un espectro de empatía, que no solo se manifestó en la ubicación de las palabras dentro de la partitura, sino también en la tipografía de cada uno.
  - Las palabras que están en las dos elipses externas tienen una tipografía fría, con ángulos rectos, y son nombres muy generales. No generan identificación inmediata.
  - Las palabras que se encuentran en las dos elipses subsiguientes presentan una tipografía cercana a la máquina de escribir, y son nombres más específicos, a partir de los cuales se puede realizar algún tipo de denuncia más personalizada.
  - Las palabras ubicadas en las tres elipses centrales tienen una tipografía de manuscrito similar a la utilizada en algunas de las

cartas que sirvieron de base para la investigación (ver Anexo 3), y, a diferencia de las otras elipses, son palabras que hacen explícita la relación que tiene quien ha escrito las cartas con la persona desaparecida. Este sería el punto más intenso de empatía, y a la vez el más invisibilizado. Es por ello que la lectura de éstas, para llamar más la atención, se hará en tonos graves para que, a la hora de construir el objeto sonoro instalativo, sean estas las que movilicen la materia y generen los procesos de transducción de onda, haciéndose ver. Además, irán mezcladas con el paisaje sonoro del Río, con el fin de destacar la presencia de la vida y la memoria en el mismo, y situar, de manera indirecta, a los espectadores.

- Las superposiciones y dificultades de claridad en la escucha: muchas de las palabras se sobreponen y no son claras para quien escucha, como muestra de la dificultad de transmisión de una memoria única. Además, muchos de los cortes temporales (sonido de lanzamiento de un cuerpo al agua) cortan algunas de las palabras, a excepción de las ubicadas en las dos elipses exteriores, esto haciendo alusión a que el problema de la DFP en Colombia invisibiliza las identidades individuales de las víctimas y las convierte en cifras o nombres generales que muchas veces no se escuchan.

## 6.2. TIERRA: DEL DESPOJO A LA SIEMBRA

DESAPARECIDO		DESAPARECIDO		DESAPARECIDO		DESAPARECIDO		DESAPARECIDO	
SE NOS EXTRAVIÓ			SE NOS PERDIÓ			SE NOS REFUNDIÓ			
TE OCULTARON				TE DESAPARECIERON					
LICENCIA PARA VISITARNOS	SE OYE QUE LO RECLUTO	SE LO LLEVARON VIVO	EN UN ENFRENTAMIENTO	NO REGRESA	LO ÚLTIMO QUE SUPE	NO HAN DADO RESPUESTA	NO ERA GUERRILLERO	NINGUNA PISTA	
<p>ESCRIBIR... CONTAR... LUCHAR GRITAR INDAGAR...          SABER EMPRENDER... LLEVAR... SEGUIR SEMBRAR APRENDER...          BUSCAR... RESISTIR DIVULGAR... APOYAR ESTUDIAR...</p>									

Fig. 27: Partitura 2: “TIERRA: del despojo a la siembra”, Realización propia.  
 Composición continua: <https://soundcloud.com/estefy15091/tierra-composicio-n-continua/s-1NKBzsfWCok>  
 Transducción: <https://soundcloud.com/estefy15091/tierra-transduccio-n/s-4KWq7PUHQWh>

*TIERRA* es la segunda partitura, y al igual que la anterior se desglosará para explicar los parámetros que establece y el motivo de su creación.

- Tema:

En la historia de Colombia las disputas territoriales han estado presentes de manera recurrente, atravesando procesos sociales, económicos, políticos y culturales que evidencian el vínculo entre la cuestión agraria y la violencia (CNMH, 2018c). Así, la tierra –al igual que el agua– además de ocupar un papel protagónico para entender las dinámicas coyunturales del país, ha adquirido con el pasar del tiempo una diversidad de significados que coexisten en medio de su contradicción.

Dadas las dinámicas del Conflicto Político Armado que ha azotado a Colombia, la tierra se ve como “una de las mayores ambiciones de los actores armados y no armados del conflicto, que han causado el despojo y desplazamiento de millones de colombianos. [Y] (...) también representa la esperanza del retorno y el volver para cultivar”(Vargas Álvarez, 2019, p. 180). Además, en el caso de la DFP en Colombia, la tierra se ha prestado para la construcción de fosas comunes con restos de víctimas que han terminado por convertirse en una cuota más para la guerra(Pérez Poveda & Carrero Gélvez, 2008).

A partir de esto, la pieza sonora *TIERRA*, se erige como una reflexión sobre la relación existente entre las dinámicas de despojo y ocultamiento a través del entierro (tanto de territorios, como de personas y memorias), y los recursos de resistencia de las víctimas secundarias, que ponen de manifiesto la esperanza de retornar, remover el territorio, resembrar y, en últimas, renacer.

*TIERRA* se configura entonces como una abstracción del diálogo entre los procesos de pérdida, duelo, resistencia y resiliencia, que han tenido que vivir algunas de las personas allegadas a víctimas directas de DFP en Colombia, y que, en este caso, se han manifestado en las 18 cartas sobre las que se basa el proyecto (Ver Anexo 3).

- Sintaxis-estructura sonora: (Ver Anexo 1 y Anexo 2)

Al igual que en la pieza *AGUA*, en *TIERRA* el objeto protagónico es la materia misma, de ahí que la abstracción de la partitura haga referencia a un corte transversal de la tierra. Sin embargo, en este caso las condiciones de grabación no serán las mismas que en la partitura número uno, aquí no se grabará bajo tierra, sino que se utilizará recursos como el Foley para crear de manera artificial la ilusión sonora del acto de palear, y el paisaje sonoro del campo colombiano, que acompañarán como “bases” a las dos composiciones, producto de la partitura.

Respecto a las líneas y palabras dentro del gráfico, su grosor y ubicación marcarán las pautas de interpretación y manipulación sonora de la pieza.

- Líneas horizontales: estas líneas representan la abstracción del corte transversal de la tierra. El número de espacios divididos que genera corresponde al número de pistas de audio requeridas (cinco), sin contar las pistas de audio destinadas al Foley, las líneas verticales y el paisaje sonoro del campo colombiano. El grosor de estas líneas define la intensidad de los sonidos, es decir, conforme ésta sea más delgada, los sonidos interpretados tendrán menos volumen. Finalmente, el parámetro de interpretación y grabación que determina cada una de las líneas aplicará a las palabras que se encuentren debajo de la línea; de tal manera que la primera línea de palabras (de arriba abajo) será un susurro casi imperceptible, pero servirá de referente para los conjuntos de palabras ubicadas más abajo.
- Líneas verticales: estas líneas se encuentran únicamente en un fragmento de la imagen, entre la tercera y la cuarta línea horizontal, y hacen alusión a cortes temporales de la composición. Aquí los cortes marcarán un ritmo regular y estarán materializados sonoramente en suspiros pausados que empezarán al comienzo de cada compás. Los espacios entre cada una de las líneas tendrán la duración de un compás, en un tempo de 4:4, a una velocidad de 60bpm. Cada espacio se repetirá una vez, determinando así la duración de la pieza: 18 compases. Así, la grabación del sonido de estas líneas verticales irá

destinada a una pista de audio aparte y servirá de base rítmica de la composición principal.

- Palabras: las características físicas de cada uno de los grupos de palabras determinarán la intensidad, el tipo de manipulación digital sonora y la duración en la forma de lectura.
  - La tipografía definirá la altura del sonido en la lectura, entre más delgada sea la letra más aguda será su interpretación, sin embargo, es importante aclarar que en este caso la diferencia de intensidades no se propone como algo extremo, el tránsito de intensidades será de poco espectro.
  - La ubicación de las palabras y el espacio entre caracteres definirá de diferentes maneras la forma de grabación.
    - Para las palabras ubicadas sobre las tres primeras líneas horizontales, la distancia entre palabras definirá el momento en el que cada palabra empiece, teniendo en cuenta que la lectura de cada línea implicaría 9 compases; y la distancia entre caracteres hará que la pronunciación de las palabras sea más o menos vocalizada y más o menos lenta, según la lejanía o cercanía de los caracteres respectivamente.
    - Para las palabras ubicadas sobre la cuarta línea horizontal, lo que definirá la velocidad de lectura será la altura a la que estén ubicadas, se hablará más rápido o más lento, siendo más lento si está más arriba. Por otro lado, al estar encasilladas por las líneas verticales, la forma de lectura se determinará a partir de los cortes temporales, de manera que la lectura de cada frase empezará cuando empiece el tercer pulso del compás correspondiente a la línea que preceda la frase. En el caso de la primera frase de izquierda a derecha, se leerá al empezar el tercer pulso del primer compás.
    - Para las palabras ubicadas debajo de la cuarta línea horizontal, el tamaño de cada palabra indicará la apertura a la hora de pronunciar. Las palabras presentes en este espacio se grabarán

varias veces de forma individual y entre más grande sea el tamaño de la letra, más abierta (vocalizada) tendrá que ser la pronunciación.

- La orientación de las palabras define el tipo de manipulación sonora que tendrán y la composición a la que pertenecerán. Todas las palabras ubicadas sobre la cuarta línea horizontal tendrán una manipulación sonora que constará de normalización, limpieza y un poco de amplificación, y harán parte, junto con el Foley del acto de palear, de la composición principal que se emitirá a través de un altavoz estéreo. Las palabras orientadas inversamente (bajo la cuarta línea horizontal), tendrán una manipulación sonora que buscará potenciar los graves y deformar el sonido, sin que la palabra desaparezca del todo, esto porque es por medio de estas palabras, mezcladas con un paisaje sonoro del campo colombiano (a manera de contexto), que se hará una composición destinada al proceso de transducción de onda en el objeto instalativo de la pieza.
- Línea gruesa vertical al costado derecho de la imagen: esta da los parámetros de grabación y edición del Foley en relación con la intensidad del sonido. Así, el volumen aumentará de manera proporcional a la intensidad del color negro, que hará referencia al paso del tiempo en la composición. Así, el Foley será menos intenso al comienzo de la composición e irá aumentando su volumen hasta llegar al máximo en el compás 18.
- Semántica-significado de las partes:

A continuación, se hará la explicación de las motivaciones conceptuales que determinan la forma y ubicación de las diferentes palabras y objetos gráficos presentes en la partitura *TIERRA*.

- Palabras: entre los espacios formados por cada una de estas líneas se posan versiones diferentes del tema de la DFP en Colombia, extraídas de las 18 cartas que las víctimas han escrito respecto al tema. Para la selección y ubicación de estas frases y palabras en la partitura, se

procedió a encontrar dentro de estas memorias epistolares, aquellos fragmentos que permitieran construir un tránsito lineal en el proceso de duelo de las víctimas (Ver Anexo 4). Para llegar a este tipo de narrativa se entendió el duelo como el tránsito entre el despojo y despersonalización de las memorias y existencias; y la idea de retorno y renacer a partir de procesos resilientes y de denuncia.

Así, tras definir esta narrativa, se organizaron las frases y palabras para evidenciar este tránsito<sup>39</sup>, de arriba (despojo y destierro) a abajo (remoción de tierra, cultivo y renacer).

- El primer espacio de arriba hacia abajo representa la versión más despersonalizada del fenómeno. Utiliza solo variaciones de la palabra desaparición, pero no busca profundizar en el tema. Aquí las palabras están muy cercanas y repetidas para representar un blindaje superficial frente a la salida de las memorias plurales de las víctimas.
- El segundo espacio recoge tres frases que, según los testimonios presentes en varias de las cartas analizadas, han sido utilizados por instituciones estatales y armadas para pormenorizar el crimen de DFP, principalmente cuando los perpetradores han sido miembros de sus fuerzas armadas.
- El tercer espacio se erige como un diálogo inconcluso con la persona desaparecida, que reafirma la situación de desaparición.
- El cuarto espacio recoge frases a través de las cuales, las víctimas narran sus sentimientos y explicaciones frente al suceso de DFP, a través de dudas, reclamos y recuerdos. Aquí hay una gran variedad de frases y versiones, pero todas se encuentran en las cartas como motivaciones para continuar el proceso de duelo y abrir paso a acciones resilientes.
- El quinto espacio se encuentra orientado de manera inversa y recoge todos los procesos de resiliencia y denuncia que han testimoniado las víctimas en sus epístolas. La ubicación de estas

---

<sup>39</sup> El tránsito aquí se ve formalmente evidenciado en el grosor de las letras.

frases debajo de todo hace referencia a que estos procesos de duelo y memoria se generan desde el interior de cada una de las víctimas y logran un cambio efectivo al remover desde la base las estrategias de olvido e invisibilización. Es a partir de estas acciones que las víctimas rompen con la homogeneidad de una memoria apática, y dan cuenta de la posibilidad de retornar a la tierra, remover memorias enterradas por el conflicto y sembrar sobre ella nuevos futuros.

- Líneas horizontales: como se mencionó anteriormente, estas líneas se configuran como la abstracción de un corte de la tierra, y aumentan de grosor de arriba abajo. En este tipo de abstracción hace referencia al entierro como forma de ocultamiento, no solo de cuerpos, sino también de identidades, memorias y acciones. Al estar representados bajo tierra, todos estos aspectos se encuentran sepultados. Las líneas demuestran entonces la manera en que las historias y memorias de duelo y resistencia de las víctimas son despojadas del territorio de lo visible y condenadas al olvido, dejando en la superficie versiones despersonalizadas, homogéneas y estáticas.
- Líneas verticales: este conjunto de líneas hace alusión a la conexión entre lo más enterrado y lo superficial y al no tener la misma orientación de las otras capas, abre la posibilidad de romper con las estructuras homogéneas de la memoria. Por otra parte, que la distancia entre líneas sea igual, responde a la necesidad de resaltar que cada uno de los recuerdos y versiones que ocupan estos espacios tienen la misma importancia y un espacio más amplio, aún estando bajo tierra.
- Línea gruesa vertical a la derecha de la imagen: esta línea muestra una transición de color del blanco al negro, desde la esquina superior derecha hasta la esquina inferior derecha. Este tránsito de color en esta ocasión quiere hacer referencia al enfrentamiento entre las estrategias de ocultamiento de las acciones de las víctimas en su proceso de duelo y resiliencia, y los reclamos de éstas frente a las

políticas de memoria vigentes. La parte más clara se relaciona con las versiones más superficiales, en donde el statu quo busca mantenerse; la parte más oscura, por lo contrario, se configura como la manera en que el proceso de resiliencia y denuncia de las víctimas remueve el statu quo de la memoria única, desde la base, incluso ante estrategias invisibilizadoras.

### 6.3. CUERPO: SOBRE MARCAS Y TRANSFORMACIONES



Fig. 28: Partitura 3: “CUERPO: sobre marcas y transformaciones”, Realización propia.  
 Composición Continua: <https://soundcloud.com/estefy15091/cuerpo-composicio-n-continua/s-dja8FUirzE>  
 Transducción: <https://soundcloud.com/estefy15091/cuerpo-transduccio-n/s-moZK59rT9q8>

CUERPO es la tercera partitura, y a continuación se desglosará para explicar los parámetros que establece y el motivo de su creación.

- Tema:

Dentro de las diferentes maneras de reconstrucción de memoria histórica y reparación de víctimas en escenarios de conflicto, el cuerpo ha ocupado un papel fundamental. Esto debido a que es “el principal y más directo receptor de la violencia. En él quedan grabadas las marcas y experiencias físicas, emocionales y espirituales del dolor, pero también el valor y la resistencia” (Vargas Álvarez, 2019, p. 180).

En este caso –aunque existen diferentes maneras de aproximarse a los estudios del cuerpo– el cuerpo se va a entender como el legado material de la experiencia humana. El cuerpo, a través de sus marcas, da cuenta de las emociones y acciones, tanto recibidas como ejecutadas por las

personas; y es por ello que se puede pensar como el recipiente físico de las memorias a lo largo del tiempo.

Partiendo de esto, la pieza sonora *CUERPO* buscará construirse alrededor de las narrativas sobre las marcas y la historia de los cuerpos víctimas de DFP en Colombia, haciendo un paralelo entre el cuerpo desaparecido y el cuerpo buscador. Y reflexionando sobre cómo uno presenta una evolución que da cuenta del proceso de resiliencia ante la desaparición de un ser querido; y el otro, dada su situación de desaparición forzada y la imposibilidad para identificar sus marcas, se sepulta (unas veces física y otras socialmente) en el no reconocimiento.

- Sintaxis-estructura sonora: (Ver Anexo 1 y Anexo 2)

Como su nombre indica, la pieza sonora *CUERPO* tomará al cuerpo como elemento protagónico en la producción sonora. Esta partitura determinará cómo, a través de diferentes acciones sobre el propio cuerpo como cavidad sonora, se modificará la interpretación y grabación de los sonidos, para hacer alegoría al paso la historia y el tiempo por el cuerpo, y demostrar que el cuerpo, como ente resonante, puede reflejar estas transformaciones y marcas por medio del sonido.

La partitura *CUERPO* se constituye entonces como una serie de instrucciones que van más allá de los parámetros de composición y obligan al cuerpo a manifestarse. Así, además de determinar aspectos del sonido como velocidad, duración, altura o intensidad, propondrá al interprete una serie de acciones y exigencias sobre el cuerpo que variarán la forma de interpretación.

Para poder explicar qué tipo de parámetros propone esta pieza, se procederá a caracterizar sus requisitos sintácticos-estructurales, con relación a las palabras y líneas presentes en la imagen.

- La escalera: la imagen de la partitura está dividida en dos gracias a la abstracción geométrica de la forma de una escalera. Ésta aumenta su grosor de forma ascendente, determinando el modo correcto de lectura de la partitura. Así, tanto la lectura de los apartados textuales, como las acciones sobre el cuerpo, aumentarán de fuerza, velocidad o

intensidad (según lo dictaminado por los otros aspectos), conforme se ascienda en la imagen de la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha.

Esta escalera además será la encargada de la transducción de onda en el objeto instalativo. Como forma sonora alegórica, se propone a quien interprete la partitura, destinar una composición con dos pistas de audio que contenga, por un lado, la grabación de un Foley que asemeje el acto de subir escalones hasta el cansancio, y por otro, la grabación de una serie de suspiros de cansancio emitidos de forma irregular. A la hora de la manipulación digital de estos sonidos, se procurará resaltar sus graves sin perder del todo la claridad sonora de la acción. Esta composición se utilizará exclusivamente en el proceso de transducción y es por ello que se emitirá a través de un transductor táctil en el objeto instalativo.

- Líneas verticales continuas: las líneas verticales continuas que se encuentran chocando de forma perpendicular la parte superior de la escalera del cuarto peldaño para abajo darán la instrucción de una de las acciones requeridas durante la interpretación del grupo de frases que intersectan, a decir: teniendo un tempo base de 4:4 a una velocidad de 80bpm, a la hora de interpretar las frases, quien interpreta deberá taparse la boca, interrumpiendo la fluidez de la lectura, cada dos pulsaciones por compás.<sup>40</sup>
- Líneas verticales discontinuas: estas líneas chocan perpendicularmente sobre la escalera en la parte superior (desde el quinto peldaño) e intersectan los textos allí ubicados, de forma que, el parámetro que determinan tendrá única incidencia en esta parte de la imagen. El tempo se mantendrá en 4:4 a una velocidad de 80bpm, y, lo que estas líneas van a determinar será el tipo de acción sobre el cuerpo que se deberá hacer en la interpretación de las frases intersectadas. Aquí el interprete tendrá que golpear su pecho mientras lee cada una

---

<sup>40</sup> Las instrucciones de lectura en tanto a altura, intensidad y velocidad se harán específicas en la sección de “Las palabras”. Esto aplica también para las indicaciones de la sección “Líneas verticales discontinuas”.

de las frases, estos golpes aumentarán de velocidad y fuerza conforme se ascienda en la lectura.

- Las palabras: el ejercicio de lectura de las palabras en esta pieza tiene especial importancia, ya que es a través de éste que se pretende dar cuenta del cuerpo como reflejo sonoro de la experiencia. En la partitura se encuentran 4 grupos de palabras y cada una de ellas tiene una especificidad de lectura e interpretación que estará atravesada por exigencias físicas sobre el cuerpo mismo.

- Frases debajo de la escalera, manuscrito: éstas ascienden tanto temporal como físicamente en la partitura, y marcarán el ritmo base de lectura en la composición. Manteniendo el tempo (4:4 a 80bpm) la lectura de estos años es la que dictaminará la duración de la pieza: cada lectura ocupará 4 compases, las frases se leerán pausadamente con la misma intensidad y altura, y la lectura de cada frase empezará en el tercer pulso del primer compás.

Por otro lado, cada una de las frases (con sus 4 compases) se grabará de forma individual, y como exigencia, antes de leer cada frase, quien interpreta debe subir cierto número de escalones: el número de escalones a subir antes de leer la primera frase (*2 años*) será 9 e irá aumentando de 9 en 9 conforme se avance en la lectura.

- Frases debajo de la escalera, tipografía rígida: al igual que el número de años, la lectura de cada una de las frases ocupará 4 compases a 80bpm, pero en este caso la lectura empezará desde el primer pulso del primer compás, respectivamente. La lectura de la totalidad de las frases se hará en una sola grabación. La intensidad de cada frase aumentará conforme se asciende en la lectura (volumen aumenta de abajo hacia arriba) y la vocalización de las palabras dependerá de la separación entre caracteres (más vocalizado entre más separados estén).

Con respecto a la acción sobre el cuerpo que se requiere en esta lectura la persona que interpreta cubra su boca al momento de leer,

y la presión sobre la boca será mayor conforme el desarrollo de la lectura (cada frase leída tendrá mayor presión que la inmediatamente anterior).

- Frases ubicadas sobre la escalera: la partitura formalmente contiene tres grupos de palabras en esta sección, el tiempo ocupado por la lectura será de 4 compases por peldaño, independientemente del número de frases o del largo de estas que haya en cada uno.

Por otra parte, además de los requisitos de acción sobre el cuerpo (determinados por las líneas continuas y discontinuas para dos de los grupos), se propone lo siguiente:

- Para las palabras ubicadas del cuarto peldaño para abajo (incluyendo el cuarto peldaño) se propone una velocidad de lectura continua, pero con una altura diferente, según su ubicación. Cada peldaño indicará un aumento en la altura de la lectura de estas frases. Frente a la intensidad, se propone un volumen continuo bajo, cercano al susurro.
- Para la frase “nuestras vidas cambiaron, ya no somos los mismos” se aumentará progresivamente el volumen de lectura, hasta llegar a un volumen más perceptible; y la acción física sobre el cuerpo cambiará de lo determinado por las líneas verticales continuas a lo determinado por las líneas verticales discontinuas, en la coma (,). Respecto a la altura, se mantendrá la altura utilizada en la frase “*mi familia se desintegró*”.
- Para las palabras ubicadas del quinto peldaño para arriba (incluyendo la mitad superior del quinto peldaño) se propone igualmente una velocidad de lectura continua. La altura del sonido será la última utilizada en la última frase leída del grupo anterior (“*nuestras vidas cambiaron, ya no somos los mismos*”) y se mantendrá durante toda la lectura. La intensidad por lo contrario irá en ascenso, conforme el ascenso de los peldaños hasta llegar a un sonido cercano al grito.

Por último, a manera de aclaración, esta pieza sonora constará de 5 pistas de audio para la edición: una para las palabras con tipografía rígida, una para los años, una para las palabras sobre los peldaños superiores, otra para las palabras sobre los peldaños inferiores y una para la frase ubicada sobre la mitad del quinto peldaño. Y adicionalmente se destinará, dos pistas de audio más para el proceso de transducción (estas dos pistas, como se aclaró anteriormente, estarán presentes en otra composición).

La duración de la pieza será de 36 compases de 4:4 a 80bpm, aproximadamente 2 minutos, e igual que las otras piezas irá en *loop*. Además, no todas las pistas de audio se emitirán por los mismos canales, ya que en la construcción del objeto instalativo dos de ellas (el Foley de subir escalones y la respiración) estarán destinada a la transducción de onda, creando así dos composiciones.

- Semántica-significado de las partes:

Ahora se procederá a explicar las motivaciones conceptuales de la forma y ubicación de los diferentes objetos gráficos; y de las pautas de acción física, presentes en la partitura *CUERPO*.

- La escalera: como se mencionó previamente la escalera determina la forma de lectura ascendente de la partitura (diagonal, de la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha), con el objetivo de hacer referencia al paso del tiempo y al esfuerzo corporal<sup>41</sup> que la experiencia y las memorias asociadas a éstas implican, dejando a su paso diferentes marcas según las condiciones de quien experimenta aquel tránsito temporal.

En el caso puntual que atañe a la investigación *Cartas Inconclusas*, la escalera, además de albergar literalmente un aumento progresivo en el tiempo, da cuenta de dos tipos de sujetos víctimas de la DFP: los sujetos buscadores y los sujetos desaparecidos, y así, divide las memorias en dos grandes grupos.

Por un lado, las memorias de los sujetos buscadores, víctimas indirectas de la DFP en Colombia, se representan sobre la escalera,

---

<sup>41</sup> Materializado de forma sonora en el acto de subir escaleras hasta cansarse.

partiendo de la idea de una transición progresiva del duelo a la resiliencia. Esto basado en el tránsito emocional y físico evidenciado en las 18 cartas sobre las que este proyecto se fundamenta; y con el ánimo de hacer alusión a la casi obligatoria continuación de la vida después de la desaparición de un ser querido. Aquí el cuerpo carga con el dolor y el sufrimiento, pero, en medio de un proceso de transformación, desarrolla y reafirma sus luchas y memorias.

Por otro lado, las memorias de las víctimas directas de DFP en Colombia se representan debajo de la escalera, haciendo alusión a la invisibilidad sufrida, a la desaparición del cuerpo, y a la muerte (ya sea corporal o bien sea social) del sujeto y su existencia, como posibilidad de fin último e indeseado; dadas las condiciones de violencia, olvido e incertidumbre por las que puede llegar a pasar.

- Las líneas verticales: gráficamente las líneas verticales se establecen como una jaula sobre los relatos de las víctimas secundarias de DFP, y sonoramente infringen dos tipos de incomodidades a la hora de la lectura, que pasan de un intento de silenciamiento a una interrupción sobre el habla, igual de incómoda, pero que permite un mayor entendimiento del relato.

Estas interrupciones físicas a la interpretación, junto con la alegoría gráfica a la jaula, pretenden dejar sobre la mesa la reflexión sobre la dificultad que tienen las víctimas para hacerse escuchar y el arduo proceso por el que deben pasar para resignificar el duelo y llegar a prácticas de perdón y resiliencia, aún en medio de la incertidumbre.

- Las palabras: todas las frases y palabras presentes en la partitura han sido obtenidas a partir de un análisis exhaustivo de los 18 textos epistolares que han servido como base en el proyecto (Ver Anexo 4). Para el análisis se buscó diferenciar la experiencia y marcas físicas y emocionales de la persona buscadora; de aquello que, según informes y desafortunados hallazgos, se ha podido saber sobre el destino de algunas de las víctimas directas de DFP y se encuentra registrado en algunas de las cartas.

Todo esto, atravesado por los tiempos de búsqueda que las víctimas indirectas han registrado en sus escritos.

- Las palabras bajo la escalera son las únicas que no utilizan tipografía manuscrita y están escritas con una tipografía rígida que hace referencia a la despersonalización de la memoria del desaparecido. Las frases aquí recogidas se encontraron en algunas de las cartas estudiadas y apelan a dar una versión (a veces intuitiva, otras veces corroborada) de lo que sucedió o pudo suceder con el cuerpo desaparecido. En este sector quien interpreta se tapaná la boca y hará cada vez más presión conforme avanza la lectura, esto porque las frases se ubicaron procurando generar un hilo narrativo que recorre los posibles sucesos en un escenario de DFP (Ver definición de DFP en Apartado 2) que muchas veces lleva a la muerte.
- Los años están escritos con una tipografía manuscrita, similar a la usada en algunas de las cartas, se encuentran ubicados de forma ascendente y, en algunos casos se repiten más de una vez. Esta repetición responde al objetivo de utilizar todas las referencias temporales –relacionadas con el tiempo de búsqueda del ser querido– encontradas en las cartas. Los números se ubican de manera ascendente y progresiva, y se leerán exigiendo un esfuerzo físico para hacer referencia al cansancio que produce la búsqueda.
- Las palabras sobre los primeros cuatro peldaños de la escalera recogen de manera general las emociones plasmadas en las memorias epistolares de las víctimas durante su proceso de asimilación y duelo. La totalidad de las cartas se realizaron después del año 2000, esto, comparado con las referencias temporales de búsqueda registradas en las mismas, nos lleva a entender que el proceso de duelo nunca es uniforme, de ahí las variaciones propuestas en la altura del sonido a la hora de la lectura en voz alta. Por otro lado, el uso del susurro y de la interrupción periódica durante la interpretación buscan hacer referencia a la dificultad que han manifestado los cuerpos buscadores en asumir un dolor constante y

periódico, y unas constantes incertidumbres, pérdidas y desilusiones que les consumen a diario.

- La frase del quinto peldaño se configura como la transición entre el duelo y las prácticas de resiliencia de los cuerpos buscadores, de ahí que las acciones y parámetros sonoros de interpretación varíen entre antes y después de la coma (,).
- Las frases sobre los peldaños superiores de la escalera recogen los testimonios de resiliencia presentes en las memorias epistolares de las víctimas. Estos vienen a representar los diferentes modos de resistir a la adversidad y es por este motivo que predominaran en cuestión de intensidad sobre los demás. Aquí se busca entonces rescatar y homenajear a los cuerpos buscadores, destacando su labor y lucha incansable.

## **7. OBJETOS INSTALATIVOS Y TRANSDUCCIÓN**

En el proyecto *Cartas Inconclusas* el papel de la instalación es el de materializar el diálogo entre todas las estrategias de des-ensordecimiento planteadas en los apartados 4 y 5 del cuerpo teórico de la investigación, haciendo presente el sonido a través de tres objetos que, de forma alegórica, se refieren a las memorias epistolares de las víctimas de DFP en Colombia.

Los tres objetos instalativos tendrán el mismo mecanismo de interacción, pero presentarán diferencias entorno a los materiales tanto sonoros como visuales, según la partitura a la que correspondan. Teniendo en cuenta esto, se procederá entonces a desarrollar en los siguientes subapartados las características físicas y sonoras de los objetos.

### **7.1. LA FORMA CONTENEDORA**

Siguiendo los parámetros estipulados en la construcción de las piezas sonoras, se plantean tres objetos instalativos que alojarán dos piezas sonoras respectivamente. Los objetos aquí se entienden como puntos de reflexión sobre un mismo tema (las memorias epistolares sobre la DFP en

Colombia), y por este motivo tendrán la misma forma contenedora: un polígono plano de 19 lados con un radio de 17,5cm una altura de 13,5cm.

El número de lados responde a la pretensión de trasladar metafóricamente

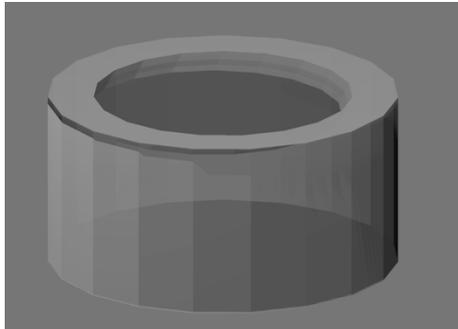


Fig.29: Esquema de forma contenedora. Realización propia.

al ámbito de lo físico el encuentro de las memorias epistolares de las víctimas con la subjetividad de la artista. Así, en cuestiones formales, 18 de los lados harían alusión a las 18 cartas escritas por las víctimas y analizadas dentro del proyecto, y el lado restante representaría entonces la presencia de la artista a la

hora de la creación de una instalación que se erige como un intento de diálogo intersubjetivo y una respuesta/representación desde la creación experimental, frente la situación que las víctimas secundarias dan a conocer en sus textos epistolares.

Además de la forma, el material utilizado también es importante: las tres formas contenedoras están realizadas con metacrilato traslúcido (hielo) para hacer referencia al concepto de lo latente, en tanto, dada la ligereza del color, no pretende resaltar en el espacio y puede terminar pasando desapercibido, sin dejar de estar presente y mostrando, aunque no de forma clara, aquello que ocurre en su interior.



Fig. 30: a la derecha *Slopersteine* (1992-2020), Gunter Demnig, Europa. A la izquierda *Relicarios* (2011-2015), Erika Diettes, Colombia.

Finalmente, respecto a la forma contenedora de los tres objetos, cabe destacar que la altura de estos tiene también un motivo específico: cada objeto estará ubicado a nivel del suelo, de manera

que el espectador que desee acercarse a contemplar lo que hay dentro de estos, tendrá que inclinarse, en una posición contemplativa y reverente; posición que ha funcionado para tal fin en obras como: *Relicarios* de la artista colombiana Erika Diettes(2011) y el proyecto *Stolpersteine* del artista alemán Gunter Demnig(1992); desarrolladas como homenaje a las víctimas del Conflicto Armado en Colombia y el Nacionalsocialismo en Europa, respectivamente (Ver Fig. 30).

## 7.2. LOS MATERIALES ALOJADOS

Cada uno de los objetos instalativos hace referencia a una de las partituras y alberga en su interior dos composiciones sonoras(Ver Apartado 6): una que se emite de manera permanente desde un altavoz estéreo interno, y otra que se emitirá a través de un transductor táctil mono canal. Estas composiciones se mezclarán respondiendo a los parámetros de interacción que se desarrollarán en el siguiente apartado. Además de esto, cada objeto también emitirá una tenue luz de colores rojo y amarillo que simulará un ritmo de respiración y cambiará de velocidad según la interacción.

Con el fin hacer visibles los tres temas de reflexión, uno de los objetos estará relacionado con el agua, otro con la tierra y otro con el cuerpo.

Para llegar a ello se decidió hacer la transducción de la onda sonora sobre tres diferentes elementos que se ubicarán en el recipiente que se forma en la parte superior de cada objeto (Ver Fig. FOTO DE OBJETOS): la primera partitura utilizará el agua como ente resonante, la segunda la tierra suelta y la tercera una superficie reflectiva plana. De esta forma, al poner en contacto los transductores táctiles con los diferentes recipientes que contienen estos materiales, la onda sonora podrá materializarse pasando al ámbito de lo visible.

Finalmente, respecto a la justificación conceptual de cada elemento es necesario destacar que:

- La luz que alberga estos objetos hace alegoría a la vida incierta, es por ello que es tenue y tiene un ritmo que asemeja a la respiración.

- La transducción de las ondas sonoras en la composición *AGUA*, buscará hacer referencia a la voz de las víctimas que viaja por el territorio colombiano buscando a sus desaparecidos y reclamando su existencia, en medio de un proceso de invisibilización constante.
- En la partitura *TIERRA* la transducción buscará hacer referencia al hecho de remover la memoria sepultada y resignificar el territorio a través del reconocimiento de prácticas de resiliencia y resistencia.
- La partitura *cuerpo* utilizará una superficie reflectiva, semejante a un espejo, para hacer alusión a la empatía. Los sonidos que transducirán su onda en este caso serán los de un cuerpo cansado, pero en movimiento. Aquí la transducción hará que cuando el espectador se acerque al objeto se vea reflejado y también en movimiento.

### **7.3. LA DIVULGACIÓN**

Como se ha mencionado en la motivación de la investigación, *Cartas Inconclusas* es un proyecto que busca, no solo dar a conocer el punto de vista de la artista en su intento por consolidar un diálogo intersubjetivo con las cartas a los desaparecidos; sino también las manifestaciones epistolares en bruto, que dan cuenta de los procesos por los que han tenido que pasar las víctimas de DFP en Colombia.

Respondiendo a esta necesidad, cada uno de los objetos tiene al lado, en un código QR (Ver. Anexo 8) que dirigirá al espectador a un documento informativo en donde podrá tener acceso a las pistas de audio, una pequeña explicación del proyecto y a las 18 cartas que sirvieron de base en el proceso de investigación. Además, proporcionará un correo electrónico para establecer comunicación, en caso de que alguien quisiera informarse más acerca del proyecto y sus causas.

## 8. LA INSTALACIÓN

### 8.1. DESCRIPCIÓN

El proyecto de investigación *Cartas Inconclusas* plantea su resultado final en la instalación sonora, pues es allí donde se pretende generar una suerte de territorialización acústica (LaBelle, 2010), en donde “el espacio modifica el sonido y éste a su vez puede alterar la percepción espacial de un lugar” (Molina Alarcón, 2008, p. 20).

Esta territorialización acústica a través de la instalación sonora está ligada a la idea de construir un espacio de empatía que responda al planteamiento de que la reconfiguración del espacio por medio del sonido es capaz de unir los cuerpos, exponiendo a los oyentes a una escucha atenta (Payri, s. f.) que rompa también con la naturalización del entorno y su parcial silenciamiento.

Así pues, en la instalación se pretende crear, por medio de la emisión de tres sonidos continuos en un espacio interior, un lugar sonoro o zona – cercana a lo denominado por Max Neuhaus como *Place pieces*– a la “que se entra y sale cuando se comienza o deja de oír” (Andueza Olmedo, 2011, p. 229), y que puede ser más percibida al modificarse, cambiando de sentido a través del ingreso de nuevos sonidos. Y, promoviendo así la reflexión sobre la percepción atenta del entorno y sobre cómo el sonido puede cambiar la significación del espacio de manera sustancial.

Partiendo de esto, la instalación sonora aquí propuesta se define como una interfaz sonora crítica interactiva tangible (TUI), de interacción nivel cero (navegación), que estará centrada en constituir tres bloques sonoros continuos, configurando un *entorno sonoro*, que será modificado a través del movimiento del usuario en el espacio.

Estos bloques, en donde tres composiciones sonoras continuas (Ver apartado 6) se emitirán desde tres objetos (Ver apartado 7) distanciados dentro de un espacio interior, determinarán entonces un territorio acústico base. Allí, por medio de la combinación de voces y foleys a baja intensidad provenientes de diferentes lugares dentro del espacio, entrarán en diálogo varias formas de contar parte del problema de la DFP en Colombia, desde

las tres categorías de reflexión planteadas en la construcción de las partituras experimentales (Agua, Tierra y Cuerpo).

Así, las voces simultaneas múltiples que metafóricamente hablan del diálogo intersubjetivo con las cartas de las víctimas alrededor de los temas de duelo y memoria; se verán intervenidas acústicamente (Ver Anexo 2), cuando la distancia entre los usuarios y la parte superior de los objetos sonoros sea inferior a 160cm.

La cercanía entre los usuarios y la superficie de los objetos sonoros dará paso al ingreso de nuevas ondas sonoras emitidas desde un transductor táctil mono canal (uno por objeto) y modificarán no solo el entorno acústico, sino que también tendrán la intensidad suficiente para darle el movimiento a los materiales que se encuentran en los objetos (Ver Apartado 7.2).

Las tres composiciones sonoras transducidas en cada uno de los objetos respectivamente, responderán entonces a dos objetivos: por un lado el de materializar el sonido haciendo visibles sus ondas, y por otro el de dar cuenta a través del sonido irruptor, de los procesos de resiliencia y resistencia que las víctimas de DFP narran en sus textos epistolares y se convierten en movilizadores de la memoria no escuchada.

## 8.2. ASPECTOS TÉCNICOS, INTERACCIÓN Y BOCETO DE SALA

Para desarrollar el proceso de interacción de los objetos sonoros con los usuarios dentro de la instalación se necesitan los siguientes elementos:

Software	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arduino 1.8.13</li> <li>• Reaper v 6.13/64</li> </ul>	
Hardware presente en el espacio instalativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 mini altavoces estéreo Beisk</li> <li>• 3 transductores táctiles: Dayton Audio TT25-16</li> <li>• 3 sensores ultrasonido HC-SR04</li> <li>• 3 Placas UNO CH340 compatible con Arduino</li> <li>• 3 DFPlayer mini Master Module para Arduino</li> <li>• 6 tarjetas microsd</li> <li>• 3 alimentadores 12VDC 2A con conector de 5.5mm x 2.1mm</li> <li>• 3 placas de PCB perforada</li> <li>• 1 led amarillo 1 led blanco 1 led verde 1 led azul</li> <li>• 2 leds rojos</li> <li>• Cables de conexión para circuito</li> <li>• 3 objetos contenedores</li> <li>• Agua</li> <li>• Tierra</li> <li>• 1 Polígono de 19 leds en Melacrilato Silvermitor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ordenador MacBookPro 2018</li> <li>• Procesador: 2,9 GHz Intel Core i9</li> <li>• Memoria: 32 GB 2400 MHz DDR4</li> <li>• 2 hidrófonos caseros</li> <li>• 1 micrófono direccional NTG2</li> <li>• 1 micrófono de condensador Scarlett Studio</li> <li>• 1 interfaz de audio Focusrite Scarlett 2i2 3rd Gen</li> <li>• 1 grabadora Tascam DR-22WL</li> <li>• Auriculares cerrados HP60 MKIII</li> <li>• Cable de micrófono XLR de 3 metros</li> </ul>
Espacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cerrado, preferiblemente amplio</li> <li>• Una entrada</li> <li>• Iluminación media</li> </ul>	
Inputs	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Distancia entre la parte superior de los objetos y el usuario</li> <li>• Composiciones musicales del DFPlayer mini</li> </ul>	
Outputs	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Composiciones sonoras continuas por los mini altavoces</li> <li>• Composiciones sonoras intermitentes por los transductores táctiles</li> <li>• Cambios de ritmo en los leds</li> <li>• Documento informativo en Código QR</li> </ul>	

Tabla.1: Descripción técnica. Realización propia.

Ahora bien, teniendo en cuenta que en la instalación sonora del proyecto *Cartas Inconclusas* la interacción de los usuarios con cada uno de los objetos será igual, es importante tener en cuenta que el código fuente utilizado para los tres microcontroladores (Ver Anexo 6) será el mismo y presentará las mismas conexiones y funcionamiento (Ver Fig. 31).

También, cabe aclarar que cada uno de los objetos, a pesar de encontrarse en el mismo espacio instalativo y ser parte de un proyecto común, tienen un funcionamiento independiente, de manera que, los sonidos irruptores del territorio acústico base nunca serán iguales y dependerán del objeto al que los usuarios se acerquen.

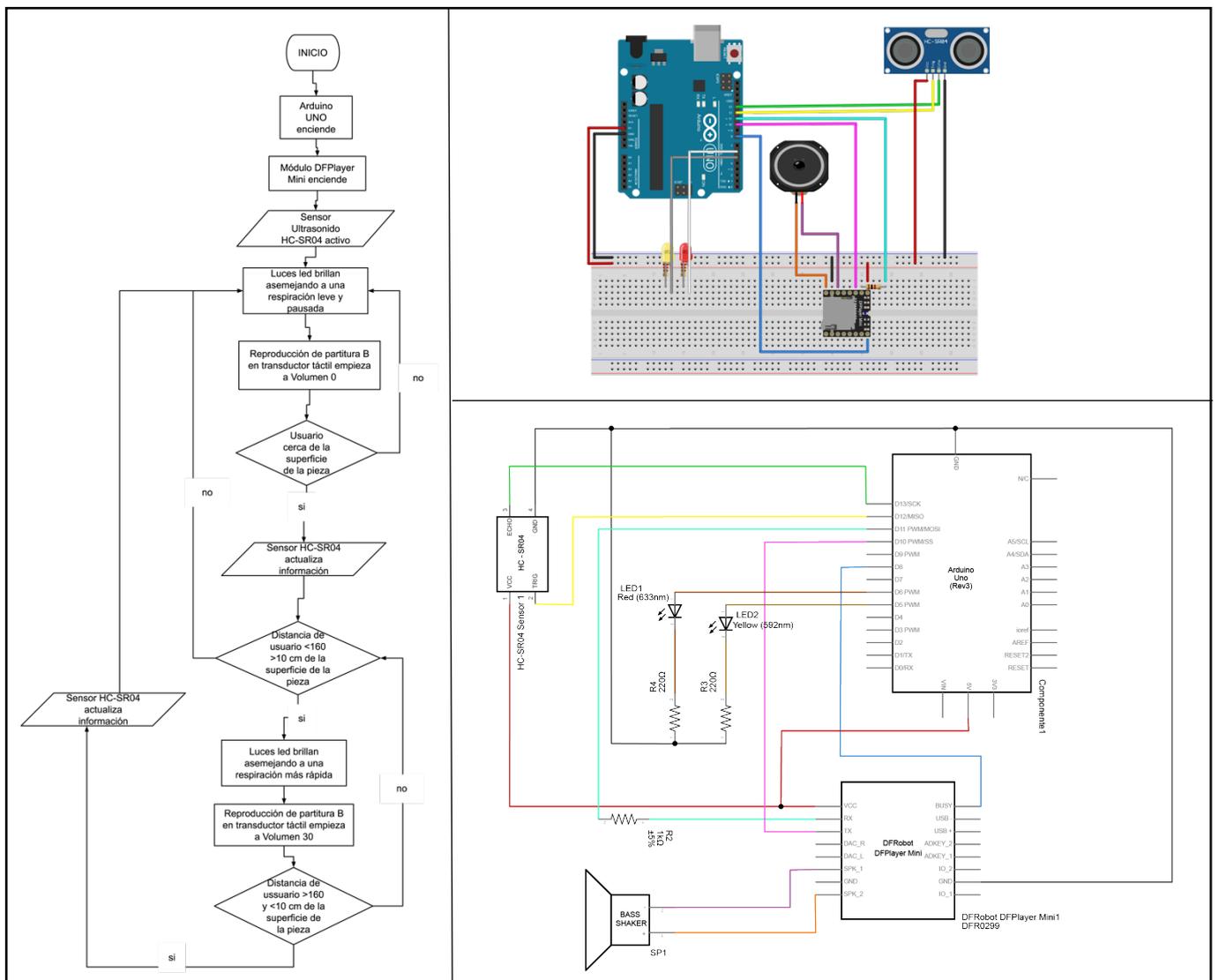


Fig. 31: *Diagrama de Flujo, Conexiones y Diagrama esquemático. Realización propia.*

Esto para recalcar una vez más que las memorias invisibilizadas de las víctimas de DFP en Colombia son plurales, irregulares y disimiles; y que debido a ello el denominado “espacio de empatía” que se pretende generar desde la instalación dependerá de cada uno de los itinerarios de movimiento propio de los usuarios en el espacio. Cada usuario modificará el ambiente sonoro en su tránsito por el espacio instalativo y esto le permitirá participar de forma cercana e individual en el acto desensordecedor, alrededor de los diálogos intersubjetivos entre las cartas y la pieza misma.

Finalmente, dado que la situación actual de COVID19 no ha permitido que se efectuó un montaje de los objetos en un espacio adecuado para el ingreso de oyentes/usuarios/espectadores a la instalación, se propone aquí, además de una muestra de funcionamiento (Ver Apartado 9), un diagrama de boceto ideal de la sala de exposición (Ver Fig. 33).

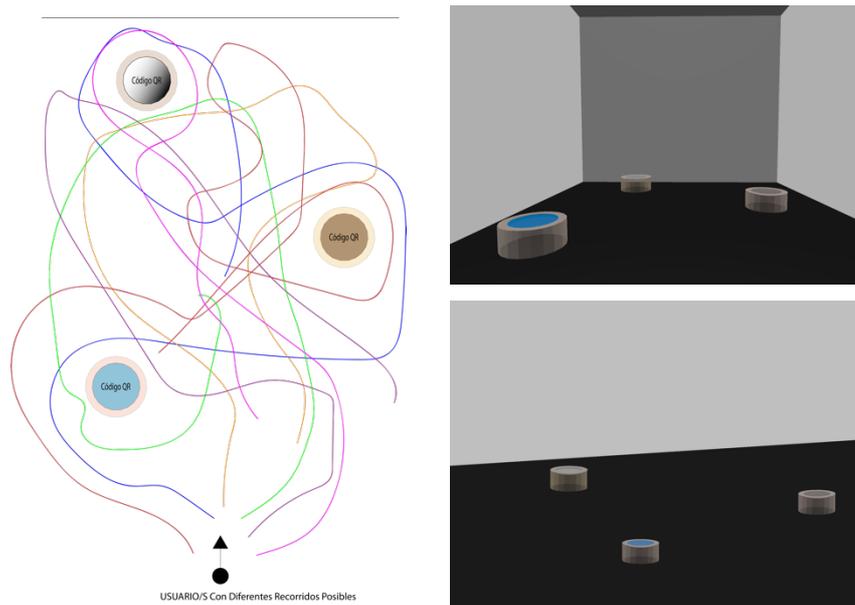


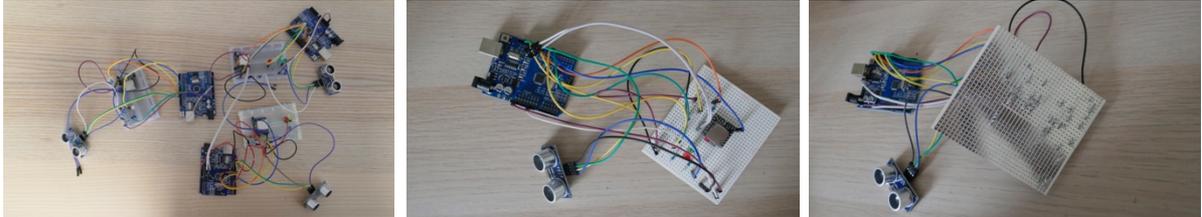
Fig. 33: *Instalación de Cartas Inconclusas. Bocetos de sala. Realización propia.*

## 9. LA INSTALACIÓN HOY

Dadas las condiciones actuales de COVID19, la instalación *Cartas Inconclusas* tuvo lugar en un espacio doméstico cerrado, en donde, tras el montaje de los tres objetos sonoros y sus correspondientes pruebas de funcionamiento, se logró invitar a algunas personas para participar de la

experiencia acústica que propone. Para llegar al montaje se siguieron los siguientes pasos.

- Prueba e instalación de los circuitos interactivos y posterior paso a placas de PCB perforadas:



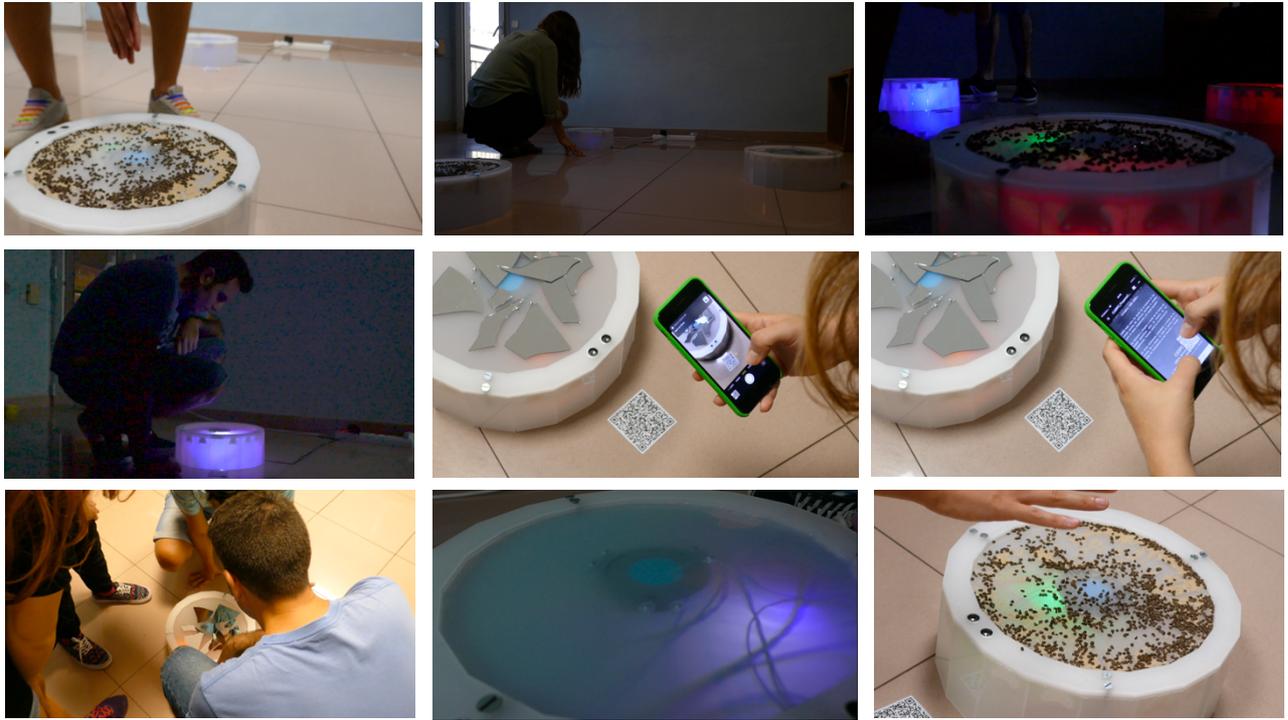
- Construcción de los objetos sonoros a partir de placas de metacrilato cortadas a medida y conexiones internas dentro de los objetos:



- Conexiones a la electricidad, distribución de los objetos en el espacio y puesta de materiales para transducción:



- Interacción con la instalación sonora a diferentes intensidades de luz en el entorno



### 9.1. VIDEO DEL PROYECTO<sup>42</sup>

A manera de resumen y muestra de funcionamiento se realizó un video pequeño video que da cuenta del proyecto, la instalación y el proceso.



Fig. 34: Fotograma del video *CARTAS INCONCLUSAS*. Realización Propia  
ENLACE DE ACCESO: <https://youtu.be/gTDgNILXhYg>

<sup>42</sup> Además del enlace bajo la foto, el video se encuentra también en el Anexo 8.

## PARTE III: CIERRE

---

### 10. CONCLUSIONES Y PLANTEAMIENTOS A FUTURO

A lo largo del proyecto de investigación-creación *Cartas Inconclusas* se procuró evaluar de manera permanente el cumplimiento de los objetivos a partir del desarrollo obtenido en las diferentes fases planteadas dentro de la metodología. Así, a manera de balance general, respondiendo a las necesidades planteadas tanto en las fases como en los objetivos y en las perspectivas de realización a futuro, es posible decir que:

- En cuanto al aspecto de construcción teórica alrededor de los temas de memorias, epístolas, escucha, sonido, voz, arte sonoro y desensordecimiento; se llegó a determinar una batería de conceptos que ayudó al desarrollo de las demás facetas de investigación-creación. Uno de los aspectos a destacar es el de haber podido establecer desde el diálogo y las asociaciones teóricas, diferentes relaciones entre la DFP en Colombia y ensordecimiento que conlleva una escucha desatenta y silenciadora. Estas relaciones ayudaron a cumplir varios de los objetivos específicos y al proceso de creación sonora experimental.

Por otra parte, es importante aclarar que este avance teórico, más que proponer categorías de análisis, investigación y creación definitivas, propone la apertura de una puerta a un campo investigativo que busque vincular los desarrollos del arte sonoro con el tema de la desaparición. El Trabajo de Fin de Máster (TFM) en este ámbito se constituye entonces como el primer paso para una investigación más profunda que amplíe los horizontes tanto de postulados teóricos como de experimentos artísticos creativos.

- Frente a la práctica documental, relacionada específicamente con el análisis de las cartas y la búsqueda de sonidos alusivos a los conceptos

de estrategias de des-ensordecimiento y DFP en Colombia, es importante destacar que a través de la creación de las categorías AGUA, TIERRA y CUERPO, fue posible poner en diálogo lo desarrollado en el cuerpo teórico, con el análisis y búsqueda documental de lo que en este caso se considera la materia prima para la experimentación sonora. Así pues, frente a este aspecto, se plantea a futuro encontrar nuevas categorías y materiales de creación para seguir abordando los temas desde diferentes aristas y perspectivas.

- Respecto a los procesos de traducción<sup>43</sup> cabe decir que fueron de los aspectos más enriquecedores durante la investigación. Gracias a estos se empezó a perfilar de forma más sólida un conjunto de estrategias de creación sonora que vincularan la temática social con la promoción de una escucha más consiente en el ámbito del arte sonoro. Además, se avanzó en el aprendizaje y puesta en práctica de diferentes conocimientos técnicos tanto alrededor de la escritura de piezas sonoras experimentales, como de los procesos de producción y grabación de sonido, y uso y construcción de implementos para ejecutar las grabaciones. Partiendo de esto es posible afirmar que, gracias a estos procesos, se cumplieron varios de los objetivos específicos. También, de cara a avances futuros en el proyecto, se espera poder continuar profundizando en las técnicas utilizadas y en nuevas formas de escritura y grabación.
- En cuanto a la transducción como táctica de visibilización de las ondas sonoras, se puede decir que, gracias a la experimentación, se realizó un gran avance a la hora de entender cómo cierto tipo de ondas (especialmente las ondas graves) y procesos de amplificación, normalización y ecualización potencian el paso de las ondas sonoras a la materialidad física visible. Se plantea frente a este avance la posibilidad de continuar trabajando con sonidos, superficies y modos de transducción nuevos y diferentes, que aumenten, por un lado, los

---

<sup>43</sup> Tanto desde los textos epistolares a las partituras experimentales, como desde las partituras mismas a la grabación y producción de sonidos que respondieran a lo dictaminado por éstas.

conocimientos y reflexiones alrededor de la técnica y su significado; y por otro, la accesibilidad en cuanto a precio y gama de herramientas a la hora de transducir.

- Con respecto a la instalación sonora como condensadora de todo el proceso de investigación, es importante destacar que, a pesar de la situación actual de COVID19 y de las restricciones en cuestión de montaje en una sala ideal; se pudo realizar un montaje que permitió acercar a algunos espectadores a la experiencia sonora y evaluar el planteamiento de interacción con los territorios acústicos planteados dentro de los objetos contenedores de una manera exitosa. Se espera a futuro continuar trabajando con objetos instalativos de diferentes materialidades y en espacios diversos, con mejores condiciones expositivas y nuevas pruebas de interacción; con el fin de ampliar la reflexión acerca de la instalación sonora como forma de promover practicas de des-ensordecimiento entendido tanto desde la escucha atenta y el descubrimiento de las potencialidades del sonido en su ocupación dentro del espacio y su materialización objetual, como en la relación de la instalación sonora con el tema de la Desaparición Forzada de Personas en Colombia
- Frente a las pretensiones de divulgación y ampliación de públicos, se planteo la posibilidad de acceder por medio de códigos QR instalados al lado de los objetos, a las piezas sonoras resultantes del proyecto. Esto se plantea como un primer paso para divulgar parte del proceso en diferentes espacios y abrir un primer puente de comunicación entre la obra y quien acceda a ella, ya sea de manera presencial o a través de la información compartida en el QR. Así pues, el uso de códigos QR se entiende como un paso previo a la creación futura de una estrategia de divulgación en redes sociales y una página web que aloje, no únicamente la instalación desarrollada en el proyecto de TFM, sino también a investigaciones póstumas relacionadas con el tema y con aspiraciones más participativas.

- Respecto a las dificultades que se han presentado en el proceso es importante resaltar que cada uno de los ejercicios realizados dentro del proyecto se vieron influenciados por la situación de COVID-19, así: en los ejercicios de grabación se tuvo problema a la hora de controlar el ruido del entorno y el eco. En la construcción de micrófonos, la falta de materiales implicó dificultades para evitarlas interferencias. En las pruebas de transducción y en la construcción de los objetos se hubiera deseado acceder a más materiales de prueba, y en el montaje de la instalación, haber tenido un lugar más idóneo.

Todas estas dificultades esperan solucionarse progresivamente en el futuro, para mejorar cada vez más las condiciones del proyecto.

Finalmente, teniendo en cuenta lo anterior, es posible concluir que el proyecto de investigación *Cartas Inconclusas* logró acercarse en gran medida al cumplimiento de los objetivos planteados. Actualmente se configura como la apertura a procesos de investigación-creación experimental, que promueva construcción de instalaciones sonoras como estrategias de des-ensordecimiento frente al tema de la DFP en Colombia. Se espera continuar activando por medio del sonido las memorias epistolares latentes de las víctimas, de maneras más participativas a través de ejercicios epistolares y sonoros con comunidades que han padecido este tipo de hechos.

# 11. BIBLIOGRAFÍA<sup>44</sup>

---

## LIBROS, LEYES E INFORMES

- Agamben, G. (2005). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. (A. G. Cuspinera, Trad.). pre-textos Italianos.
- Albaladejo Escribano, I. (2009). *La desaparición forzada de personas en Colombia: Guía de normas, mecanismos y procedimientos: cartilla para víctimas* (Primera edición). USAID.
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 277-293). Paidós Ibérica.
- CNMH, C. N. de M. H. (2016). *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- CNMH, C. N. de M. H. (2018a). *Caquetá: Una autopsia sobre la desaparición forzada* (p. 176). Centro Nacional de Memoria Histórica.
- CNMH, C. N. de M. H. (2018b). *Desaparición forzada: Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* (Primera). Centro Nacional de Memoria Histórica. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/publicaciones-por-ano/2018/desaparicion-forzada-balance-de-la-contribucion-del-cnmh-al-esclarecimiento-historico>
- CNMH, C. N. de M. H. (2018c). *Tierras: Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll2/id/137>
- Connor, S. (2000). I. What I Say Goes. En *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (pp. 3-43). Oxford University Press.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- FAO, O. de las N. U. para la A. y la A. (2017). *Colombia: Programa de resiliencia (2017-2020): La FAO en situaciones de emergencia*. <http://www.fao.org/emergencias/recursos/documentos/recursos-detalle/es/c/903122/>
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica: Vol. III* (Á. Gabilondo Pujol, Trad.). Paidós.
- Horta, A. (Ed.). (2019). *¿ARTE SONORO?* Fundació Joan Miró.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. Columbia University Press.
- LaBelle, B. (2006). *Background noise: Perspectives on sound art*. Continuum.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories* (Primera). Continuum.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Primera Edición). Paidós.
- McQuillan, M. (2017). *Deconstruction: A Reader*. Routledge.
- Mingorance, F., & Arellana, E. (2019). *Cartografía de la Desaparición Forzada en Colombia* (Primera). Human Rights Everywhere.
- Nancy, J.-L. (2002). *A la escucha* (H. Pons, Trad.). [https://www.academia.edu/4978022/A\\_la\\_escucha\\_-\\_Jean-Luc\\_Nancy](https://www.academia.edu/4978022/A_la_escucha_-_Jean-Luc_Nancy)
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.
- ONU: Asamblea General. (1998). *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*. ONU: Asamblea General. <https://www.refworld.org/es/category,LEGAL,,INTINSTRUMENT,,50acc1a12,0.html>

---

<sup>44</sup> El día 11 de septiembre de 2020 se visitaron los enlaces citados y se confirmó que todos están activos a la fecha.

- Pérez Poveda, M. V., & Carrero Gélvez, S. S. (2008). *Hallazgo de fosas comunes en Colombia. El tiempo de las víctimas*: 19.
- Sáenz, J. (2014). Dimensiones, pluralidad y potencia de las prácticas de sí y Notas para una genealogía de las prácticas de sí. En *Artes de vida, gobierno y contraconductas en las prácticas de sí* (pp. 9-17 y 23-67). Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
- Schafer, R. M. (2003). I've Never Seen a Sound. En *Sound In Contemporary Canadian Art*. Éditions Arttextes.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (V. Cazorla, Trad.). I N T E R M E D I O.
- Vargas Álvarez, S. (2019). Espacialidades de la memoria en Colombia a inicios del Siglo XXI. En C. Villamizar & J. Jaramillo (Eds.), *Políticas, espacios y prácticas de memoria: Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina* (Primera, pp. 149-183). Editorial Pontificia Universidad Javeriana. [https://books.google.es/books?id=Lq22DwAAQBAJ&pg=PT183&lpg=PT183&dq=centro+nacional+de+memoria+hist%C3%B3rica+agua+tierra+cuerpo+colombia&source=bl&ots=pFIBcpAy-J&sig=ACfU3U0\\_p-6daiekx11GQeU\\_FgyOQlzoMw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjA4MqJmMrqAhUj8-AKHfKoCkUQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q=centro%20nacional%20de%20memoria%20hist%C3%B3rica%20agua%20tierra%20cuerpo%20colombia&f=false](https://books.google.es/books?id=Lq22DwAAQBAJ&pg=PT183&lpg=PT183&dq=centro+nacional+de+memoria+hist%C3%B3rica+agua+tierra+cuerpo+colombia&source=bl&ots=pFIBcpAy-J&sig=ACfU3U0_p-6daiekx11GQeU_FgyOQlzoMw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjA4MqJmMrqAhUj8-AKHfKoCkUQ6AEwA3oECAoQAQ#v=onepage&q=centro%20nacional%20de%20memoria%20hist%C3%B3rica%20agua%20tierra%20cuerpo%20colombia&f=false)

## ARTÍCULOS DE PRENSA Y ENTRADAS DE BLOG

- ABC tv. (2019). "Las buscadoras", las madres que reparten cartas sobre sus desaparecidos en Colombia—Mundo—ABC Color. <https://www.abc.com.py/internacionales/2019/08/30/las-buscadoras-las-madres-que-reparten-cartas-sobre-sus-desaparecidos-en-colombia/>
- Alcaldía Mayor de Bogotá, S. G. (2019). *Vigilia de '24 horas por los desaparecidos' en Colombia* | <http://victimasbogota.gov.co/Vigilia-Desapariciones-Forzadas>
- Arcadia, R. (2019). Lo excepcional, lo cotidiano: Sobre «0566», de Fernando Arias. *Lo excepcional, lo cotidiano sobre 0566, de Fernando Arias*. <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/lo-excepcional-lo-cotidiano-sobre-0566-de-fernando-arias/75755>
- Castro, R. (2013, agosto 22). Habitar el sonido. *La Tinta Invisible*. <https://latintainvisible.wordpress.com/2013/08/22/habitar-el-sonido/>
- Comisión de verdad y memoria. (2019). *Cartas de mujeres buscadoras de familiares desaparecidos*. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/cartas-de-mujeres-buscadoras-de-familiares-desaparecidos>
- Contravía. (2011). *¿Cuántos son los desaparecidos en Colombia?* [https://www.youtube.com/watch?v=UdbqG35H6Ho&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=UdbqG35H6Ho&feature=emb_logo)
- Diario la Opinión. (2018, abril 16). Ríos de vida y muerte: Mil desaparecidos recuperados en 190 ríos de Colombia. *La Opinión*. <https://www.laopinion.com.co/colombia/rios-de-vida-y-muerte-mil-desaparecidos-recuperados-en-190-rios-de-colombia-154602>
- Payri, B. (s. f.). Tipos de escucha | Recursos Sonoros Audiovisuales. *Recursos Sonoros Audiovisuales*. Recuperado 29 de noviembre de 2019, de <https://sonido.blogs.upv.es/presentacion/tipos-de-escucha/>
- Real Academia Española. (s. f.-a). *Latente*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 19 de junio de 2020, de <https://dle.rae.es/latente>
- Real Academia Española. (s. f.-b). *Resiliencia*. En *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 1 de

- diciembre de 2019, de <https://dle.rae.es/resiliencia>
- Real Academia Española. (s. f.-c). *Transducción*. En *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 11 de abril de 2020, de <https://dle.rae.es/transducción>
- Semana rural. (2018). VIDEO: Diez años después, Doris Tejada sigue buscando al cuerpo de su hijo. Semana rural. <https://semanarural.com/web/articulo/video-diez-anos-despues-doris-tejada-sigue-buscando-al-cuerpo-de-su-hijo-/391>

## ARTÍCULOS ACADEMICOS, TFMS Y TESISAS

- Agulló Vives, C. (2002). *El género epistolar: De las «Cartas filológicas» del murciano Francisco Cáscales al correo electrónico*. 19.
- Andueza Olmedo, M. (2011). *CREACIÓN, SONIDO Y CIUDAD: UN CONTEXTO PARA LA INSTALACIÓN SONORA EN EL ESPACIO PÚBLICO*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ayala Pérez, T. (2014). La Palabra Escrita en la Era de la Comunicación Digital. *Literatura y lingüística*, 30, 284-301. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112014000200015>
- Bou, E. (1998). DEFENSA DE LA VOZ EPISTOLAR. VARIEDAD Y REGISTRO EN LAS CARTAS DE PEDRO SALINAS. *Monteagudo*, 37-60.
- Fridman, B. (1983). La doble articulación de la lengua escrita. En *Palabra oral y palabra escrita: Hacia una historia lingüística de la escritura* (pp. 21-52). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Fridman, B. (1987). la palabra: La palabra hablada y la palabra escrita. *Boletín de Antropología Americana*, 15, 75-83. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/40977208>
- Genoud de Fourcade, M. (2007). Identidades epistolares en la correspondencia de Pedro Salinas. *Actas XVI Congreso AIH*, 6.
- Jerkovic, K. (2009). # un lugar de resonancia (M. T. Arcos, Trad.). *Revista ñácate 1, la psicopatología revisitada*, 198-203.
- Kofodimos, S. (2015). The Open Curriculum of the New York Correspondence School: Ray Johnson's Pedagogical Mail Art – sofia kofodimos [Blog]. *SofiaKofodimos*. <https://sofiakofodimos.wordpress.com/2015/06/14/the-open-curriculum-of-the-new-york-correspondence-school-ray-johnsons-pedagogical-mail-art/>
- López Estrada, F. (2008). La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación. En *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos* (pp. 26-60). Universidad de Sevilla.
- Maíz, C. (1996). LA CARTA Y EL DISCURSO AUTORREFERENCIAL. APORTES PARA UNA POÉTICA DEL GÉNERO EPISTOLAR EN UNAMUNO. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (pp. 99-113).
- Molina Alarcón, M. (2008). El Arte Sonoro. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, 213-234.
- Pardo Salgado, C. (2016). La escucha en continuidad. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19. <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1276>
- Pérez Colman, C. M. (2015). El campo sonoro y el oído de la sociología: De la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. *methaodos revista de ciencias sociales*, 3(1), 107-120. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66>
- Suniga, N., & Tonkonoff, S. (2012). Lenguaje, Deseo y Sociedad. Los Aportes de Julia Kristeva. *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata "Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"*, 10.

## VIDEOS, IMÁGENES O ARCHIVOS SONOROS

- Arias, F. (2017). 0566. <https://www.artsy.net/show/foro-dot-space-0566-by-fernando-arias>
- Demnig, G. (1992). *Slopersteine* [Roca y grabado sobre metal]. <http://www.stolpersteine.eu/galerie/>
- Diettes, E. (2011). *Relicarios* [Técnica mixta]. <https://www.erikadiettes.com/-relicarios>
- El Espectador, V. desde el T. (s. f.-a). *Cantaoras de Tumaco, el dolor de la ausencia que reparan los alabaos* [..Mp3]. Recuperado 26 de noviembre de 2019, de <https://www.spreaker.com/show/voces-desde-el-territorio>
- El Espectador, V. desde el T. (s. f.-b). *Las afectaciones psicológicas que padecen las personas que buscan a sus desaparecidos* [..Mp3]. Recuperado 26 de noviembre de 2019, de [https://www.spreaker.com/user/el\\_espectador/podcats-salud-mental](https://www.spreaker.com/user/el_espectador/podcats-salud-mental)
- Ferrari, L. (1995). *Presque Rien*. <https://www.discogs.com/es/Luc-Ferrari-Presque-Rien/release/173057>
- Kozlov, C. (1970). *Information: No theory*. <https://www.henry-moore.org/whats-on/2015/12/10/christine-kozlov-information>
- Magdalenas por el Cauca. (2012). *327 alumbramientos por las Huellas del olvido*. [Performance]. <https://www.youtube.com/watch?v=ihfP6hbhaSE>
- Migone, C. (1993). *Gridpubliclock* [Performance Sonoro]. <http://christofmigone.com/gridpubliclock/>
- Moss, C. (2010). Maryanne Amacher's «City-Links» at Ludlow 38 [Rhizome.org]. *Rhizome*. <http://rhizome.org/editorial/2010/oct/19/maryanne-amachers-city-links-at-ludlow-38/>
- Muñoz, Ó. (1996). *Aliento*. <https://colombia.desaparicionforzada.com/portfolio/oscar-munoz/>
- Tramaluna Teatro, & Zatzabal, C. (2016). *Antígonas, tribunal de mujeres—Desaparición Forzada en Colombia* [Teatro]. <https://colombia.desaparicionforzada.com/portfolio/antigonas-tribunal-de-mujeres/> Las actualizaciones automáticas de citas están deshabilitadas. Para ver la bibliografía, haga clic en Actualizar en la pestaña de Zotero.

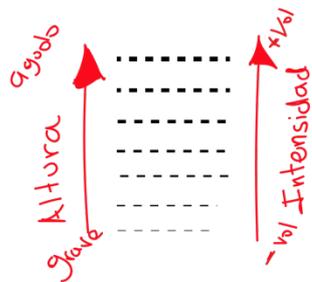
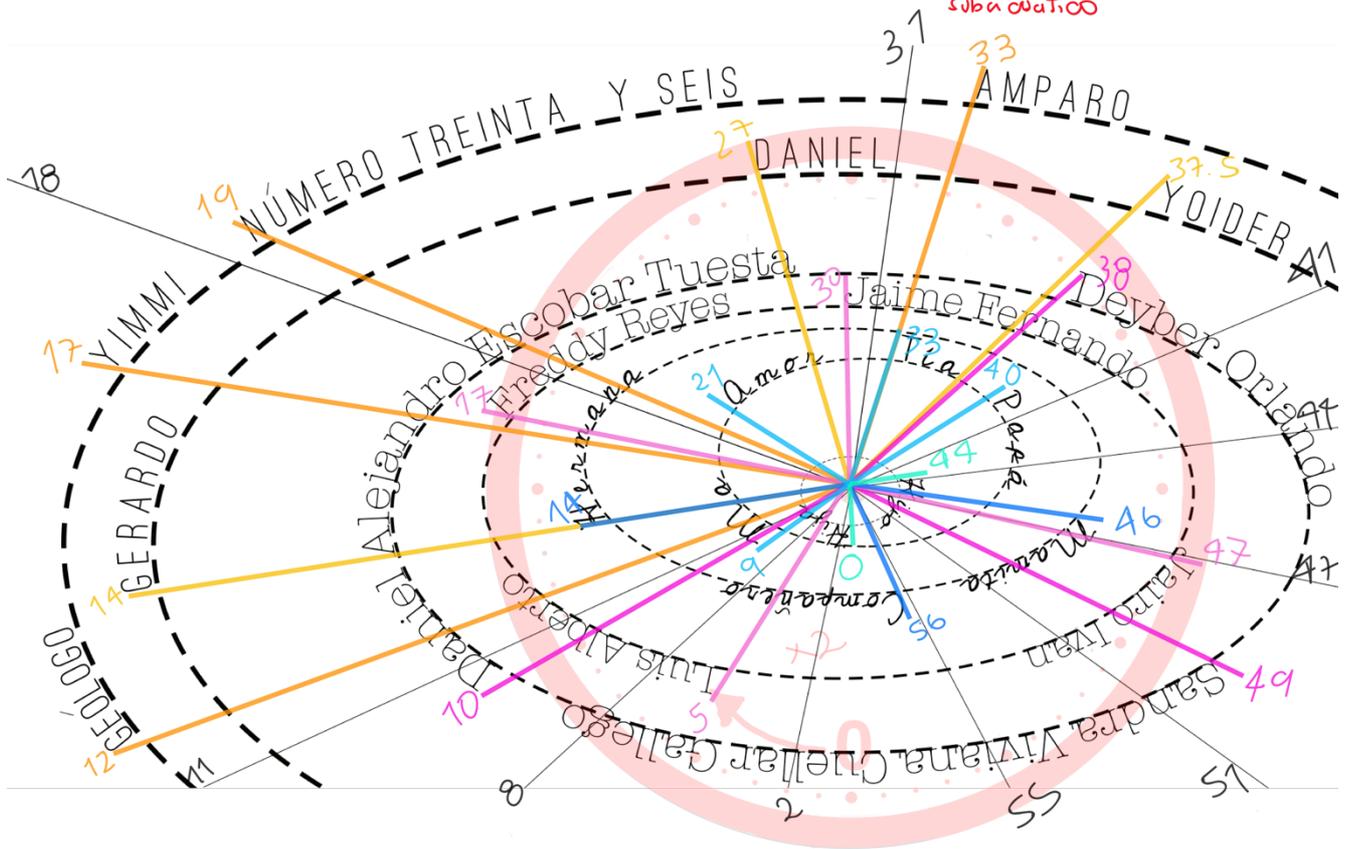
# 12. ANEXOS

## 1. INDICACIONES DE INTERPRETACIÓN DE PARTITURAS EXPERIMENTALES

- AGUA

$t: 120 \text{ seg} = 2 \text{ vueltas (cada línea)}$  /  $- 7 \text{ pistas voz}$  6 voz  
 $\odot \opl�$   $- 1 \text{ pista: roca} \rightarrow \text{paisaje sonoro}$   $1 \text{ voz} + \text{paisaje sonoro}$   
 $\rightarrow \text{paisaje sonoro}$   $\text{subacuático}$

Pieza 1: AGUA  
E.D.R.



los números  
 indican el seg.  
 en que inicia  
 cada lectura/  
 acción

**negro:** rocas al agua  
**naranja:** primera línea  
**amarillo:** segunda línea  
**fucsia:** tercera línea  
**rosa:** cuarta línea  
**azul oscuro:** quinta línea  
**azul claro:** sexta línea  
**verde aguamarina:** séptima línea  
 $\rightarrow \text{paisaje sonoro}$

$\rightarrow$  boca sobre  
 superficie del  
 agua.  
 Sónico (Voz)  
 su mergido  
 $\rightarrow$  cabeza en  
 el agua.

• TIERRA

t: 7:4 a 60bpm / 18compases / 5 pistas -Voz manipulación digital  
 (2 veces cada línea) / 1 Pista - Suspiros  
 1 Pista - Foley.

Pieza 2: TIERRA  
 E.D.R.

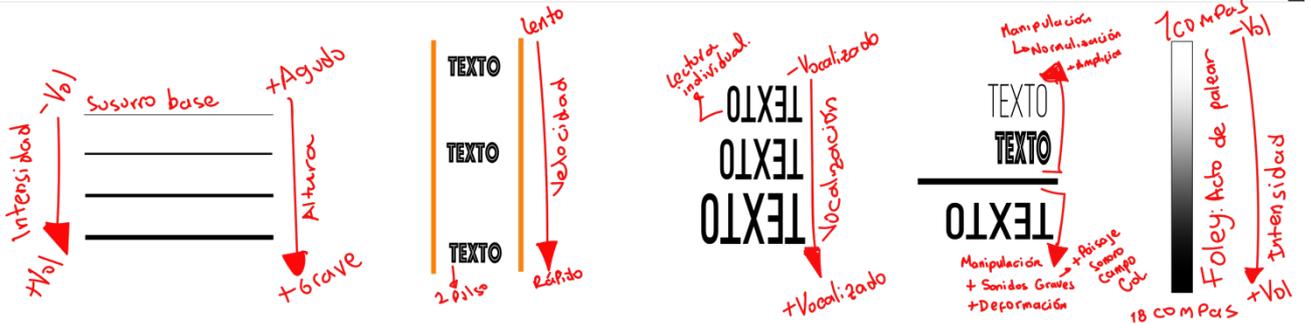
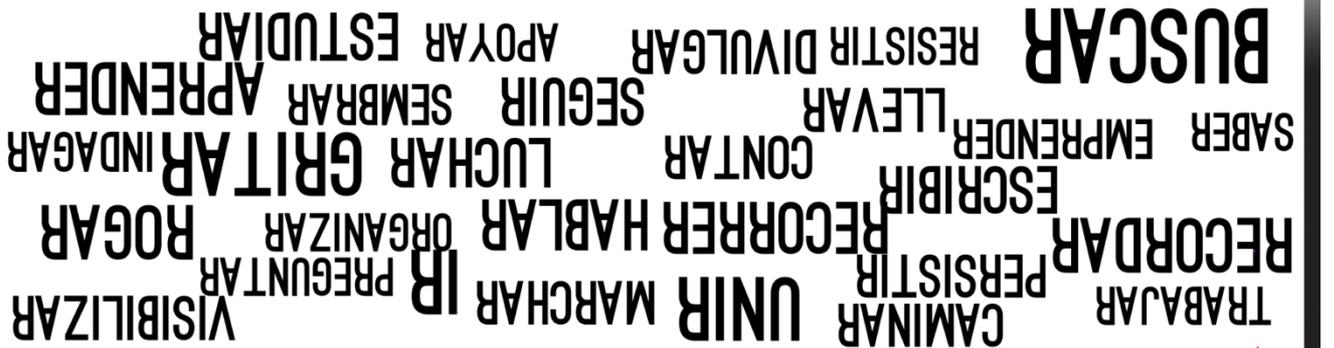
1c 1c 1c 1c 1c 1c 1c 1c 1c

DESAPARECÍO DESAPARECIDO DESAPARECIÓN DESAPARECIDA DESAPARECÍO DESAPARECIDO DESAPARECIÓN DESAPARECIDA DESAPARECÍO

SE NOS EXTRAVIÓ 3c SE NOS PERDIÓ 3c SE NOS REFUNDIÓ 3c

TE OCULTARON TE DESAPARECIERON

<b>LICENCIA PARA VISITARNOS</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio 1 compus 7:4 60bpm	<b>SE OYE QUE LO RECLUTÓ</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura 1 compus 7:4 60bpm	<b>SE LO LLEVARON VIVO</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio 1 compus 7:4 60bpm Pulso 3: lectura	<b>EN UN ENFRENTAMIENTO</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura 1 compus 7:4 60bpm	<b>NO REGRESA</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura 1 compus 7:4 60bpm	<b>LO ÚLTIMO QUE SUPE</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura 1 compus 7:4 60bpm	<b>NO HAN DADO RESPUESTA</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio 1 compus 7:4 60bpm Pulso 3: lectura	<b>NO ERA GUERRILLERO</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio 1 compus 7:4 60bpm Pulso 3: lectura	<b>NINGUNA PISTA</b> • Pulso 1=Suspiro • Pulso 2-4=Silencio Pulso 3: lectura 1 compus 7:4 60bpm
---	---	---	---	--	--	---	--	---



# • CUERPO

t.: 4:4 80bpm / 36 compases / 5 pistas → 1 por cada grupo

de textos según tipografía + para la frase en medio de los peldaños.

Pieza 3: CUERPO E.D.R.

→ Subir la boca en la lectura cada 2 pulsos por compas

→ Golpear el pecho durante la lectura (ritmo)

Solo aplica a las frases que intersecto

Altura: Media la palabra

momento de intensidad (+Vol)

Vol: bajo (subir)

Dist. entre caracter

he logrado hacer que mi corazón descanse no hay noche en que no le prenda una vela he mantenido esa constancia

a afrontar la pena de la ausencia hemos aprendido a valorar a las personas aprendi a manejar el computador me vinculé a una fundación soy una mujer buscadora estuve años callada tenía mucho miedo

mi familia se desintegró me dejaron un vacío muy grande el sufrimiento sigue aumentando nos quitaron la confianza abrieron heridas este proceso ha sido muy duro me quema la piel no quiero llorar este dolor no pasará confuso desbordante desalentador

TE SEPULTAN

TE MATAN

TE TORTURAN

TE RETIENEN

TE MALTRATAN

TE REBATAN

8 años

27 años

8 años

5 años

18 meses

6 días

2 años

9 años

45 años

15 años

36 años

59 años

22 años

632 meses

17 días

33 años

30 años

19 años

FIN

Dirección de lectura

INICIO

número de escalones a subir antes de leer

# años

4 compases

inicio: Pulsos compás

Altura: media

Vol medio

Vocalización

Dist

Dist

TEXTO → lectura continua

4 compases

inicio: Pulsos compás

Altura: Grave.

+ Presión + Vol

Presión sobre la boca al leer e intensidad

+ Agudo

Altura por peldaño

+ Vol (grito)

Intensidad/velocidad por peldaño

Solpas en el pecho

- Presión - Vol

+ Grave

- Vol

## 2. COMPOSICIONES SONORAS<sup>45</sup>

- AGUA



Composición continua: <https://soundcloud.com/estefy15091/agua-composicio-n-continua/s-kxRB7SRn79e>

Transducción: <https://soundcloud.com/estefy15091/agua-transduccio-n/s-Gsocxnm7CcP>

- TIERRA



Composición continua: <https://soundcloud.com/estefy15091/tierra-composicio-n-continua/s-1NKBzsfWCok>

Transducción: <https://soundcloud.com/estefy15091/tierra-transduccio-n/s-4KWq7PUHQWh>

- CUERPO



Composición Continua: <https://soundcloud.com/estefy15091/cuerpo-composicio-n-continua/s-dja8FUirzE>

Transducción: <https://soundcloud.com/estefy15091/cuerpo-transduccio-n/s-moZK59rT9q8>

---

<sup>45</sup> Para acceder al contenido de los anexos es posible utilizar el código QR con un móvil o tableta que tenga internet, o si se prefiere clickeando en el link que se encuentra en la parte superior de cada código

### 3. CARTAS INSUMO PARA LA INVESTIGACIÓN<sup>46</sup>

Primeras seis cartas obtenidas desde La Comisión de la Verdad



<https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/cartas-de-mujeres-buscadoras-de-familiares-desaparecidos>

Doce cartas más producto de la actividad #ReconocemoSuBúsqueda en Bogotá<sup>47</sup>



[https://conexionesanonimas.wixsite.com/anonimxs/30-cartas?fbclid=IwAR1y9oS8BTK0jj8Fli\\_Cp7gdvAW-txKYeMta8RPr1B8KJQuQ8Si5aYqs7U](https://conexionesanonimas.wixsite.com/anonimxs/30-cartas?fbclid=IwAR1y9oS8BTK0jj8Fli_Cp7gdvAW-txKYeMta8RPr1B8KJQuQ8Si5aYqs7U)

---

<sup>46</sup> Para acceder al contenido de los anexos es posible utilizar el código QR con un móvil o tableta que tenga internet, o si se prefiere clickando en el link que se encuentra en la parte superior de cada código.

<sup>47</sup> Actualmente se encuentra una carta más en este apartado, esta carta no estaba presente cuando se realizó la investigación: “Querida Cecilia”

## 4. ANÁLISIS DE CARTAS<sup>48</sup>

El análisis de cartas en la investigación se realizó utilizando como herramienta de organización y gestión de la información el programa Excel de Microsoft Office. A continuación, se compartirá el link en donde es posible descargar el archivo:



[https://mega.nz/file/yc9BCYyD#UQPys\\_vxs7ltOnq\\_lclU5fS\\_6naRKYZXKm3\\_ZwmRbJg](https://mega.nz/file/yc9BCYyD#UQPys_vxs7ltOnq_lclU5fS_6naRKYZXKm3_ZwmRbJg)

---

<sup>48</sup> Para acceder al contenido de los anexos es posible utilizar el código QR con un móvil o tableta que tenga internet, o si se prefiere clickando en el link que se encuentra en la parte superior de cada código.

## 5. CONTRUCCIÓN DE MICROFONOS CASEROS, PRUEBAS DE GRABACIÓN Y EDICIÓN DE AUDIO:

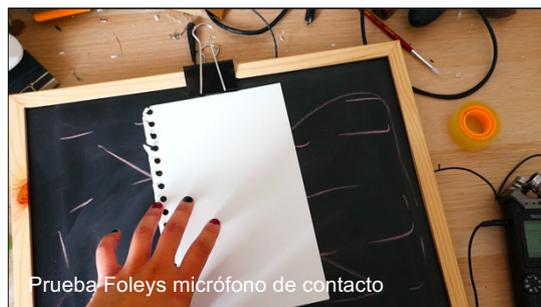
- REALIZACIÓN DE MICRÓFONOS CASEROS Y PRUEBAS DE GRABACIÓN CON TASCAM DR-22WL:



Electret para micrófono



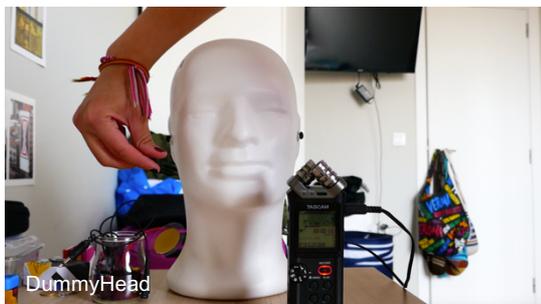
Soldadura a Jack mono



Prueba Foleys micrófono de contacto



Hidrófonos



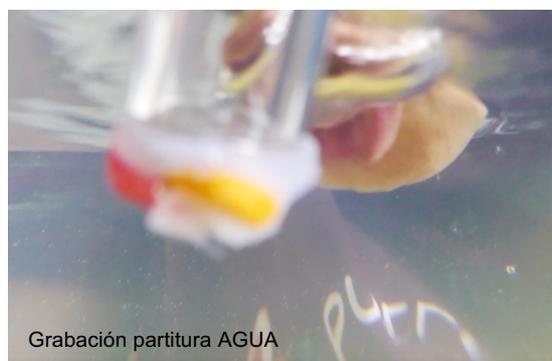
DummyHead



Grabación partitura AGUA



Grabación partitura AGUA



Grabación partitura AGUA

- PRUEBAS DE GRABACIÓN CON MICRÓFONOS NTG2 y FOCUSRITE
  - Foleys y ejercicio físico para grabación



Foley partitura TIERRA micrófono NTG2



Ejercicio subir escalones partitura CUERPO



Foley partitura CUERPO micrófono NTG2



Foley partitura TIERRA micrófono NTG2

- Grabaciones de voz



Conexión micrófono y tarjeta de sonido Focusrite



Grabación voz



Grabación voz



Grabación voz

## 6. CODIGO PARA LOS TRES MICROCONTROLADORES

```
//Librerias MP3
#include "Arduino.h"
#include "SoftwareSerial.h"
#include "DFRobotDFPlayerMini.h"

//Libreria Ultrasonido
#include <Ultrasonic.h>

//Ultrasonido
Ultrasonic ultrasonic(12, 13);
int distance;

//Mp3
SoftwareSerial mySoftwareSerial(10, 11); // RX, TX
DFRobotDFPlayerMini myDFPlayer;

//LED
int led1 = 5;
int led2 = 6;

void setup() {
  mySoftwareSerial.begin(9600);
  Serial.begin(115200);

//LED
  pinMode(led1, OUTPUT);
  pinMode(led2, OUTPUT);

//MP3
  pinMode(8,INPUT);

  Serial.println();
  Serial.println(F("DFRobot DFPlayer Mini Demo"));
  Serial.println(F("Initializing DFPlayer ... (May take 3~5 seconds)"));

  if (!myDFPlayer.begin(mySoftwareSerial)) {
    Serial.println(F("Unable to begin:"));
    Serial.println(F("1.Please recheck the connection!"));
    Serial.println(F("2.Please insert the SD card!"));
    while(true){
      delay(0);
    }
  }
  Serial.println(F("DFPlayer Mini online."));
```

```

    myDFPlayer.volume(0); //Silencio
}

void loop() {

    // ULTRASONIDO
    distance = ultrasonic.read();

    boolean busy = digitalRead(8);

    if (busy == true){
        // myDFPlayer.randomAll();
        //delay(1000);
        myDFPlayer.enableLoopAll();
        delay(1000);
    }

    //MEZCLA
    if (distance < 160 && distance > 10) {
        Serial.println(true);
        myDFPlayer.volume(30);

        int y = 1;
        for (int i = 0; i > -1; i = i + y) {
            analogWrite(led1, i);
            analogWrite(led2, i);
            if (i == 205) {
                y = -1;
            }
            delay(8);
        }

    }else {
        Serial.println(false);
        myDFPlayer.volume(0);

        int x = 1;
        for (int i = 0; i > -1; i = i + x) {
            analogWrite(led1, i);
            analogWrite(led2, i);
            if (i == 205) {
                x = -1;
            }
            delay(20);
        }
    }
}
}
}

```

## 7. IMAGEN Y CODIGO QR INFORMATIVO AL LADO DE OBJETOS INSTALATIVOS<sup>49</sup>

Sobre cada uno de los objetos instalativos se encontrará un código QR que llevará a los usuarios a encontrarse con una imagen informativa que busca hacer un pequeño contexto del proyecto y divulgar los enlaces, tanto para escuchar las composiciones sonoras, como para acceder a las cartas originales:



IMAGEN AGUA

IMAGEN TIERRA

IMAGEN CUERPO



QR objeto AGUA.



QR objeto TIERRA



QR objeto CUERPO

<sup>49</sup> Para acceder al contenido de los anexos es posible utilizar el código QR con un móvil o tableta que tenga internet, o si se prefiere clickando en el link que se encuentra en la parte superior de cada código.

#### 4. VIDEO DEL PROYECTO<sup>50</sup>

A continuación, un enlace con el video que resume el proyecto y muestra el funcionamiento y montaje de la instalación:



<https://youtu.be/gTDgNILXhYg>

---

<sup>50</sup> Para acceder al contenido de los anexos es posible utilizar el código QR con un móvil o tableta que tenga internet, o si se prefiere clickando en el link que se encuentra en la parte superior de cada código.