

Juan David Ruiz Niño presenta:

# OS.

Trabajo de grado para optar  
por el título de Licenciado  
en artes visuales.

Tutora: Tanía Camila  
Ausecha Mosquera.

Línea de investigación:  
Creación, cuerpo y  
territorio.

Modalidad del trabajo de  
grado: Investigación –  
Creación.

Licenciatura en Artes  
Visuales.

Facultad de ¿Bellas? Artes.

Universidad Pedagógica  
Nacional.

Bogotá 2025.

## Resumen

Este trabajo de investigación, cuyo título viene de la última sílaba de las palabras escombros y sonidos, plantea la elaboración de un espacio hecho no-instrumento, cuyas notas, denominadas como no-notas, provienen de los restos recolectados de una ciudad que no descansa. Restos cuyas voces pretenden ser amplificadas para que todos las escuchen. Voces que escapan de las barreras sonoras en las que nos vemos envueltos y envueltas en nuestras vidas cotidianas. En este orden de ideas, OS es un espacio donde el escombros se resignifica como ente que vive y grita a la vez.

**Palabras clave:** Sonidos, Escombros, No-piano, Espacio, No-instrumento.

## Pistas

- Introducción
- Aclaraciones iniciales
- Volver a escuchar:
- El salón que estaba debajo de la biblioteca.
- Camina y Escucha.
- Un concierto llamado calle.
- Ilusiones.
- Objetos encontrados.
- Amplificación.
- Los sonidos tirados en la calle.
- Silencio.
- Ruido.
- Bibliografía.

## Aclaraciones iniciales:

1. OS es un neo-logismo que proviene de la última sílaba de las palabras sonidos y escombros. Por lo tanto, OS hace alusión a los sonidos producidos por escombros. Cabe aclarar que los sonidos también son capaces de generar espacios. Según de Certeau: “El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan.” (1964, p.129) El sonido, al ser vibración, genera movimientos. En este orden de ideas, El cruce de distintos sonidos puede dar como resultado un espacio. Por ende, OS también puede ser un espacio, el cual estaría conformado por distintos sonidos provenientes de escombros. Se puede entender escombros como sinónimo de desecho. Ya sea un pedazo de teja rota o un caset viejo. Se debe aclarar que la palabra desecho también puede aludir a “Cosa que, por usada o por cualquier otra razón, no sirve a la persona para quien se hizo” (Diccionario de la Real Academia Española, s.f., definición 2). Por lo tanto, OS puede ser un espacio conformado por los sonidos que han sido descartados, sean cuales sean sus emisores de procedencia. El propósito de esta investigación es construir a OS. Un lugar donde cualquier objeto tiene voz.
2. La fabricación de la obra y la escritura de este documento están ligados a cambios constantes. Es decir, tanto el proceso de producción de la obra como el escrito en sí, han ido mutando paulatinamente. Comenzando como un trabajo orientado totalmente a lo sonoro y escrito de manera autobiográfica, para después culminar en proceso con una fuerte carga matérica, donde el documento se torna hacia una postura más reflexiva y caótica. Bien lo dijeron Gil y Laignelet: “la creación artística deambula, fluye a la deriva, es un proceso líquido, cambiante, adaptable (...) tendiente a asumir lo oscuro e inconsciente (...) La incertidumbre, relatividad y ambigüedad le son constitutivas. Es lo experimental en alto grado de libertad.” (2014, p. 74). Este proceso obedece a esta cita. Esta investigación creación es cambiante. Fluye hacia una dirección indeterminada sin un fin claro. Como lo hace varios de los sonidos que nos rodean día a día.
3. Debo hacer una aclaración aparte con respecto a la escritura de este documento. En el transcurso de la lectura, la persona que revise este escrito notará que no hay un orden claro o unos espacios establecidos que indiquen, por ejemplo, cuando comienza o terminan los diálogos con los referentes teóricos y artísticos. Eso se debe a que no existen dichos espacios. Todo sucede al mismo tiempo, sin ninguna clase de pausas. Mientras estaba elaborando la obra, aún seguía hallando indicios y encontrando más referentes. Fue un proceso de elaboración y de recolección perpetua. Volviendo a Gil y Laignelet: “este proceso de creación no es lineal ni controlable metodológicamente.” (p. 77). Además, debo mencionar que habrá

momentos donde mi escritura se volverá más íntima y, por qué no decirlo, visceral. Aposté por el desarrollo de una escritura que evidencié lo que sentí en este proceso. Una escritura que se desborde poco a poco. Que vaya cambiando con el paso de los capítulos. Opté por una escritura entrópica. Es decir, una escritura que sea incierta, desordenada y ruidosa (Romero, 2021). Una escritura que no sea predecible, sino impredecible. Una escritura que no le tema vomitar las palabras del autor.

4. Algunas de las personas que se nombrarán en este documento, serán nombradas bajo un personaje o alias. Esto con el fin de preservar su identidad.

Dejando estos puntos claros. Invito a el/la lector/a a continuar leyendo.

## Volver a escuchar:

Mientras estaba en un viaje familiar en Ramiriquí, ayudaba a mi mamá y mi abuela a colgar la ropa de mis tíos en un tendedero. En ese momento, pude escuchar, a lo lejos, un sonido: la alarma de un auto. Mi madre y abuela no se inmutaron ante aquel estímulo. Pero, para mí fue un fenómeno insólito. No lo definiría como la sirena de un carro activada accidentalmente, sino como un instrumento musical. Quizás una trompeta sónica que mantenía un hipotético *La*. Un potente y, a la vez, fugaz *La*. Aunque no haya durado más de un segundo, lo sentí como una eternidad.

Quizás, esta anécdota sea irrelevante y mundana para los oyentes, pero, este fue uno de los muchos impulsos que me llevaron a la construcción de esta obra sobre sonidos y lugares mundanos, sobre sonidos y objetos mundanos, sobre sonidos y experiencias mundanas. Sin embargo, este relato solo es parte de una serie de recuerdos vivos, pero ocultos; de saberes inconclusos, pero inolvidables; de frustraciones dolorosas, aunque significativas; de gustos cuestionables, pero apasionantes; y, principalmente, de sueños rotos, pero reconstruidos de manera confusa y, posiblemente, monstruosa.

No obstante, debo pedirle al lector que me permita volver hacia atrás y reencontrar esos pequeños indicios que me llevaron a aquel evento. Por lo tanto, debo volver al año 2006 o 2007. Volver a la oficina de mi papá. Volver a escuchar esos discos de música clásica que él escuchaba mientras trabajaba. Recordar que, mientras él escribía los textos de alguien más, yo interpretaba aquellas orquestas digitales en mi mente. Recordar que jugaba a ser el director de esas orquestas, que pretendía dirigir a esos músicos virtuales. Vuelvo a sentir esa corriente eléctrica que corría por mi cuerpo. Un cuerpo infante que aleteaba sus brazos al

ritmo de las melodías de Mozart, Beethoven y Vivaldi...

Esa misma corriente eléctrica que sentía al escuchar las campanas. Esas campanas que anunciaban las 5:00 de la tarde. Esas tardes pronosticadas por un timbre tan claro como emotivo. Aún mis oídos recuerdan aquellos ecos que nutrían esos atardeceres tan pasivos como mágicos. Debo volver a esas campanas ubicadas en una iglesia del barrio Ciudad Montes, lugar donde estaba la casa y tienda de mi abuela paterna. A esas canastas apiladas en el garaje que quedaba detrás de la tienda de mi abuela. Canastas que contenían botellas de vidrio, cuyos sonidos eran liberados cuando mi abuela apilaba cada canasta una sobre otra.

Recuerdo el sonido del viejo televisor, ubicado en la esquina de la sala de mi abuela. En él se emitían algunos de los programas favoritos de mi hermana, que me asustaban. Puedo recordar una escena donde una mujer estaba atada a una cama, gritando; pero su voz no era suya, si no la de algún espectro, algún ente maligno. Volteaba la mirada hacia otra parte, hacia alguno de esos almanaques, calendarios, rosarios o imágenes que mostraban tanto la cara de Jesucristo como su crucifixión.

También volteaba la mirada cuando mi papá nos llevaba al centro comercial Terraza Pasteur, antes de ir a los cinemas que quedaban más adelante. Yo no podía mirar los puestos de tatuajes ni los puestos que emitían una mezcla de death metal y salsa, los cuales mostraban imágenes de personas aparentemente desolladas. Aún recuerdo los rostros de esas personas: eran fríos, con los ojos cerrados, totalmente serenos. Mi mamá cubría tanto los ojos de mi hermana y los míos, pero aun así los percibía, aún estaban ahí.

Cómo aún estaba aquel reproductor de casets y vinilos en la esquina de la sala de mi abuela. Reproductor que nunca funcionó. Como nunca funcionó aquella antigua máquina de escribir inservible que estaba escondida en la casa del barrio San Antonio donde viví. El sonido de las teclas era lo único que podía hacer aquella máquina. Eso era suficiente para mi mente de 6 o 7 años. Solo escribía palabras sin sentido en aquel artefacto, sin tinta y descompuesta. Así como escribía palabras sin sentido en uno de los computadores que había en la oficina de mi papá. Además de vestir un traje similar al de él. El mismo que él usaba al tocar las teclas de su computadora.

Puedo escuchar los lejanos sonidos de la computadora de mi papá. Los pitidos nostálgicos que emitía la máquina. La respiración de la cpu, tan cálida y profunda como la respiración de su dueño. La pantalla de inicio del *Windows XP*. La pieza musical que compuso Brian Eno para ese sistema operativo. Los sonidos percutivos emitidos por la impresora blanca de la oficina y el mueble de madera donde estaba colocada. Mueble colocado cerca a la ventana de la calle. Calle que siempre estaba en silencio. Silencio que inundaba al barrio San Antonio.

En ese lugar, estaba practicando la corneta. Aún puedo oír mis sesiones con la banda marcial del colegio. Lamentablemente, también puedo escuchar los múltiples fracasos que tuve al interpretar dicho instrumento. Mi ejecución era similar a los chillidos de un elefante agonizando, siempre buscando estar a la par de mis compañeros, los cuales iban un paso adelante de mí. Aun no comprendo por qué seguía tocando la corneta o por qué me dejaban tocar la corneta en primer lugar. Pese a ello, seguía intentándolo. Seguía poniendo mi boca en la

boquilla, cuyo sabor metálico sigue presente en mi lengua.

A la mente me vienen los trozos de baldosa esparcidos en el patio y algunas habitaciones de la casa donde practicábamos. Aquellos trozos me hacen pensar en el pavimento del barrio Los Fierros, el cual estaba destrozado y esparcido por todas partes. Al igual que la avenida Caracas, donde acompañaba a mi mamá, y a veces a mi papá, al Transmilenio. En él, mientras oía los murmullos de los pasajeros y sentía su calor, veía los escombros de la ciudad esparcidos por toda la ciudad.

Recuerdo las mallas de tela azul, las cintas de color amarillo y los conos alargados naranjas para separar las calles. Pienso en los caminos improvisados contruidos por estos objetos. En esos caminos de arena se veía los escombros de las antiguas calles, los antiguos edificios y las antiguas casas, esparcidos e ignorados por los transeúntes. Esos caminos que se convirtieron en cementerios sin lápidas ni flores, solo los pasos de los transeúntes. Todas tocadas en una sinfonía disonante.

Golpes de tambor de caja suenan en mi cabeza. La memoria muscular de mis manos aún recuerda cómo tomar las baquetas. Como aún recuerdan el sonido gordo y pesado del bombo. Aún siento el peso de mi espalda. Aún recuerdo las caminatas que daba en el barrio mientras lo tocaba. También el traje que llevaba en esos días, similar al traje que utilizaba para escribir en uno de los equipos de la oficina de mi papá.

Memorias sueltas, memorias revueltas, finalmente conectadas en un nido de pájaros que tengo por cabeza. Un nido en el que he ido construyendo este texto como los golpes dados a ese tambor de caja, siempre fuera de ritmo. Aún falta más.

Aún faltan aquellos objetos en papel que fabricaba con las páginas descartadas por mi papá. Puedo oír el crujido de ese material, el sonido de la cinta siendo despegada de su rollo, cortada y pegada sobre diversas capas de papel. Puedo recordar las numerosas espadas que fabriqué y apilé en esa casa del barrio la Guaca, y los numerosos regaños que recibí de mis padres por el desorden de mi habitación.

Aún faltan aquellos planos que dibujaba en los descansos. Aquellas máquinas imaginarias que solo existían en mi cabeza y pensaba crearlas algún día. Que ingenuo fui en creer que llegaría ese día.

Aún falta aquel teclado de piano abandonado en los estudios de las casas de los barrios San Antonio y Guaca. El timbre digital que emitía la parte aguda del instrumento. Instrumento que solo llegué a manipular con mi mano derecha. Es frustrante. Si tan solo le hubiera dedicado más tiempo en mejorar mi interpretación en vez de planificar, dibujar, construir, jugar y acumular aquellos objetos en papel. Si tan solo hubiera aprovechado el tiempo.

Paulatinamente dejé aquel pasatiempo de lado. Dejé de acumular páginas arrugadas en mi habitación. Ya no elaboraba los planos de máquinas que nunca iban a existir. Ya hace mucho tiempo que dejé de ser un niño. Hace mucho tiempo di mis primeros pasos en la adolescencia.

Aún adolezco mi adolescencia y aborrezco gran parte de mi pubertad. Aún sigo pensando en los momentos desperdiciados por mi pereza, mi pesimismo y temor. Aún sigo lastrando la tartamudez crónica que sufría al tratar de hablar con cualquier persona. Aunque, pese a todo ello, atesoro las tardes donde escuchaba música y “practicaba” tanto el bajo eléctrico como la

guitarra acústica, en vez de memorizar una serie de fórmulas matemáticas que jamás iba a aplicar en mi vida.

Aún siguen grabadas en mis tímpanos aquellas canciones de Metallica que me hacían seguir en contacto con mi papá, aún después de muerto. También recuerdo algunos álbumes de Kreator o Destruction que me hacían cuestionar la religión que mi familia me impartió. Ya no encontraba refugio en Jesucristo ni en su palabra, lo encontraba en algún álbum de alguna banda de metal o punk extremo. Irónicamente, estos grupos me devolvieron a mi papá. No dios ni sus enseñanzas. Tampoco aquel colegio San Bartolomé del centro que tanto apreció ese hombre, pero que yo detestaba.

Aún recuerdo el trasteo constante que sufrían tanto mis oídos como mis dedos al pulsar las cuerdas de la vieja guitarra de mi tío. Pienso en las caras irritadas de mi hermana, mis tías, mi abuela y mi mamá al escuchar mis “sesiones de práctica”. Sin embargo, los frutos de esas sesiones no aparecían. El trasteo continuaba. Mis dedos seguían sin habituarse al instrumento, en especial mi meñique. No obstante, debía continuar. Debía seguir practicando tanto con la guitarra de mi tío como con la que estaba en el salón de música.

El salón que estaba debajo de la biblioteca.

Le pregunto al lector: ¿En dónde cree que podría estar ubicado un salón de música o, en su defecto, un entorno donde se trabaje con el sonido dentro de un colegio? Teniendo en cuenta que las paredes resuenan, y que el ruido se puede dispersar por todo el edificio. Debería estar en un lugar adecuado. Un sitio insonorizado o, por lo menos, que esté ubicado en un lugar donde no afecté a otros. Lamentablemente, en mi colegio no se tuvo en cuenta lo anteriormente dicho o, simplemente, no le importaba en lo absoluto. Esto quedó palpado en el lugar donde dicha institución dispuso la clase de música: debajo de la biblioteca. Debajo de un espacio dispuesto para el silencio y la concentración.

Durante las clases, era evidente mi dificultad al estirar los dedos cuando tocaba el bajo eléctrico. En mi mente están grabados los rostros decepcionados de los múltiples docentes de música que tuve en esa época, los rostros distantes y fastidiados de mis compañeros y mi rostro rojo por la vergüenza. Rojo por no estar pendiente al ritmo marcado por la batería o la voz. Prefería no estar allí. Deseaba estar en otro lugar. Caminar por la calle me ayudaba a pensar. La calle era más fascinante que aquel salón de música.

Algo que todavía está presente en mi cabeza son las mallas azules. Quizás, las mismas mallas azules que fragmentaron y distorsionaron la Avenida Caracas, pero esta vez estaban en el centro. Para los años 2014 y 2019 aproximadamente, la séptima estaba sufriendo una remodelación. Una de las tantas remodelaciones que la ciudad de Bogotá pasaba. La estación del “Museo del Oro” estuvo cerrada gran parte de esos años. Tuve que caminar directamente a la estación de “Las Aguas”. Era un trayecto corto, pero monótono. Tan monótono como una jornada escolar con los curas. Un día, un compañero, alguien a quien consideraba mi amigo, me enseñó una ruta alternativa para llegar a mi destino. Desde ese momento, comencé a caminar por otras partes del centro. Empecé a hacer deriva sin darme cuenta.

Mientras voy reconstruyendo aquellas zonas que recorría, a la mente me viene el intenso y acalorado sol de la tarde. El peso de la maleta, de la cual no llevaba nada útil aparte del almuerzo. El distante alarido de las

bocinas de los vehículos. Los susurros intangibles de los transeúntes. Algunos papeles y envolturas tirados en el suelo y empujados por los fuertes vientos de agosto. Las rasposas vibraciones que producían estos débiles y descartables objetos. Las lejanas, pero potentes, resonancias de las excavadoras y los taladros eléctricos que destrozaban la antigua séptima.

Podría afirmar que en mi adolescencia extendí, aunque fuera un poco, mi conocimiento de ese territorio más allá de lo recorrido con mi familia a mis 6 o 7 años de edad. En mis expediciones me topé con algunas exposiciones de arte que ocurrían en pequeños locales cercanos al Chorro de Quevedo. Otros eran presentados en el Museo Miguel Urrutia. Al entrar en esos espacios, entré en contacto con diversas propuestas plásticas. Pese a no entender la mayoría de esos trabajos, sí lograron captar mi atención, siendo la mayoría escultóricas.



Figura 1: Fotografía de la instalación de Humberto Junca *Damn Right, Norwegian Wood?* (2013).

Fuente: Portal Informativo

Yorokobu. [Los pupitres que denuncian la violencia política - Yorokobu](#)

Una de esas obras fue de Humberto Junca, un artista colombiano que configura distintos objetos cotidianos a partir del dibujo y la escritura. La obra *Damn Right, Norwegian Wood?* (“Maldita sea, ¿Madera Noruega?”) (2013). Es una instalación compuesta por nueve pupitres usados de madera y garabateados con esfero negro y rojo. Estos objetos (¿O cuerpos?) fueron organizados como si estuvieran en un aula de clase. Donde se apoyan los cuadernos había distintas ilustraciones que aludían a algunos sucesos violentos que han marcado al país, como fueron el bogotazo (1948) o la toma del palacio de Justicia (1986). Estas gráficas estaban acompañadas por logos de bandas de black metal, como Burzum o Mayhem. Agrupaciones que buscaban criticar, atacar y destruir cualquier rastro de cristianismo en su natal Noruega, siendo considerados como perversos. El artista entablaba un diálogo entre “la maldad” que proyectaban esos grupos y la maldad que existía en el conflicto armado colombiano. Dicha conversación tendría lugar en un pupitre escolar, espacio donde miles de estudiantes expresan su aburrimiento y descontento por el sistema político, social y educativo de este país.

Sin embargo, aunque esta obra posee distintos puntos de vista, la obra ponía en cuestión a estos músicos. En retrospectiva dudo de si aquellos muchachos tenían un verdadero empoderamiento político o solo eran niños rebeldes con causas vacías. Niños rebeldes que solo querían llamar la atención de la autoridad. Niños rebeldes que sólo

cuestionaban todo por cuestionar, sin ningún agenciamiento político como tal.

Al pensar en esta obra, pienso en cómo me sentía en aquellos años. Aún tengo ganas de rayar aquellos asientos, de transgredirlos. Un deseo que no pude llevar a cabo, pero que Junca lo hizo con esos asientos viejos que, cómo los estudiantes que se sentaron en ellos fueron abandonados por el sistema educativo colombiano. Sistema que nos mal preparó para un mundo a punto de estallar. Pero eso no fue lo único, la me atrapó por incorporar elementos tan familiares para mí, como eran aquellos grupos musicales. Grupos que me acompañaron y me hicieron tener en cuenta el sonido, aunque fuera en el campo musical. Esto último, podría interpretarse como: “Me agradó porque tenía dibujado un logo de Burzum”. Y... sí, el lector tendría razón en su observación. No obstante, también estaría el hecho de que estos grupos representaban una ruptura para mí. Un quiebre a lo que concebía antes como bueno o malo. Una fuga, un escape.

¿Pero por qué escapaba? No lo sé. No pasaba hambre, mi situación socioeconómica era estable y tenía acceso a la educación. ¿Entonces por qué escapar? Porque no podía mantener una conversación con mis compañeros. ¿Por qué? No teníamos nada en común ¿Por qué? Pensaban que era un fenómeno, un leproso. ¿Tengo pruebas? Sus risas y comentarios irónicos. ¿Cuáles eran sus motivos? No podía hablar bien, no sabía comunicarme con ellos. Estaba en otro plano, en un universo ajeno. ¿Por qué tartamudeaba? Tenía miedo. ¿De qué? Caer mal, no encajar. Pero igualmente no encajaba. ¿Entonces, por qué tenía miedo? De reafirmar lo obvio. No encajaba. Al igual que aquellos grupos musicales *que tampoco encajaban en su contexto. Aquellos grupos que fueron tildados de raros, de bufones.* Pero que se alegraban de eso. Querían incomodar, sin embargo, es un deseo incómodo para mí. Un estado de constante negociación entre yo y las fuerzas externas que me obligan a contenerme.

Aunque ese no era el único problema. El único espacio que podría significaba “algo”, la clase de música, en esos años, era intermitente y hueca. Cuando había un docente, se buscaba la destreza óculo manual en vez de la contemplación auditiva del mundo. En su texto *Deep Listening*, Oliveros consideraba necesario activar y potenciar la escucha en el aprendizaje y en la elaboración de una composición musical y sonora (2002, p. 26). Sin embargo, la autora lamenta que estos espacios hayan quedado reducidos en la formación de una habilidad óculo visual y no de un verdadero proceso de la escucha. Esto lo tuve que padecer en muchas veces en ese salón de música. Era una producción de sonidos automática. No había espacio para la reflexión o el sentir.

Más que una clase de música o, más importante, un espacio de exploración sonora, era una hora de relleno. Un momento para calentar puesto e interpretar las piezas de alguien más como autómatas. Cuando no había docentes, el área de educación artística no sabía qué hacer con nosotros. Algunas veces nos entregaban una serie de guías y talleres para completar, los cuales nunca elaboré a conciencia o, de plano, completé. Otras de las medidas era colocarnos en las otras áreas de artes. La mayoría decidía danzas. Pocos y pocas optaron por la clase de teatro. Algunos se dirigieron a dibujo técnico y yo elegí artes plásticas.

¿Y el resto de las materias? ¿Qué puedo decir de ellas? No tengo ni idea. Siempre

estaba en Marte, Júpiter, Saturno o algún plano existencial ajeno a las clases. ¿En dónde están las propiedades físicas del sonido? ¿Cómo los cuerpos son afectados por ellas? Una clase de informática que nos pedían programar, pero no nos enseñaban a hacerlo. Quizás las únicas materias en donde podría encontrar algo interesantes eran las que pertenecían eran al área de artes plásticas, me desarrollé mejor en el campo plástico que en el musical. Quizás, este fue otro motivo de mi elección de estudiar artes plásticas en vez de música. Esto se lo debo a mi destreza en el dibujo. Destreza que iba ser puesta a prueba más adelante. Por otra parte, he de admitir que me sentía a gusto en practicar algo en lo que soy bueno. Sin embargo, nunca pedí que me cambiarán de área. Siempre mantuve la esperanza de que las cosas mejoraran con la clase de música.

Al recordar estos estímulos casi perdidos, empiezo a escuchar el sonido de los pasillos del colegio del centro. Las voces y gritos de los muchachos/as en las canchas de fútbol, y los múltiples balonazos que recibí en mi cuerpo. El canto y aleteo de las palomas en el cuarto piso. La respiración de las computadoras en las salas de sistemas y la biblioteca. Los ecos que se escuchaban a lo lejos. Posiblemente, estos fueron algunos de los momentos mágicos de mi bachillerato.

## Camina y Escucha.

Un concierto llamado  
calle.

“Anote todos los sonidos que escucha”  
(Schafer, 2006, p. 17)

Esta es una de las instrucciones que dejó Murray Schafer en su libro *Hacia una educación sonora*. Uno de los muchos intentos que tuvo el musicólogo y artista por promover la escucha atenta, antes de padecer y perderse en el Alzheimer. Leí esta instrucción a principios de mi anteproyecto. Una etapa en la que volví a reconocer la existencia de mis oídos. A pesar de que oía cosas, no las escuchaba. Escuchar, al igual que observar, implica algo más. Oliveros definía muy bien esta acción:

“Yo diferencio entre oír y escuchar. Oír es el fenómeno físico que posibilita la percepción. Escuchar es prestar atención a lo que es percibido tanto acústica como psicológicamente” (2005, p. 39).

¿Qué sonidos definían mi espacio y cómo me sentía con eso? Me preguntaba esto todo el tiempo. Para resolver esta incógnita, traté de silenciar mi cabeza y prestar atención a mi entorno. Tomé una grabadora de periodista, una libreta de bolsillo y un lápiz. Empecé a caminar y a escuchar los sonidos de la ciudad. Comencé a derivar por los alrededores de la universidad y mucho más. Había días en donde llegaba a caminar hasta el centro de Bogotá. En otros transitaba por los callejones de Ciudad Verde, Soacha. Había momentos en donde me sentaba en la sala de mi casa y solo escuchaba lo que había a mi alrededor.

Unos años antes, Schafer escribiría *El paisaje sonoro y la tonalidad del mundo*. En este libro, el autor menciona que la vida urbana podría ser comparada a una orquesta:

“Desde sus albores, la orquesta había mostrado una tendencia a crecer en tamaño. Empero no fue hasta el siglo XIX cuando, por un lado, sus fuerzas fueron coordinadas y, por otro, sus instrumentos reforzados y calibrados científicamente, dotándola así de esas complejas facultades que le permitirían producir unos sonidos que, simplemente en términos de intensidad, la convirtieron en la competidora de la poliruidosa fábrica industrial.”.(1977, p.159).

Pese a no haber vivido la Revolución Industrial en Europa (1760), ni la revolución industrial que vivió Colombia a partir de 1930, puedo admitir que, como hijo del siglo XXI, el entorno urbano donde tránsito a diario, se puede seguir considerando como una orquesta, y los vehículos, máquinas que transitan en ella como sus instrumentos. Las bocinas de los carros que se encuentran en la Avenida Sur, tanto en la madrugada como en la hora pico, sostenían un fuerte, agudo e imponente alarido por un largo periodo de tiempo. Claramente, la intensidad disminuía según la posición de escucha, pero siempre estaban allí. Esos alaridos violentos nunca me abandonaron después de notar que existían. Por otro lado, estaban las llantas de los distintos vehículos atravesaban las distintas calles de la ciudad de Bogotá. Cuando me encontraba cerca caminando por los andenes de la Caracas o la calle 26, mi cuerpo podía sentir las vibraciones que esos cuerpos mecánicos producían al pasar a toda velocidad.

Aún mis piernas recuerdan los ensordecedores chirridos que emitían aquellas motocicletas, autos y camiones. El sonido de los motores, los cuales podía escuchar si me encontraba en total silencio, podía percibirlos como la respiración

penetrante e intimidante de algún ser vivo. Las voces de los transeúntes, tan dispersas y fragmentadas que apenas alcanzaba a captar, que podían compararse a un torbellino. Estaba delante de un concierto. Todo esto era estimulante. Sentía un goce extraño al escuchar esos sonidos otra vez. Era como redescubrir un espectáculo único, Una tocada que carecía de cualquier elemento musical y que podría ser considerada poco interesante. Sin embargo, me agradaba. A John Cage también le agradaban estos sonidos. En 1992, declaró en una entrevista para el documental *Écoute* lo siguiente:

**“Cuando escucho el tráfico, el sonido del tráfico, acá, en la Sexta Avenida, por ejemplo, no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando. Y yo amo la actividad del sonido. Lo que hace es tornarse más fuerte y más débil, y se hace más agudo y más grave, tornarse más lejos y más cercano, hace todas esas cosas con las que estoy completamente satisfecho. No necesito que el sonido (...) me hable”. (Cage, 1992).**

Pese a ser un músico con formación académica, Cage, al igual que Russolo, encontró algo valioso fuera de los conservatorios y las salas de conciertos: los ruidos de la calle, el tráfico, el bullicio de la cotidianidad:

“Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte es ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (Cage, 1961, p.3).

Estas fueron las primeras palabras que escribió Cage en su manifiesto *El futuro de la música – el credo*. Un corto documento donde el artista mostraba su interés por incorporar los sonidos no musicales dentro de la práctica artística, en especial en las disciplinas encargadas la

*“organización de sonidos”* (p. 3)

, como pueden ser la música o el arte sonoro.

Una vez, alguien me sugirió ver una película: *Tár*. Este filme, dirigido por Todd Field en 2022, narra el ascenso y caída de su protagonista, Lidia Tár; una virtuosa compositora de música de orquesta que se ve involucrada en un escándalo que involucra a una estudiante. Lo interesante de la cinta no radica en su trama – sin desmeritarla, claro

está –, sino en la manera en cómo representa el acto de escuchar. Tár no deja de percibir lo hay a su alrededor, ni siquiera cuando duerme. Los sonidos son continuos y están en cualquier parte. Es como el aire; aunque quisiéramos, no podemos evitar respirarlo. Ya sea en una sala de concierto, en un callejón o en nuestras habitaciones a las tres de la mañana, sigue estando ahí el silbido de un respirador, el estruendo de un camión, el alarido de una bocina, el paso lejano, pero potente, de un avión; entre otros emisores. Es imposible no dejar de escuchar. Leonel Vázquez y su hija ya lo intentaron:

“Luego de la experiencia, lo que podemos deducir es que esa forma de silencio, la de la cancelación del sonido por bloqueo de mundo sonoro, externo es imposible desde la perspectiva fisiológica porque estamos atados a un cuerpo que está vivo. La vida es sinónimo de vibración de la materia, la materia suena mientras esté vibrando”. (2017, p.182).

Un cuerpo que vibra. Un cuerpo que resuena con acontecimientos sónicos del entorno. Aquí vuelvo a pensar en la idea del sonido como un acontecimiento. Los sonidos como acontecimientos. El repensar varias veces esta idea en mi cabeza, me hace retomar una cita que retoma Auge del filósofo de Certeau con respecto al espacio:

“Es un cruce de movimientos” (De Certeau, 1990, como se citó en Auge, 1992, p. 83)

En este sentido, el espacio es definido por los movimientos existen en él.

El sonido es vibración. La vibración es movimiento. Por lo tanto, el sonido, al ser vibración, genera espacio. ¿Qué pasa cuando se utilizan aquellos materiales del espacio o la época para elaborar sonidos? Debo aclarar, no me refiero a los instrumentos musicales en un lugar y tiempo determinado, sino, más bien, hago referencia a los objetos que no son comunes en campo musical o artístico, como lo sería un pedazo de concreto, un ladrillo o unas campanas. Este último fue el caso de la obertura de 1812, escrita por el compositor Piotr Ilich Chaikovski (Álvarez, 2020, p. 44). Pieza musical compuesta para conmemorar la victoria del imperio. Esta pieza la menciono no por lo que significa, sino por lo que utiliza. En su estreno en 1882 (p. 44), el compositor usó un cañón al final de su pieza, esto con el fin de darle más dramatismo a la obra (Picado, 2012, p. 54). La utilización de elementos ajenos al campo musical, y al panorama artístico en general, ha sido un elemento que he querido apropiarme en mi proceso.



Figura 2: Fotografía de Russolo y Piatti ensayando sus Intonarumori en 1915.

Fuente: [Intonarumori | IDIS](#)

Un riesgo que Chaikovski no fue el único en utilizar esos elementos. El caso más importante de esta clase serían el artista experimental Luigi Russolo. Una persona que vio potencial en los sonidos extra musicales, reconoció en el ruido un verdadero valor sensible y fascinante. Esto se demuestra en su manifiesto de 1916, *El arte de los Ruidos*, y en sus máquinas generadoras de ruidos, nombrados como *Intonarumori*. En su manuscrito, Russolo menciona que

“Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma” (1916, p. 13).

Su postura era clara. Postura plasmada en los dispositivos ruidosos contruidos por él mismo, los Intonarumori, máquinas de madera activadas por medio de dos barrillas. La primera genera el sonido, al frotar una cuerda que se encuentra encima de ésta, mientras que la segunda barrilla, ubicada en la parte superior del dispositivo, controla el tono que produce la cuerda (pp. 67-68). El propósito de Russolo era crear artefactos capaces de reproducir los sonidos de su entorno, la Italia de principios del siglo XX. Un lugar donde la velocidad, la fuerza y la rabia de las máquinas automotrices y el humo de las máquinas estaban en su máximo esplendor. Es en Russolo y en su trabajo donde tome la mayor inspiración para aventurarme a escuchar y construir desde los sonidos. Pese a su carácter belicista y su latente fascinación por la violencia, encuentro en la mayoría de los postulados de este artista admirables. En esa época, también sentía placer y entusiasmo por los ruidos de las máquinas que había a mi alrededor. Tenía deseos de experimentar con esos sonidos, de estudiarlos a fondo. De crear una pieza con ellos. Aunque no sabía cómo.



Figura 3: Fotografía de la instalación Murmullos tomada por Mauricio Bejarano.

Fuente: Beatriz García  
Moreno.

Más adelante, me topé con la obra *Murmullos* de Mauricio Bejarano. Otro ejemplo de la utilización de sonidos del entorno dentro de la práctica artística. Esta instalación está conformada por 88 altavoces suspendidos en el aire (Bejarano, 2024). Cada uno de ellos estaban puestos a distintas alturas. Por medio de estos altoparlantes, el espacio se dividía en tres partes. La primera se componía de sonidos anteriores a la ciudad. Sonidos de ríos fluyendo, de pájaros cantando, de bloques de hielo cayendo a pedazos, entre otros. Sonidos que creaban un escenario anterior a Bogotá, antes de la urbe que es hoy. La segunda estaba ubicada en la Bogotá del presente. En esta sección de la obra, se podían encontrar imágenes sonoras de nuestra cotidianidad. Las voces de los transeúntes, los ecos de una misa, las campanas del carrito de un vendedor de helados o golosinas, entre otros estímulos que podemos encontrar en la calle. La última sección de la obra era, en palabras del propio Bejarano,

“La Bogotá tecnológica y mediática” (Bejarano, 2024).

Un entorno donde la interferencia de las ondas digitales y el ruido eléctrico de las tecnologías del futuro imperan. No había personas, no había ríos, solo la interferencia muerta de alguna señal de televisión perdida. La señal muerta de algún radio descompuesto. La señal muerta de alguna ciudad lejana, pero cada vez más próxima. Esta fue la impresión que tuve al visitarla hace unos meses atrás, cuando el Museo Miguel Urrutia la puso en exhibición. Al contemplarla pude notar algunas similitudes con los procesos que estaba llevando en ese momento. Tanto a Bejarano como a mí nos importaba captar el sonido que había a nuestro alrededor. Ambos teníamos ese interés por escucharlo todo y almacenarlo. Por otra parte, esta obra me mostró una posibilidad: elaborar una instalación sonora con los sonidos que iba capturando de mi entorno. No obstante, al quedar pasmado con la última parte de esta obra, pensé en no solo mostrar los sonidos que había a mi alrededor sin más. Debía haber algo más. ¿Pero qué podría ser eso?

Cosgrove escribió en 2007 un artículo titulado *Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape* (Introducción a la formación social y simbólica de los paisajes). En éste, el antropólogo dice que el paisaje emerge de circunstancias geográficas, sociales y culturales (p.18). Pero no solo eso. También están en los usos y relaciones que le damos a dicho paisaje (p.18). Aquí vuelvo a lo dicho por Schafer: las ciudades se orquestan. Desde la modernidad, hemos orquestado o hacemos parte de las orquestas convertidas en espacios. Teniendo esta idea fresca, surge la pregunta: ¿Qué clase de espacios hemos orquestado con los ruidos de la calle? ¿Qué clases de relaciones tenemos con esta orquesta? Mientras más caminaba, más perforante se hacía esta incógnita. Pero mi perspectiva iba cambiando. Ya no sentía la

calle como un concierto. Poco a poco, se convertía en una trampa mecánica, monótona y asfixiante. Solo podía escuchar claramente el sonido de las máquinas, la tónica de la ciudad (Schafer, 1977, p. 46). Las voces eran casi imperceptibles en algunos momentos. En otros, esas voces se juntaban para convertirse en un torbellino unisonó. Casi indistinguible. Me fastidiaba todo esto. Quizás Celedón Bórquez, tenía razón al decir estas palabras:

“Esto lleva su buen tiempo: ya una bocina de automóvil, una chimenea industrial, el andar de una locomotora, el pasar de un avión, se han venido construyendo como sonidos que, siempre abiertos a experimentarse de acuerdo a percepciones diferentes, perecen no obstante llevar la tarea voluntaria o involuntaria de construir un eco global, una supuesta identificación primera que recorre el mundo entero”.

(2016, p. 11).

Ahora que lo pienso, todo esto me resulta cómico. Russolo, a inicios del siglo XX, vio en el ruido de las máquinas el futuro, un abanico de posibilidades sonoras casi infinitas. Cage, desde mediados del mismo siglo, contemplaba el ruido de la calle como algo fascinante. Un paisaje de sonidos inimaginables que solo debían ser escuchados. Pero ahora, desde mi punto de escucha, no hay variedad ni fascinación. Solo barreras sonoras que unifican cuerpos y territorios. Un ruido eterno que crea *no lugares*,

“entornos sin identidad y carentes de relaciones entre sus transeúntes con el entorno” (Auge, 1992, p. 83).

## Ilusiones.

Irónicamente, todo esto me hace pensar en la compañía Muzak.

**“Esta empresa, actualmente extinta, se enfocaba en la fabricación de piezas musicales que sirvieran como fondo en cualquier escenario de la vida cotidiana, un supermercado, una oficina, un ascensor, entre otros”. (Mood: Media, 2023).**

El objetivo de la compañía era crear música amigable para el oyente y que promoviera la productividad en los entornos laborales. Para una entrevista grabada por el portal informativo *El mundo*, el compositor Juan Antonio Simarro, dijo lo siguiente:

“Debe ser una música que no moleste, pero que tape los silencios, de forma que haga sentirse cómoda a la gente” (Simarro, 2018).

Algunos de estos sonidos eran compuestos por un solo piano. Un piano tan relajado, tan sutil y, a la vez, demasiado sintético. Cada lugar donde estas pistas sonaran, se convertía en un acontecimiento plano, sin aportes, sin quiebres, solo una sección melódica que pasaba inadvertida. Como diría Schafer:

“Empezó con el alto objetivo de orquestrar el paraíso, pero ha acabado siendo el fluido embalsamador del aburrimiento terrenal” (1977, pp. 144-145).

Durante la celebración del simposio *De la Bauhaus al Paisaje Sonoro*, celebrado en 1994, en el Instituto Goethe de Tokio, Hildegard Westerkamp hizo una comparación de la visión arquitectónica de la escuela y el deseo corporativo y capitalista de la empresa estadounidense:

“La intención original de la Bauhaus, era resaltar la esencia del diseño industrial funcional como una especie de liberación de la batahola de ornamentación y tradición sobrecargada, pretendiendo revitalizar a través de ello el diseño urbano (...). La Corporación Muzak, es la representación sonora de lo que sucede cuando la similitud funcional e internacional son llevadas a un extremo. Termina resaltando la blandura y falta de significado de la vida urbana eliminando la esencia de la vitalidad musical y cultural: los estilos particulares, las especificidades que caracterizan la música de un lugar o cultura. De hecho, es una especie de eliminación acústica del lugar”. (1994, p. 10).

Curiosamente, esta eliminación del lugar, como lo dice Westerkamp, ya está en los sonidos de nuestra vida diaria. Una vida globalizada y estandarizada. Irónicamente, este fenómeno tan aséptico tiene sus orígenes en las frías y humeantes entrañas de la Revolución Industrial. Cuna del ruido de las fábricas, la cual orquestó un paisaje unísono que padecemos ahora. Schafer, un hombre al quien siempre termino escuchando, me compartió, por medio de sus páginas, el caso de la Fábrica Sadler, lugar donde los trabajadores debían cumplir una ley de silencio (p. 113). Tanto Muzak como

la fábrica Sadler, buscaban la productividad. La primera intentaba calmar y dopar al cuerpo, la segunda oprimía y callaba al cuerpo. El tráfico tiene varios elementos de estos dos casos. El tráfico no calma, pero si adormece la conciencia de los oyentes. Los vuelve sordos ante otras sonoridades. El tráfico oprime los oídos de los oyentes y silencia los demás sonidos del entorno. El tráfico es la orquesta de la urbe, la orquesta de la contemporaneidad. Una orquesta que aplasta nuestra audición. Ese es el fenómeno Muzak, la ilusión de un paraíso funcional en un infierno llamado urbe.

## Tropiezos: De la arquitectura a la música y de los escombros al ruido.

Pese a todo, seguía caminando. Tenía la esperanza de encontrar algo diferente. Volví a aquella instrucción que Schaffer me dejó: “anota todos los sonidos que escuchas”. Un día, mientras caminaba por la calle 72 a las 8:45 de la mañana, accidentalmente me tropecé con unas pequeñas piedras en el camino. No caí, pero si noté algo distinto. Esos objetos poseían una sonoridad que había escuchado antes, pero a la que nunca había prestado atención. Un crujido claro, casi cristalino. No era tan agudo como el sonido de un cristal rompiéndose o, por dar alguna referencia musical, la tecla más aguda en un piano convencional. Tampoco este crujido era grave, como la respiración de un motor o la tecla más grave de un piano convencional. La pateé varias veces antes de cruzar las puertas de la universidad. Con cada patada, la piedra sonaba diferente. A veces entonaba un chasquido agudo, demasiado rugoso. En otras ocasiones, de la piedra emanaban crujidos graves y ásperos. Nunca pensé que un objeto tan mundano como una piedrita, pudiera emanar tantos sonidos. Cómo dijo Schafer en su conferencia para el Foro Mundial de Ecología Acústica:

“Ningún sonido puede ser repetido de manera exacta... un sonido oído antes no es lo mismo que un sonido oído después. Todo sonido se suicida y no vuelve” (2009, línea 17).

Este hallazgo confirmaba la visión que tenía Cage con respecto a los sonidos: son acontecimientos, son experiencias. Nunca vivimos un momento dos veces con la misma intensidad, por más pequeños y triviales que puedan llegar a ser éstos. Me había asombrado por mi hallazgo en ese momento. Pero, ahora, me cuestiono el por qué había olvidado esta clase de fenómenos. Durante la etapa de anteproyecto, se nos pidió encontrar los indicios de nuestra investigación. Aquella piedra era un claro y potente indicio para mí. Posiblemente el lector o lectora dude del valor que podía tener dicha piedra. Y, tal vez, tenga razón. Pero desde la sencillez de este material,

había encontrado un nuevo camino. Una nueva experiencia sensible.

## Objetos encontrados.

Seguí caminando, observando y escuchando lo que había a mi alrededor. Seguía grabando, pero mi enfoque estaba cambiando. Ya no me fijaba en los sonidos que había a mi alrededor. Me dirigía hacia los sonidos que no podía escuchar, pero que, de alguna manera, aún estaban presentes, contenidos en objetos botados en las calles. Como diría La Monte Young, en una carta a su colega Tony Conrad:

“¿Acaso no es maravilloso que alguien escuche algo que se supone que es para ser visto?” (Young, 2019, p. 50).

Aquí reformulo la pregunta de Young: ¿Acaso no es fascinante que alguien escuche algo que se supone que debe ser tirado y descartado? Ante esta postura, una cuestión invadía mi cabeza cada vez que caminaba por la calle: ¿Qué sonidos tendrá este objeto? Esa era la pregunta que me hacía cuando veía una piedra, una botella o algún tornillo tirado en un andén. Al contar esta experiencia, solo puedo compararla con los procesos de composición de Schaeffer. En su texto, *El tratado de los objetos musicales* (1966), el músico deja entrever que su proceso era azaroso:

“Arrancados del contexto y desprovistos a la vez que llenos de sentido, nos encerraban en su universo cerrado, cautivador y absurdo.. Este tema nos llevaba a la inversa, a la confección voluntaria de objetos sonoros y nos conducía al otro extremo: utilizar cualquier cosa sonora y del mayor número de formas posibles.. la idea de que el objeto sonoro no nos ha venido del libro, sino de dos experiencias contradictorias. El surco nos proporcionaba ciertamente, un objeto en el sentido de *una cosa* robada en cierto modo, mediante la destrucción de otro objeto, pero ya hemos señalado que más que de un descubrimiento objetivo, se trataba de una nueva condición de observador”. (p. 218).

Lo ruidoso, lo caótico, incluso inesperado como respuesta al orden como espacio creado para la productividad. Sonidos aleatorios y desordenados que despertaban la mente, que la descolocaban y la bajaban de la nube ilusoria y productiva, como vestigios o indicios de lugar. Sonidos caóticos que despertaban la mente, que la descolocaban y la bajaban de la nube ilusoria y productiva. Un cambio en la

condición del observador o, mejor dicho, del oyente sería el propósito de Schaeffer. Ese sería uno de los pilares de la música concreta, vincular los sonidos mundanos en el ámbito musical. Bejarano mencionaba que:

“La música concreta es una música del sonido y se interesa esencialmente por reinventarlo permanentemente; es una música que privilegia el sonido en su estado más puro, esencial y primigenio. Su concepción está basada en una construcción directa y experimental sobre el material sonoro que ha sido registrado, fijado o memorizado en un soporte; en ella se compone directa y materialmente, sin pasar por notaciones gramaticales, al mismo nivel del sonido, sin que importe si el origen de este es instrumental, objetual o ambiental”. (2007, pp. 45 - 46).

Construir con los propios sonidos del mundo, sin notaciones ni convenciones tradicionales del campo musical era el objetivo final de los músicos concretos. Sin embargo, estos artistas no fueron los únicos. Desde el siglo XX, diferentes artistas visuales vieron en el sonido una materialidad fundamental en sus procesos; curiosamente, “sin la necesidad de pertenecer directamente al campo del arte sonoro” (Picado, 2012, p. 56). *Homenage for New York* (1960) y *Méta-Harmonie II* (1979) de Jean Tinguely, son un claro ejemplo de lo anteriormente dicho. Estas dos esculturas, divididas por casi dos décadas de diferencia, obedecen a la naturaleza artística del suizo, la cual es reconocida por

“la construcción de máquinas inútiles, ruidosas, irónicas y cómicas” (p. 56).

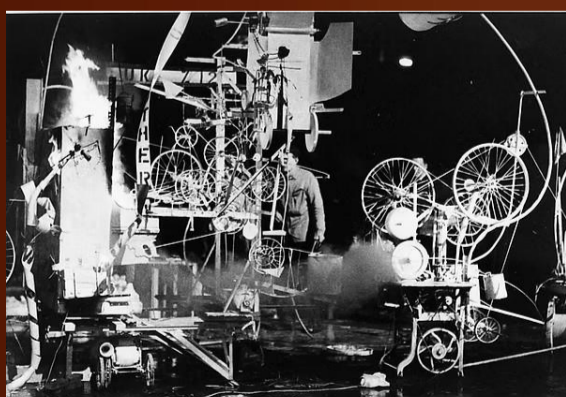


Figura 4: Fotografía de la instalación – performática *Homenage for New York*, tomada por David Gahr (1960).

Fuente: *Experiments in Art and Technology*.  
[Tinguely | Mysite](#)

En el caso de la primera obra, Folland menciona que Tinguely:

“Forjó un ensamblaje de 23 pies de largo por 27 pies de alto de ruedas de bicicleta, motores, tambores de metal, una vieja máquina etiquetadora de direcciones, un carrito de niños, un piano y una bañera esmaltada, todos emblemas dispares del modernismo industrial.”. (2020).

Esta pieza fue presentada en la Galería Steampfli un 25 de enero de 1960 e instalada en uno de los jardines del recinto (E.A.T., 2023). Con esta obra,

“Tinguely hablaba de un sentimiento de la época moderna que había perseguido su cultura durante mucho tiempo (...). Su arte abrazó la máquina, aunque solo fuera como un símbolo de la naturaleza destructiva del mundo moderno” (Folland, 2020. par.6).

En un informe elaborado por el colectivo *Experiments in Art and Technology*, se menciona que Tinguely quería construir una máquina que se destruyera a sí misma (E.A.T. 2023). La curadora Virginia Fabri, encargada de la curaduría de la retrospectiva de la obra de Tinguely en el Centro Cultural de Borges, diría lo siguiente para el portal de noticias *Swissinfo*:

“Entonces había un sociólogo que hablaba de un mundo alienado y de que el hombre podría llegar al suicidio, y de alguna manera, sus máquinas autodestructivas eran máquinas que se suicidaban (tomaban el lugar de los hombres) (...) Pienso que Tinguely tomaba ciertas teorías que estaban en boga, y la repetición de los movimientos, como parte del alineamiento, también está traspasado a las máquinas”. (Fabri, 2012).

Honestamente, desconozco a qué sociólogo hace referencia Fabri. Pero sí puedo recordar el análisis que le hizo Mumford a la visión de ciudad que tenía Descartes:

**“El orden mecánico y el control férreo están inscritos en dicho plano (...) El efecto final de este movimiento fue reducir a todos los elementos constitutivos de la sociedad a un torbellino de**

**partículas atómicas descompuestas y dejar que un único elemento polarizador —el rey o el «Estado»— se hiciera cargo de la función de poner orden y dirigir a los individuos dispersos y fragmentados que quedarán”. (1998, p. 131).**

Pese a que ya han pasado siglos desde la aparición del pensador francés, los entornos siguen siendo escritos y reglamentados. Todo apunta a una única dirección: hacia adelante. Repito, los sonidos del progreso, como lo son el tráfico, la música de espera de una estación de Transmilenio, un avión cortando el cielo a la mitad, entre muchos otros; son una prueba de ello. Como diría Schafer:

*“Toda vez que un poder sonoro es suficiente como para imponerse en un paisaje, podemos aplicarle el término imperialista” (1977, p. 117).*

Todo está reglamentado. Todo inscrito y programado. Al igual que una máquina, nosotros, oyentes y caminantes de un territorio llamado Bogotá, estamos condicionados por el entorno. Todo condicionado al imperio llamado progreso. Mumford soltaría la siguiente sentencia unos años antes:

*“Los hombres se habían convertido a la mecánica” (1934, p. 21).*

Una sentencia que, pese a su carácter androcéntrico, se ha convertido poco a poco en un hecho. Las personas nos hemos convertido en la mecánica. Tinguely, propuso una alternativa con su obra, una máquina inútil. Un ente que admite su propia obsolescencia, que no le teme a su tiempo de vida tan limitado. En la presentación de la obra:

“El piano comenzó a sonar. Tinguely había invertido la correa de su gran máquina de pintar metamática, que era la pieza central. Se suponía que la pintura en un largo rollo de papel se derramaría sobre el público. Algún tiempo después, se suponía que el globo meteorológico explotaría y explotaría, pero no había suficiente gasolina en el tanque, por lo que terminó colgando sin fuerzas. El piano tenía una vela en el teclado,

que en el tercer minuto se iluminaba con una resistencia de sobrecalentamiento. Tres minutos más tarde, un cubo de gasolina sobre la vela se volcó y el piano comenzó a arder gloriosamente mientras sonaba furiosamente”. (E.A.T., 2023).

Al buscar su obra, al leer sobre el autor y mirar su trayectoria, pude recuperar algunos puntos que comparto. Primero, vemos la utilidad en la inutilidad, y viceversa. Tinguely, construía de manera frenética y desquiciante con basura. Yo estoy obsesionado con los sonidos que poseen la basura que encuentro a diario. Ambos tenemos una fijación por las posibilidades que tiene lo inútil. Segundo, ambos andamos en un proceso sin un orden aparente. Me explico. Él creaba sin un filtro, sin un punto final. Era una producción que no conocía límites. El proceso que he llevado ha estado marcado por el caos. No sé a dónde me dirijo ni cómo voy a acabar, solo sigo una corriente cuyo final es difuso. Al igual que Tinguely, yo produzco sin una idea clara, solo produzco sin un fin. Tercero, ambos vemos en los ruidos una posibilidad sensible única. Los ruidos como irruptores, como rompedores del entorno. Vemos a los ruidos como encarnaciones del éxtasis.

Por otra parte, estaba *Metá - Harmonie II*. La segunda escultura de la serie *Meta - Armónicos* de Tinguely (Picado, 2012, p. 57). Presentada en 1979, fue elaborada por

“un conjunto monumental de engranajes de metal y madera, unidos entre sí por grandes correas y accionados por dos motores invisibles” (Archives Cyclop, 2023).

Además, la obra poseía distintos instrumentos musicales, como un piano de cola y una caja de percusión;

“CIENTOS DE TORNILLOS, PERNOS (...) DE OBJETOS LÚDICOS COMO UNA FIGURITA DE PLÁSTICO DE DISNEY Y UN ZAPATO DE NIÑO” (KENNEY, 2018).

A diferencia de la anterior obra, esta escultura cinética no buscaba ser un espectáculo fugaz. Fue pensada, más bien, para ser un gran instrumento musical. O, mejor dicho, anti musical. Como lo dijo Picado en 2012:

“El movimiento incesante de ruedas y engranajes, combinando objetos sonoros y algunos instrumentos musicales, produce un

concierto mecánico; diferentes ritmos y sonidos se superponen y se mezclan, creando cacofonías metálicas estridentes” (p. 57).

Para esta obra, el artista quería crear una experiencia, un concierto; por medio de material encontrado:

“Su trabajo estaba la preocupación por la máquina. Lo que más le interesaba era cómo funcionan las máquinas, cómo se mueven, los ruidos que hacen y su poesía intrínseca” (p. 57).

El portal Swissinfo pudo recuperar las siguientes palabras de Tinguely:

“Confieso que no puedo detenerme. Me he lanzado de cabeza en una forma de creación que no puedo controlar. A veces consigue sacar lo mejor de mí (...) Una de mis virtudes es que soy capaz de cometer errores (...) No creo que funcione muy bien, pero no importa. Se trata de experimentar”. (Tinguely, 1978).

Quizás la obra entera de este autor suizo se resume en estas últimas palabras: “Se trata de experimentar”. Una vez, el músico minimalista Steve Reich escribiría lo siguiente en su manifiesto *Music as a Gradual Process*, creado en 1968:

“Estoy interesado en los procesos perceptibles. Quiero ser capaz de escuchar el proceso que ocurre a lo largo de la música que está sonando.” (Reich, 1968, p. 1).

Experimentar cada uno de los objetos que componen mi pieza, por más desechables y efímeros que estos puedan llegar a ser. Poder disfrutar de cada uno de los sonidos que producen estos materiales. Construir a partir de objetos considerados como basura y de ruidos irritantes y estresantes fue una conexión que tuve con las máquinas de Tinguely. Concebir a la máquina también como un proceso que puede ser experimentado y no como un simple cuerpo funcional y distante. También concebir al ruido como algo que puede ser disfrutado o, de plano, ser experimentado. Y no simplemente alejado o, como ocurre actualmente, instrumentalizado por el modo en que están construidas las ciudades, carreteras infinitas construidas cercanas a las viviendas, espacios industriales que no dan espacio al silencio, entre otros. Durante

un estudio al paisaje sonoro de la Ciudad de México, Domínguez menciona:

**“El sonido es un intruso por naturaleza, ya que su comportamiento no obedece a la organización espacial a la que estamos acostumbrados, y a partir de la cual solemos concebir la vida privada; es decir, a aquella del sentido de la vista y el tacto cuya sustancia concreta les permite definir de manera mucho más clara un territorio”. (2011., p. 53).**

Si los sonidos son intrusos. Los ruidos son intrusos. Schafer, hablaba de los sonidos como una forma de imperialismo. Pero al mismo tiempo Schaeffer, proponía una construcción a partir de la destrucción de los sonidos. A partir de la fragmentación del ruido. Juntando estas dos posturas, podría decirse que se puede romper el imperialismo sonoro por medio de los propios sonidos, de los propios ruidos. Esto parecía una idea interesante. Tinguely, rompía el lugar por medio del ruido de sus máquinas. Destruía un patrón. Ahora que lo pienso, los sonidos musicales ocasionalmente recuerdan que los sonidos pueden causar una irrupción.

Tomar cada objeto que encontrara y hacerlo sonar. En ese sentido, era similar a lo dicho por Schaeffer. No obstante, había dos diferencias clave con su sentencia: la primera era que yo no estaba conforme con capturar el sonido del objeto, quería tomar al objeto en sí; como si fuera un biólogo o un niño que atrapa a un insecto y lo estudia a detalle en su estudio, para después guardarlo en un frasco. Y, la segunda, yo no estaba robando nada. Solo tomaba algo que alguien o algo ya no querían, algo convertido en desecho por distintas razones. Como explica Bejarano, en su libro *Música concreta, tiempos destrozados*, la concepción del sonido como un objeto manipulable se debe a la capacidad tecnológica de la época de capturar y manipular los sonidos del entorno (2007, p.48). Esta capacidad fue aprovechada por los músicos concretos, liderados por Pierre Schaeffer, a mediados del siglo XX. Como lo expresa Bejarano:

**“La música concreta, al incorporar de manera fundamental los medios electroacústicos, posibilitó un nuevo detallado acercamiento al sonido como objeto sensible y como objeto asible y disponible para la creación musical” (2007, p.32).** Aquí es donde llegó a otra inquietud: ¿Qué son los *objetos sonoros*? (Schaeffer, 1966).

Me he quebrado la cabeza varias veces pensando en esto, y lo digo en serio. Al inicio de mi viaje, pensaba que el objeto sonoro se podía definir, simplemente, como

cualquier objeto que produjera un sonido; como podría ser un instrumento musical o una viga de metal. Sin embargo, empezaba a cuestionar esta primicia. Gracias a Cage y a Celedón Bórquez, comprendí al sonido más como un evento. Al entrar en contacto con los concretos, Schaeffer y Bejarano, me planteé lo siguiente: ¿El sonido puede ser considerado un objeto en sí? Y si así lo es: ¿Qué clase de objeto sería? ¿Y qué clase de objetos serían las cosas botadas y encontradas en la calle?

Al transitar por estos terrenos desconocidos y pantanosos, encontré la figura de Timothy Morton y su teoría de los *hiperobjetos*. En su texto *Hiperobjetos. Filosofía ecológica después del fin del mundo* (2018), Morton propone que los hiperobjetos son:

“las cosas que se distribuyen masivamente en tiempo y espacio en relación con los humanos (...) son hiper en relación con alguna otra entidad, más allá de que sean producidos o no por los seres humanos” (p. 15).

De este modo, el sonido, al ser una entidad que nos sobrepasa, al igual que el aire o el humo, puede ser considerado como un hiperobjeto. El autor también expresa que no poseen una ubicación ni una temporalidad establecida. Podría decirse que van más allá de nuestro tiempo y espacio. En palabras simples, nos superan tanto nosotros, seres de carne, huesos y sentires, como algunos de los objetos de nuestro entorno, como podrían ser las cosas que nos encontramos en la calle. Pese a todo lo dicho anteriormente, Morton, afirma que los hiperobjetos

“pueden detectarse en un espacio constituido por las interrelaciones entre las propiedades estéticas de los objetos” (p. 16).

Los hiperobjetos se quedan incrustados a nosotros. Dejan huella. Al igual que los objetos comunes.

Muñoz Tenjo, en su libro *En torno al origen del objeto industrial en Colombia* (2002), escribe que

“los objetos se convierten en elementos estructurales de la cultura, en la que convergen múltiples aspectos de la vivencia humana” (p. 13).

En este sentido, el sonido estructura nuestro diario vivir, el ruido moldea nuestro diario vivir. Una vez Bachelard, mencionó que la imagen poética podía ser definida a partir de las resonancias que produce en los espectadores y en su entorno (Bachelard, 1957, p. 8). Quizás, lo importante no solo sea la procedencia del sonido, sino las huellas que deja en nosotros, las relaciones que construyamos con estos fenómenos. No obstante: ¿En dónde quedan los objetos que producen sonidos? Aquí planteo a esta clase de objetos no como entes estáticos, sino como seres productores de otros seres más imponentes, objetos productores de hiperobjetos. Esta visión me sitúa a una observación que hizo Bejarano a la visión que tenía Schaeffer, con respecto a las máquinas:

“En este contexto entendemos estas máquinas de comunicar, según la definición propuesta por Schaeffer, como aquellas que ya no se encargan de transformar energía o materia, sino de transportar y transformar paisajes o representaciones de estos”. (Schaeffer, 1952, como lo citó Bejarano, 2007, p.46).

En este sentido, puedo entender a los distintos objetos como máquinas que transportan paisajes. Sin embargo, me encontraba con el siguiente problema: ¿Cómo se podrían escuchar estos paisajes en un entorno casi unísono como lo es Bogotá?

## Amplificación.

En una de las clases de la universidad, hubo un muchacho que le mencionó a un docente la existencia de los hidrófonos, micrófonos que captaban las ondas de cualquier superficie. Escuché su conversación atentamente, similar a como lo hacía la mujer que aparece en la obra de Nicolas Maes, *La espía* (1657). Una pintura en óleo sobre lienzo que muestra a una criada escuchando la conversación de un lord con otra mujer. Ella nos mira y nos pide con un gesto que hagamos silencio. Creo que tuve que haber hecho lo mismo con las personas que estaban conversando atrás mío, así hubiera escuchado mejor la conversación.



Figura 5: Imagen de la pintura de Nicolas Maes, *La Espía*, de 1657.

Fuente: Portal informativo Infobae. [La belleza del día: "La espía", de Nicolaes Maes - Infobae](#)

Después de escuchar la conversación entre estudiante y maestro, en mi cabeza quedó incrustada la idea de fabricar mi propio hidrófono. Comencé a investigar cómo se fabricaba este artefacto. Si no estoy mal, fueron dos semanas de búsqueda. Durante esos días, encontré uno de los mayores descubrimientos de mi viaje: *La piezoelectricidad*. En su texto *Manual de mineralogía*, Hurlbut y Klein (1996) explican en qué consiste este fenómeno:

“Si se ejerce presión en los extremos de un eje polar, un flujo de electrones hacia un extremo produce una carga eléctrica negativa, mientras que una carga positiva se induce en el extremo opuesto” (p. 298).

Dicho de otra manera, si se ejerce presión sobre ciertos materiales, como serían los cristales de cuarzo o algunos enchapes cerámicos, estos generarán energía eléctrica. La *piezoelectricidad* fue descubierta por los hermanos Pierre y Jaques Curie en 1881, sin embargo, no fue hasta la Primera Guerra Mundial que se utilizó para detectar ondas sonoras (Hurlbut y Klein, 1996).



Figura 6: Fotografía de uno de los Piezoeléctricos (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Afortunadamente, en la actualidad existen los discos *piezoeléctricos*; dispositivos que pueden captar las ondas sonoras de cualquier objeto que pueda vibrar. No obstante, para lograr esto, debía ser conectado a una fuente que pudiera transmitir esos sonidos: un amplificador.

Memorias de un pasado al cual daba por muerto volvieron. Recuerdos vinculados con conectar y desconectar cosas regresaron. Ruidos vinculados a una época que amaba, pero que ahora renegaba, estaban frente a mí. ¿Esto era lo que estaba buscando? Con todo este desorden de ideas, tenía clara una cosa: debía conseguir un disco piezoeléctrico y convertirlo en un *instrumento*, en un micrófono. En un análisis a los pianos preparados de Cage, Celedón Bórquez, escribió algo interesante sobre este instrumento:

“El sonido no puede esclavizarse a un deseo de identidad depositado en un instrumento (...) nos encontramos efectivamente con que un instrumento

no está determinado a su sonoridad”  
(2016, p. 39).

Al igual que el piano preparado de Cage, el micrófono no posee una sonoridad fija. Es una máquina que puede captar cualquier tipo de emisor (la voz de una persona, el ladrido de un perro, el sonido de un avión pasando, las cuerdas de un bajo eléctrico al ser tocadas, entre otros). Un micrófono elaborado con un piezoeléctrico llegaría más allá.

La fabricación del primer micrófono piezoeléctrico fue tediosa. Debía partir de una verdad incómoda: no sabía soldar. Este hecho me hizo cuestionar fuertemente si debía continuar con mi travesía. Las últimas palabras que Russolo, escribió en su manifiesto me dieron valor:

“Y, en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos”. (Russolo, 1916, p.15).

Estas palabras escritas por un hombre que no era músico, pero que exploró un paradigma que no solo revolucionó la música, sino a todo el mundo del arte en general, significó mucho para mí. Afronté el reto con más seguridad y mucha ingenuidad. Conseguir la mayoría de los materiales no fue complicado. En una de las ferreterías en mi actual barrio de residencia pude conseguir un soldador, un pequeño rollo de estaño, pasta para soldar y un metro de cable polarizado. Lamentablemente, las piezas claves para esta parte del proceso, el disco piezoeléctrico y un conector de audio analógico tipo hembra, eran más complicadas de conseguir. Afortunadamente, pude hallarlas en una pequeña tienda de electrónica de la calle 63. Me encerré en el estudio del departamento de mi madre, conecté el soldador y esperé a que estuviera caliente. Mientras esperaba, tomé el cable polarizado y le quité a cada extremo un pequeño trozo del caucho que protegía el alambre de cobre que se encontraba en el interior.

Al dejar descubiertos los alambres de cada punta, los enrollé para mayor protección. El cautín ya estaba caliente y froté su punta sobre la pasta térmica. Un pequeño humo emergía de la pasta. El olor que expedía era similar al aroma que emanaba la carne de vaca al ser cocinada. Pero en vez de atraerme, me hostigaba, me mareaba. Por otra parte, al calentar el estaño con el cautín, este liberaba un vapor dulce. Tan dulce como el aroma de un caramelo. Pero, al igual que los cigarrillos, cuyos olores también pueden ser asociados a una golosina; el humo del estaño es tóxico. Es curioso. Tanto el vapor del estaño como los ruidos poseen una dualidad interesante. Son tan atrayentes como mortales a la vez. Aún siento tengo fresca la sensación de ardor en el pecho al respirar aquel humo. Mis ojos siguen recordando la irritación que sufrieron al estar en contacto con dicho material. Tomé las cuatro puntas del cable polarizado y las cubrí con una capa delgada de estaño.

El siguiente paso era soldar uno de los extremos del cable polarizado al disco piezoeléctrico. El proceso era simple, solo debía soldar el cable rojo, el positivo, sobre la capa cerámica y el cable negro, el negativo, sobre la placa metálica del disco. Por desgracia, esta simple tarea me resultó complicada. Tratar de estañar cada extremo del cable sin crear una montaña colosal de estaño era difícil. Las manos me temblaban y el disco no permanecía quieto. La paciencia era crucial para un novato como yo. Afortunadamente, pude ensamblar mi primer micrófono de contacto piezoeléctrico. Al ponerlo sobre uno de los soportes de mi silla, las vibraciones que producía al ser rasguñado con mis uñas y frotado con mis dedos, fueron capturadas por el dispositivo y expuestas por el amplificador. Al amplificar el soporte de la silla, el sonido resultante era más claro y brillante, en comparación con el sonido opaco que normalmente produce. Lamentablemente, el micrófono no funcionaba correctamente. Debía mantenerlo presionado con mis manos o con cualquier parte de mi piel para que captara cualquier clase de sonidos. Pese a lo anteriormente dicho, me quedé sin palabras, mi idea funcionó. No obstante, debía seguir explorando otros materiales para la construcción de un micrófono piezoeléctrico totalmente funcional. Para el segundo piezoeléctrico, utilicé un conector Jack hembra tipo caja. Con este cambio, el dispositivo funcionó por completo.

Ante este nuevo recurso, recordé a una cita de William Blake

“Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito” (Como se citó en Huxley, 1954).

Ante mí aparecía una nueva gama de posibilidades. Ahora todo podía ser amplificado y potenciado, ahora todo podría ser escuchado. Mi viaje había encontrado un propósito: Amplificar todo lo que hallara a mi alrededor. Pero ¿qué había a mi alrededor?

## Los sonidos tirados en la calle.

Volvía a caminar, pero ya no a grabar sonidos. Ahora recogía objetos. Entes cuyas posibilidades sonoras me eran desconocidas. En esos días, estaba pendiente a lo que hubiera a mi alrededor. En mis caminatas, solo encontraba objetos rotos, objetos tirados, objetos que le pertenecían a alguna entidad desconocida. Cuando caminaba por la calle 13, me fijé de la presencia de un tubo de cañería botado. Estaba al lado de un poste de luz, recostado de lado. Al frente suyo, había un edificio en plena construcción. Las chispas que salían volando de los soldadores. Esas partículas brillantes que salían volando, aún las recuerdo. Escucho claramente sus texturas. Un enjambre iracundo de pequeñas sierras descontroladas. Las sirenas. Las bocinas. El chirrido de las llantas. Todo estaba ahí, menos una cosa: ¿Qué había antes? No solo era el tubo de cañería, las carreteras rotas, el asfalto triturado, pedazos de papel y vidrio botados en el suelo. Rastros de algo, ¿pero

qué exactamente? Pese a todo lo anteriormente dicho, en ese momento solo pensaba en la propiedades físicas y sonoras de ese objeto. Solo imaginaba la textura del tubo de cañería, era rugosa y terrosa , imaginaba el posible efecto de eco que tendría este cuerpo al ser tocado. Me lo llevé sin pensarlo mucho. Repito, en ese momento yo me asemejaba a un niño que coleccionaba insectos para después estudiarlos a detalle. Sin embargo, al retomar este recuerdo, solo puedo preguntarme lo siguiente: ¿De dónde salió ese tubo de cañería? ¿Acaso pertenecía a una vivienda, a una oficina o a tienda? ¿Por qué terminó ahí?



**Figura 7:** Fotografía de un tubo de cañería encontrado durante en la calle trece (2024).

**Fuente:** Juan David Ruiz Niño.

Esta pregunta aplica para casi todos los objetos que he ido encontrando. ¿De dónde salió aquel fragmento de teja encontrada cerca de Colpatria? ¿Quién habrá tomado de aquella botella de vino hallada detrás de esa vieja gasolinera de Terreros? ¿Quién o qué habrá grabado esos sonidos de una computadora agonizando en aquel casete de tapa negra encontrada en una tienda de antigüedades? Su procedencia se volvió un enigma sin respuesta para mí. El lugar de estos objetos se había perdido, se había silenciado. Ahora, lo único que quedaban eran simples

“restos mutilados de alguna civilización olvidada” (Marker y Resnais, 1953).

Ruinas que tomé y reconvertí, sin quererlo, en objetos productores de sonidos, similar a lo que hizo Pan al tomar los restos de la ninfa Eco, convertidas en troncos descuartizados de madera (Toop, 2021, p. 38).

En el estudio, cuando me encontraba totalmente solo, podía analizar tranquilamente cada uno de los especímenes que recolectaba, cada uno metidos en una bolsa blanca de lavandería. La rutina era la siguiente:

- Conectaba mi amplificador.
- Encendía mi amplificador.
- Conectaba el micrófono piezoeléctrico al amplificador por medio de un cable de bajo eléctrico monofónico.
- Encendía la grabadora.
- Apretaba el botón de “grabar” de la grabadora.
- Colocaba el micrófono piezoeléctrico sobre el objeto.
- Tocaba al objeto con mis dedos, mis puños, una cuerda de zapatos, una aguja de tejer, un lápiz, entre otros.
- Oprimía el botón de parada.

- Anotaba la experiencia en mi libreta con un lápiz o esfero.
- Tomaba otro objeto encontrado.
- Repetía el proceso desde el paso cinco.



Figura 8: Fotografía de las pruebas de sonido a un ladrillo encontrado (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Esto lo repetía constantemente, sin parar. No tenía un objetivo claro, solo seguía tocando, recolectando, grabando, anotando y estudiando cada las distintas cajas de resonancia que encontraba en mis caminatas. Durante esos días me preguntaba si comenzaba a padecer de *urraquismo*,

“un síntoma de algunos esquizofrénicos que recogían como las urracas todos los objetos que consideran atractivos” (Jiménez Játiva et al., 2008, p. 37).

La búsqueda se había convertido en rutina. La rutina poco a poco se transformó en una obsesión. No podía dejar de mirar el piso, de percibir lo que había a mi alrededor. Sin embargo, no tenía un propósito claro. Le había pedido un consejo a Brian Eno. Él me respondió con una instrucción:

### **“Golpea todo” (1975).**

Eso hice. Me agachaba y golpeaba todo lo que había en el piso. El golpe no representa ningún valor determinado. Es decir, al golpear un objeto varias veces, éste no sonará igual en cada uno de los objetos, aunque nuestros oídos no logren percibirlos en su totalidad. Morthon, me comentó en el Transmilenio que

“Las cosas no están directa ni constantemente presentes. Solo parecen estarlo cuando no funcionan bien o cuando son versiones diferentes de aquello que estamos acostumbrados” (2023, pp. 16-17).

Es curioso pensarlo. Lo normal sería pasar de largo y no fijarse que hay una viga de metal doblada a la mitad en medio de la avenida. Los entornos de tránsito solo están hechos para eso, para el tránsito. No para el encuentro con otros cuerpos, ya sean humanos o no. No obstante, solo podía mirar dicha viga fijamente y pensar en las posibilidades sonoras que había en ella. Al toparme con este material de construcción descartado, sentía como si todo se hubiera detenido. No escuchaba el tráfico. No percibía a los cuerpos vivos que hubieran pasado a mi alrededor. Había perdido la noción del tiempo al estar presente con ese material. Sentía como si ese objeto y yo fuéramos los únicos en el mundo en esos minutos. Me acerqué y la golpeé. Un chirrido pesado y brillante apareció delante de mis oídos. Seguí golpeando y montón de chirridos se amontonaban a mi alrededor. Al fijarme que aquella viga estaba doblada, froté bruscamente las dos mitades metálicas. El chirrido se volvió más prolongado, más asfixiante, más perforante y profundo. No podía parar de jugar con este material. Posiblemente, ese momento no duró más de dos minutos, pero en medio de mi frenesí, sentí que pasaron horas. Ahora que escribo estas memorias, me pongo a pensar cuidadosamente lo dicho por Morthon. Normalmente no nos fijamos en los objetos que tenemos delante de nosotros. Los damos por sentado. Están ahí. No incomodan. No se hacen presentes, aunque los tengamos al frente. De cierta forma, vivimos en un estado perpetuo de agnosia; no observamos, no escuchamos, no sentimos. Quizás Chaplin tenía razón en el discurso que dio en su película *El gran conquistador* (1940):

**“Nos hemos convertido en hombres máquina”.**

O, mejor dicho, las personas se han convertido en máquinas. Obedientes, funcionales, cómodas, silenciosas en la mayor parte del tiempo y siempre caminando hacia adelante.



Figura 9: Fotografía del lugar donde yacía la viga de metal (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

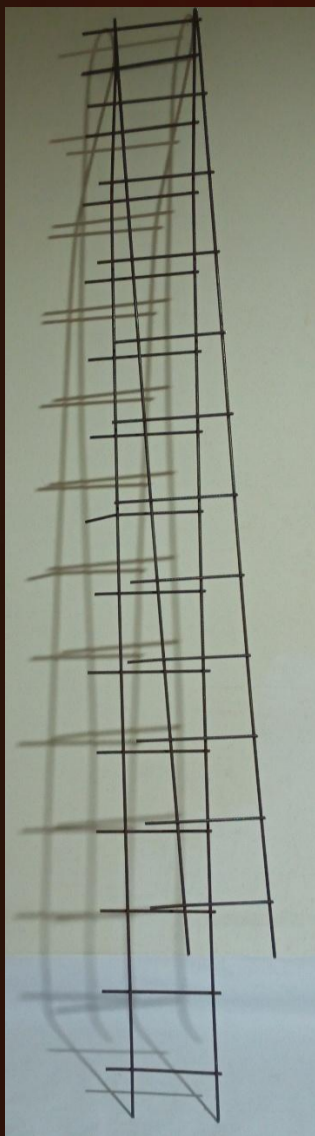


Figura 10: Fotografía de la viga de metal (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Mientras seguía caminando sin un rumbo fijo, entré a una tienda de antigüedades. Al entrar, solo veía cientos de montañas de libros, textos amarillentos, gastados por el uso. Le pregunté al vendedor si vendían casets. Días atrás, había encontrado en un basurero un caset que aún estaba metido en su tapa de vidrio. Estaba metido dentro de una impresora. Por algún motivo desconocido, me había alegrado de mi hallazgo. Este hecho me recordó la manera en cómo los músicos concretos elaboraban sus obras. Me recordó cómo algunos artistas, por ejemplo, William Basinski o Delia Derbyshire, elaboraban sus piezas musicales, a partir de fragmentos de cinta magnética. Sentí que otra puerta se abría. Pero no abriría por completo. En ese momento no contaba con una reproductora o grabadora de casets. Pese a esto, igualmente le pregunté a aquel vendedor si vendía casets, quizás por terquedad o simple estupidez. Él afirmó que si vendían casets y me pidió que guardara mis pertenencias en un pequeño cuarto lleno de objetos oxidados y polvorientos. Sus ojos cafés no dejaban de mirarme mientras guardaba mis pertenencias. Al terminar, el vendedor me pidió que bajara al sótano. Para hacerlo, debía bajar por un pasadizo casi oscuro. Fue difícil hacerlo. Había un montón de cosas tiradas en ellas; registros telefónicos, discos de vinilos, enciclopedias de tapas rojas demacradas por la suciedad, teléfonos viejos, entre otros. Sentía que, mientras más bajaba, más me adentraba en una realidad alterna, donde todo lo perdido y botado era encontrado. Al bajar, el vendedor me dijo que entrara en la habitación, la cual llamaba “El salón de música”. El vendedor me dejó solo en aquel pequeño espacio. El lugar estaba conformado por distintas vitrinas, las cuales contenían distintos discos compactos y casetes. Me fijé en un caset que tenía el dibujo de una iglesia en la parte posterior de la caja de vidrio. En la parte lateral de la caja, había algo escrito: *David Hykes: Windhorse Rides*.

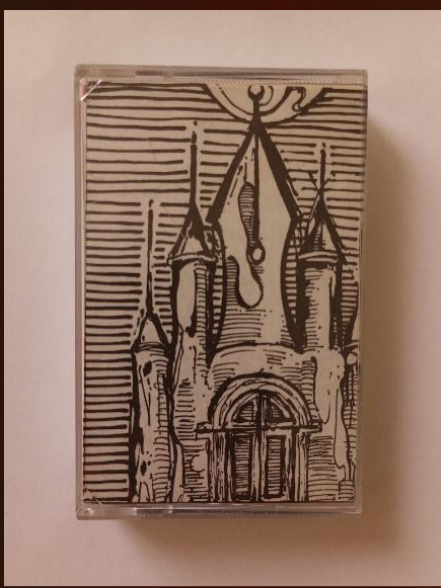


Figura 11: Fotografía del caset encontrado ese día (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Pese a desconocer totalmente al artista y no poder escuchar el contenido de la cinta, le compré al vendedor aquel objeto indescifrable. Era lógico que me impulsaba el capricho. Pero había algo más. Algo que estaba en mi inconsciente. Durante esos días, caminaba por distintas iglesias, con el fin de buscar algo distinto. Algunas veces lo lograba. Algunas veces entraba un espacio de susurros. Un lugar de pasos distantes, pero trascendentes. Un entorno donde el eco es pesado y las palabras terminadas con la letra “s” son más fuertes, como “dios”. Logré encontrar paz en el eco de esos lugares. Conseguí un poco de libertad. Libertad de los sonidos de afuera. Libertad que se hizo pedazos mientras mis oídos se hacían más sensibles. Una iglesia no es un sector donde refugiarse. El bullicio de los motores aún sigue ahí. Una iglesia es un domo de cristal. Los sonidos de afuera siguen ahí, esperando. Una iglesia es una ilusión. Los sonidos que busco no estaban allí. Solo el sonido de unas campanas artificiales que sobresalían de siete altavoces blancos que rompían, irónicamente, con la paz que esos lugares profesaban. Aún tengo fresco el golpe acústico de aquellas máquinas. ¿En dónde estarán los sonidos que busco? ¿Cómo serán? ¿A caso estarán esos casets, en la viga de metal, en el tubo de cañería?

Al no tener una casetera, tuve que ir a la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) con el fin de pedir prestado un reproductor de casets. Para ello, tuve que dirigirme hacia la sala de música. El eco de los pasillos de la biblioteca recordaba un poco al eco de las iglesias. Resulta llamativo pensar esta clase de similitudes que pueden llegar a poseer los entornos destinados a la calma y la concentración. Como una especie de marca sonora, el eco se hace presente en estos espacios de pretendida calma, como si llenara el vacío que existe en ellos. O, si se ve desde una perspectiva más insospechada, podría decirse que el espíritu de la ninfa Eco encontró un hogar en esta clase de espacios. Lugares donde se hace presente con cada pisada del entorno. Quién sabe... ¿En dónde estaba? A cierto, en la sala de música de la biblioteca. Al cruzar la entrada custodiada por unas silenciosas vigilantes de la entrada, pude notar algo extraño. Aún sentía aquella sensación de calma que había en los pasillos de la biblioteca, sin embargo, sonoramente hablando, había algo diferente. No había eco. Todo se sentía seco. Posiblemente esto se deba al tratamiento acústico que tenía el recinto. Se sentía otra clase de silencio. Una especie de ausencia seca, como si estuviera en una sala de grabación. Me sigue pareciendo extraña esta sensación. Al acercarme al puesto de atención de la sala, le pregunté a la encargada si podía reproducir algunas cintas de casets. Ella me dijo que no, debido a que los equipos de la biblioteca solo pueden ser utilizados para consultar material de la biblioteca. Después de

insistirle un buen rato, me dejó utilizar una de las reproductoras de casets que tenían en las mesas del fondo. La casetera era antigua, hecha de madera de caoba. La carcasa tenía una cubierta plástica oscura. Sentía cierta credulidad al estar delante de aquel dispositivo. Un artefacto ya perdido en el tiempo, gracias al avance del formato digital. Pero estaba delante de mí. Apreté el botón de abrir. Introduje temblorosamente la cinta en el dispositivo. ¿Por qué me temblaban las manos en ese momento? Cerré la tapa. Me coloqué los audífonos que la encargada me había prestado. Oprimí el botón de inicio y la cinta comenzó a correr. Sorpresivamente, dos tambores tocados a la distancia envistieron sin piedad mis tímpanos. Las texturas de estos cuerpos de madera, especulativamente hablando, eran cálidas, casi como los latidos de un corazón humano. El primero, que parecía estar de frente en la grabación, eran más agudo y brillante. Por otra parte, el segundo tambor es más opaco, más lejano. Es como si hubiera estado en una posición más lejana en las sesiones de grabación. Todo esto fue acompañado por el canto en armónicos de David Hykes, una forma de cantar caracterizada por la pronunciación dos sonidos al mismo tiempo, dando la ilusión de estar escuchando dos notas a la vez. Todas las pistas se componían por estos tres instrumentos, ofreciendo una atmósfera meditativa, un espacio transitorio y espiritual. Pese a que el trabajo de los músicos es interesante, lo que llamó mi atención fueron los sonidos de la cinta al pasar por la cabeza magnética de la casetera, el murmullo grumoso de los motores del reproductor, el sonido de una especie de malla metálica que se ocultaba en el fondo de los demás instrumentos, la casi baja calidad de la grabación, transportándome al lugar donde tocaron aquellos músicos. Todos esos sonidos con texturas tan diversas capturaron mi atención. Sonidos que nunca fueron planeados. Sonidos accidentales, fruto de los equipos de almacenamiento y reproducción que tenía en ese momento. Fisher, habló una vez del crujido que produce la aguja de un tocadiscos al ser colocada sobre un vinilo, mencionó como eso producía un tiempo fuera de quicio (2013, p. 47). Un tiempo que no pertenecía a esta época, pero que aun así sigue estando ahí, sobreviviendo. Esto me pasó con aquella cinta de casset. Durante esos treinta minutos de escucha, sentí que estaba esa clase de anomalía temporal. Algo que mis oídos, acostumbrados a las vibraciones digitales, no habían escuchado antes. Aquella experiencia hauntológica me dio el impulso para experimentar con esta materialidad sonora casi desconocida, pero que aún sobrevive. Un material más para mi colección de objetos.

Ya que lo pienso, hay un símil entre las cintas de casets y los objetos que he encontrado. Ambos grupos son obsoletos. las cintas de casets están en desuso. Posiblemente haya personas y comunidades que aún los usen. Pero, si hablamos a nivel de producción, comercialización y consumo a nivel masivo, las cintas de casets están obsoletas. Con solo mencionar que, de todos los formatos de almacenamiento y reproducción de sonido, las cintas magnéticas de casets son el material más perecedero. Mientras más se reproduce la cinta, más se va desgastando. La calidad del sonido irá empeorando con cada reproducción hasta solo quedar una plasta deforme sin sentido. Sonidos condenados a pudrirse con cada escucha. Un objeto tirado, pese a no desgastarse tan rápido como lo hacen los casets en la mayoría de los casos, siguen estando condenados a la inutilidad. Estos objetos, un tubo de cañería, una viga de metal, un pedazo de un tronco de madera

de ceiba, distintos tipos de tejas, distintas clases de tornillos, entre otros elementos; son obsoletos. Posiblemente ya cumplieron su función o, en la mayoría de los casos, no cumplieron con las expectativas. Cualquiera que sea el caso, los dos grupos, las cintas de casets y los objetos recolectados, ya son materiales inútiles, desechables y, en la mayoría de las reacciones que he tenido que soportar por parte de muchas personas, desagradables.

Fue en esos días que, por casualidad, tropecé con el proyecto artístico *RainForest* (1968 - 2022). A finales de la década del sesenta, el pianista y músico experimental David Tudor colaboraba con la compañía de danza de Marce Cunningham. En esa época, Tudor estaba obsesionado con la fabricación de altavoces. Para ello, experimentaba con diferentes objetos:

“Cada fabricación de altavoces tiene ciertas características especiales, así que mi problema se transformó en buscar qué sonido puedo poner para realzar las propiedades únicas del material” (Tudor, 1972, como se citó en Rogalsky, 2006, p. 90).

Cunningham estaba preparando una nueva obra: *RainForest*. En una entrevista que tuvo con David Vaughan, persona encargada del archivo de la compañía de danza del bailarín, mencionó que la danza *RainForest* se inspiraba en la vivencia que tuvo Cunningham en los bosques del noroeste de Estados Unidos, durante su infancia (Vaughan, 1997, como se citó en Rogalsky, 2006, p. 98). Un punto interesante que resalta Rogalsky en su documento, *Idea and community: the growth of David Tudor's Rainforest, 1965-2006*:

"Una de las cosas más interesantes sobre el Rainforest de Tudor para la danza es que, con el tiempo, sus sonidos parecen haberse convertido en un paisaje sonoro cada vez más diverso y naturalizado de una selva tropical imaginaria, llena de trinos y parloteos generados con circuitos electrónicos." (p. 96).

En la colaboración con el colectivo *Composer Inside Electronics* (CIE), esta instalación sonora fue hecha con objetos resonantes (barriles de petróleo, barras de metal, galones de agua, entre otros), los cuales estaban conectados a un transductor, un artefacto que puede convertir la vibración de los objetos en energía eléctrica. Tras esta acción, Tudor y el colectivo

“convirtieron cada uno de estos objetos comunes en parlantes” (Rogalskin, 2006, p. 84).

Los sonidos que ejecutaban estos objetos eran ecualizados por medio de sintetizadores contruidos por los propios artistas. El objetivo de la obra era crear un ecosistema eléctrico, un espacio para la escucha externa como interna.



Figura 12: Fotografía de la instalación *Rainforest IV*, tomada por Ralph Jones en 1976

Fuente: Página oficial del MOMA.

[The Evolution of David Tudor's Rainforest | Magazine | MoMA](#)

Me sentí fuertemente identificado con esta obra y su autor. En él y en ella, encontré a alguien que también producía sonidos con materiales humildes, una persona que creaba entornos sonoros desde lo mundano. Ya no me sentía solo. En ese momento, rodeado por mis objetos, encontré un propósito. Fue ahí cuando me planteé crear una instalación sonora con los objetos, conectarlos a diferentes discos de piezoeléctricos y crear también un espacio sonoro amplificado. No obstante, mis piezas no podían sonar por sí solas, necesitaban que alguien externo las activara. Por lo tanto, definí que mi instalación debía ser activada, ya sea por medio de un performance o a partir de la participación del público. Una instalación que acercara al público a otra clase de sonoridades. Sonidos que estaban expuestas ante ellos todo el tiempo, pero que tal vez nunca se han parado a escuchar con cuidado, algo que también me sucedía antes de iniciar este viaje.

Durante la entrega final de anteproyecto, el cual podría denominar como el primer movimiento, presenté todos los objetos que había recolectado hasta ese momento: la viga de metal, una barra de hierro, el tubo de cañería, distintos tipos de alambres dulces, la tabla de madera, cinco cintas de casets, distintas piedras pequeñas, dos discos de vinilos, una cuerda de bajo eléctrico rota, la botella de vino de vidrio, dos botellas de cerveza de vidrio, distintos escombros de pavimento, el ladrillo, dos tejas de PVC, la teja de plástico, la tuerca en forma de U, distintos tipos de tuercas, mis herramientas de soldadura, los diferentes micrófonos piezoeléctricos que había intentado construir, dos discos compactos, mi grabadora, mi amplificador y mi libreta de sonidos. Todos estos objetos fueron instalados dentro de una de las vitrinas que había en el Museo Pedagógico.



Figuras 13 y 14: Fotografías del gabinete de curiosidades (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

En ese momento, debíamos presentar en qué consistía nuestro proyecto a un grupo de docentes y estudiantes. En ese momento, no sabía que decir. En ese momento, solo podía hacer una cosa. Presentar lo que había estado haciendo durante los últimos meses. Presentar todos los sonidos que había escuchado a base de golpes durante los últimos meses. Enseñarles los otros sonidos que había encontrado en los últimos meses. Para ello, me puse un vestido negro, mismo vestido que posiblemente un músico de conservatorio usaría en sus presentaciones. Vestido que posiblemente utilizó John Cage, Luigi Russolo y David Tudor para sus presentaciones. Vestido que validaría lo que estaba haciendo y diciendo – hecho que meses después notaría. En otras palabras, elaboré una performance para presentar mi trabajo. Aunque, siendo sincero, llamar a esa presentación como performance es demasiado ególatra, debido a que quien la ejecutaba no era un artista y, para colmo, ni siquiera sabía cómo presentar o, como mínimo, elaborar una pieza sonora. Solo era un ignorante que había dado el primer paso hacia un sendero cuyo camino era difuso. En ese momento y ahora mismo, solo puedo definirme como un uno más del montón. Alguien que se atrevió a hacer algo que le gustaba, nada más ni nada menos.



Figura 15: Fotografía de la performance elaborada en el Museo Pedagógico (2024)

Fuente: Laura Alejandra Reyes Pañuela.

Para la elaboración de esta pequeña presentación, solo utilicé la viga de metal, el objeto – a mi consideración – más emblemático de mi recorridos; la cuerda de bajo eléctrico, uno de los elementos más personales, perteneciente al único instrumento musical que puedo tocar medianamente bien; la tuerca en forma de U, un dispositivo que demostraba los muchos rostros que puede tener un sonido, en este caso, el sonido de una campana; y, por último, una teja de PVC; este, honestamente, solo fue un capricho. Para esa pequeña presentación, desconocía por completo la palabra control. Eso se demostró en el nivel de volumen que utilicé, fastidiando e incomodando a mi público. De hecho, recuerdo que uno de ellos me preguntó si era necesario incomodar a otros. En ese instante no me importaba en lo más mínimo si incomodaba o no a los demás, solo quería enseñarles los sonidos que había traído, los sonidos que ignoramos por inercia, los sonidos que pueden estar desapareciendo sin que nadie se dé cuenta. Quería mostrarlos de la manera más fuerte posible. Gracias a eso, fui tachado de raro y el sentimiento de derrota me siguió por un largo tiempo. ¿Lo valía? ¿Acaso esto era lo que quería?

# Silencio.

Durante una madrugada de noviembre, a las 3:33 de la mañana, Biguenet, me susurra al oído la siguiente cita:

**“el silencio es una medida de las limitaciones del ser humano (...) es un término que reservamos para lo que no podemos percibir, lo inaudible” (2021, p. 9).**

Meses más adelante, Morton, mencionaría algo que da soporte a la idea anterior:

“las cosas son intrínsecamente misteriosas.” (2023, p. 17).

En este momento del viaje, después de todo lo vivido durante la elaboración del primer movimiento, me encontré en una situación que solo puedo definir como asquerosa: era incapaz de escuchar algo, me había quedado sordo. Ya no podía escuchar los sonidos que tenía a mi alrededor. Ya mis golpes no producían ninguna clase de sonidos. Solo espasmos al vacío, similares a los que Truman dio a la pared azul que dividía el mundo creado para él y el set de grabación que transmitía su vida diaria. Esfuerzos inútiles por entrar a un lugar anhelado. Deseado. Era incapaz de acceder a aquella vitalidad que había encontrado antes. Ahora las puertas se estaban cerrando, solo quedaba un ente incómodo, inaccesible y misterioso: silencio. Sin embargo, debía continuar. No podía detener el tiempo. Debía continuar.

Es común asociar al silencio como estado de calma y de contemplación. ¿Pero siempre ha sido así? ¿Pensar en una imposibilidad como un estado de paz? Scorsese, había explorado esta idea en su cinta *Silencio* (2016), adaptación de la novela de Shūsaku Endō, escrita en 1966. En el film, como en el libro, nos cuenta la historia de dos jesuitas portugueses, Sebastián Rodríguez y Francisco Garupe, que viajan a Japón en la búsqueda del padre Ferreira, de quien se presume haber renunciado a su fé. Al igual que con el film de Field, el trabajo de Scorsese no me resulta interesante por su trama, sino, más bien, por como trata el silencio. Los dos sacerdotes, ya torturados y sobrepasados por la política anticristiana del Japón de mediados del siglo XVII, solo

pueden hacer una única cosa: rezar. Rezos que no son escuchados. Ellos siguen esperando una señal, pero en la mayor parte de la cinta, no la encuentran, solo hay silencio. Aquí es donde se vuelve al principio del capítulo: el silencio como sinónimo de imposibilidad, de no encontrar paz.

Hace unas páginas atrás había mencionado que las bibliotecas y las iglesias eran lugares elaborados para la calma. Eso supondría que serían lugares silenciosos. Pero en realidad son todo lo contrario. En los libros encontramos sonidos, estímulos que nos permitan acceder a un plano fascinante de conocimiento y placer. Por otra parte, las iglesias se convierten en lugares de conexión, puentes hacia algo más grande que nosotros. Buscar escuchar a ese algo. Los sonidos siempre han estado en estos lugares, solo que siempre los asociamos con el silencio. Asociación que, en muchos casos, resulta acertada. ¿Qué pasa cuando no encuentras el libro que buscabas? ¿O la información que tanto anhelabas? Solo queda un vacío incomodo. Una sensación de frustración inevitable. Por otra parte: ¿qué sucede cuando no logras conectarte con ese algo más grande que tú? ¿Qué pasa cuando esos lugares construidos como puentes de conexión hacia lo trascendental no conducen a ninguna parte? Volvemos a la misma respuesta: vacío y frustración. Irónicamente, el silencio en sí es una ilusión. Mientras iba recordando estos sucesos e iba pensando cómo escribir esta parte del texto, a mi mente vino la experiencia que vivió John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard:

“En ella, el compositor buscaba experimentar el silencio absoluto. Sin embargo, escuchó dos sonidos: un tono bajo y uno alto. Los expertos le comentaron que esos ruidos correspondían a su sangre circulando y al sistema nervioso funcionando”. (Medina, 2009, p. 117).

Ante este hallazgo, Cage concluyó que el silencio no existía en realidad. Esta anécdota sirve como referencia para reafirmar la inexistencia del silencio. Sin embargo, también se puede mencionar que el silencio es algo que no se puede alcanzar. Como lo mencionó Morton, otro día en el Transmilenio:

**“nada es accesible en su totalidad” (2023, p.17)\_.**

Quizás esta búsqueda de los sonidos sea algo a lo que no se pueda acceder en su totalidad, condenándome a tolerar el silencio de dicha limitación, algo similar a lo que le pasó a Cage en su búsqueda del silencio absoluto, descubriendo que tal cosa no existe. Entonces, en mi caso: ¿qué significaría estar en silencio? En una charla espontanea con una persona del semillero, ésta me

recomendó un texto: *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola. En el documento, el silencio es percibido de una manera totalmente distinta. El silencio es un espacio de reflexión. Una vez mencioné que los sonidos eran capaces de crear espacios. No obstante, no profundicé en qué clase de espacios creaba la ausencia de éstos o, mejor dicho, la aparente ausencia de éstos. El texto de Loyola, como su título lo dice, se compone de diferentes ejercicios orientados

“examinar la consciencia” (1867, p. 8).

Ejercicios que deben ser realizados en un lugar apartado y en total silencio; claro está, en la medida de lo posible. Si no podía encontrar respuestas en las calles, si no podía encontrar respuestas en un mundo caído en escombros, quizás debía dirigirme a un lugar que no había transitado aún: Mi interior.

¿Qué es lo que quiero? ¿Por qué inicié este viaje? ¿Qué clase de sonidos quiero escuchar? Preguntas que me han atormentado durante todo este tiempo. Al principio solo quería conocer los sonidos que había a mi alrededor, los sonidos que impulsaron a Russolo y Cage a crear música. Descubrí que esa clase de sonidos no era lo que pensaba. Después descubrí los piezoeléctricos y la posibilidad de amplificar cualquier objeto que hubiera a mi alrededor, pero no era suficiente. Más adelante encontré las texturas del pasado por medio de las cintas de casets, pero aun así, no bastaba. ¿Acaso tendré un problema? Una pregunta estúpida. Claro que tengo un problema llamado insatisfacción. No estoy contento con lo que tengo, no estoy a gusto con lo que soy. Estoy insatisfecho. No he llegado a ninguna parte. Solo he estado en silencio, creyendo que ya había dicho algo, creyendo que ya había alcanzado algo. Pero en realidad sigo en ninguna parte. He estado en ninguna parte durante más de 20 años de mi vida. No he llegado a ninguna parte, no he hecho nada. Solo he perdido el tiempo. Ni siquiera pude aprender a tocar bien el piano.

Es posible que el paso a seguir sea esa máquina. Pensar en ese piano que jamás entendí. Lo gracioso del asunto es que aún no es la única cosa que jamás he comprendido. Aun no comprendo mis objetos. Ya no sabía si estos entes eran seres individuales o parte de algo más. Vuelvo a las palabras de Bejarano:

“Las maquinas transportan lugares”  
(2007, p. 47).

¿Qué tal si entendiera el piano fuera de su contexto musical? Mientras buscaba material de lectura que me ayudara a escribir este capítulo, crucé miradas con Mumford, quien me comentó algo a cerca de los primeros pueblos humanos:

**“su primordial tarea no fue, sin  
duda, la fabricación de  
herramientas con que dominar el**

entorno, sino construirse instrumentos, aún más poderosos y compulsivos que cualquier herramienta, con los que controlarse a sí mismo, especialmente en su vida inconsciente” \_ (1967, p. 88).

Un instrumento que sea capaz de controlarnos a nosotros mismos. ¿Acaso no estamos viviendo en una época así? Nos despertamos por medio de una alarma. El timbre de una llamada nos hace correr a contestar un teléfono. Una sirena sonando a lo lejos nos pone tensos y en alerta. La voz en una pantalla nos llama y nosotros la seguimos. De cierta manera, las palabras de Mumford me hacen concluir que las máquinas nos dominan en la actualidad. Los sonidos de ciertas máquinas imperan sobre otros cuerpos, orgánicos o no. Nos limitan. Nos vuelven sordos. Estamos en silencio.

Hasta un instrumento musical nos restringe. Nos permite tocar un número de notas establecidos, pero no nos permite ir más allá. Cage, se percató de eso cuando estaba componiendo *Sonatas and Interludes* (1940). Una obra encargada por la bailarina Sylvia Fort, quien especificó el uso de percusiones, aunque el recinto donde iba ser presentada solo contaba con un piano de cola (Zúñiga, 2022, p. 200). En ese momento, Cage intentó que aquel piano produjera sonidos para los cuales no estaba preparado. Introdujo un plato dentro del piano de cola, colocándolo encima de las cuerdas del instrumento. Sin embargo, el plato no soportaba la fuerza de la ejecución del músico. Por lo tanto, Cage decidió introducir distintos clavos en medio de cada una de las cuerdas (p. 200). El resultado de todas estas experimentaciones: el primer piano preparado de la historia, un piano más cercano a un instrumento percutivo que a uno melódico o armónico. Me gusta pensar en lo que pensaba Cage antes de cada prueba. ¿Se habrá preguntado si su idea tendría éxito o fracasaría? Me pregunto qué expectativas tendría antes de poner ese plato o aquellos tornillos, antes de colocarlos en el piano de cola. Pensar en esta máquina, en esta obra, en que el silencio es incertidumbre. No somos capaces de comprender el silencio, como no somos capaces de saber qué pasará dentro de unos días, conocer el resultado de la lotería, de saber si al poner un grupo de clavos sobre un piano de cola no termine dañando al instrumento. Quizás la respuesta sea arriesgarse y aceptar el silencio. Aún no lo sé.



**Figura 16: Fotografía de John Cage probando su piano preparado, tomada por Irving Penn en 1946.**

**Fuente: Retratos — Fundación Irving Penn**

Es curioso pensar la multiplicidad de un objeto. En especial de un piano, el símbolo máximo de la música académica europea. Una máquina que moldeó orquestas y, por qué no decirlo, lugares. Una máquina que, como lo demostró Cage con su experimento, está limitada. El piano fue pensado para tocar notas musicales, no sonidos percusivos o de otro tipo. De cierta manera, la música, desde su postura más convencional, está limitada. Vuelvo al primer escalón. Escucho otra vez a Russolo:

“El sonido musical está excesivamente limitado...” (1916, p. 9).

El piano es un claro ejemplo de una máquina estancada en su funcionalidad. Cage, modificó ese piano y obtuvo algo nuevo. Destruyó ese piano y obtuvo una nueva máquina. Destruir para construir.

Este mismo principio lo aplicó Nam June Paik a su obra *Klavier Intégral* (1958 — 1963). Inspirado en el piano integrado de Cage, Paik, colocó seis pianos modificados en su primera exposición individual. Cada uno tenía diferentes objetos incrustados (muñecas, lámparas, relojes, púas, entre otros). Algunas de las teclas de estos instrumentos funcionaban, otras no emitían algún sonido. Si se oprimían ciertas teclas, se activaba alguna de las piezas introducidas. Curiosamente, también existía la posibilidad de que algunas de las teclas no se pudieran tocar. Durante estos años, Paik estaba pasando por una transición. Era pianista antes de ser artista multimedial. No obstante, él quería integrar ese pasado a su nueva etapa. Aunque de una manera destructiva. Al igual que los futuristas, Paik quería transgredir el campo musical. Quería buscar otras sonoridades, al igual que yo durante este viaje. Paik, quería ir más allá de las sonoridades que ofrecía aquel piano y presentárselo al público.



Figura 17: Fotografía de los pianos preparados por Paik, tomada por Rolf Jährling en 1968.

Fuente: [Media Art Net | Paik, Nam June: Exposition of Music – Electronic Television.](#)

Alguien me envió a mi correo un video de un encargado del MOMA tocando esta obra. En esos días estaba pensando en por qué nunca pude aprender a tocar el piano. En medio de mi ejercicio introspectivo, pensé en los objetos que había encontrado en mis caminatas. ¿Era posible que estos objetos fueran parte de algo más grande? ¿Podrían

ser notas de un instrumento que aún no ha sido elaborado? ¿Si las máquinas transportan lugares, entonces ese instrumento que no existe me llevaría a ese lugar donde podré escuchar los sonidos que estoy buscando? Ante este cúmulo de preguntas, solo podía hacer una cosa: crear.

Desde el principio, el dibujo ha sido mi técnica base. Dibujo por aburrimento. Dibujo para desestresarme. Dibujo para soñar. Pero en esta ocasión, debía dibujar para planear. Debía comenzar a imaginar esa máquina. Al ser una persona que sigue instrucciones al pie de la letra, como si fuera también una máquina, recordé una pregunta dentro de una instrucción Schafer:

“¿Cuál fue la experiencia sonora más memorable que usted tuvo en su vida?” (2006, p. 38).

¿Por qué hago lo que hago? Aquí es donde vuelvo a la misma pregunta de siempre. ¿Qué sonido me llevó a este viaje? Estas son preguntas que normalmente se hace una persona que ha perdido el rumbo. ¿Qué me llevó a hacer lo que hago? ¿Cuál ha sido ese sonido que marcó mi vida? ¿Por qué me obsesionan los pianos? Como lo dije anteriormente, nunca aprendí a tocar uno, mis dedos eran demasiado torpes para eso. Las artes plásticas, caracterizadas por su silencio, me son más sencillas. Si el silencio me es más llevadero: ¿Por qué lo detesto tanto?

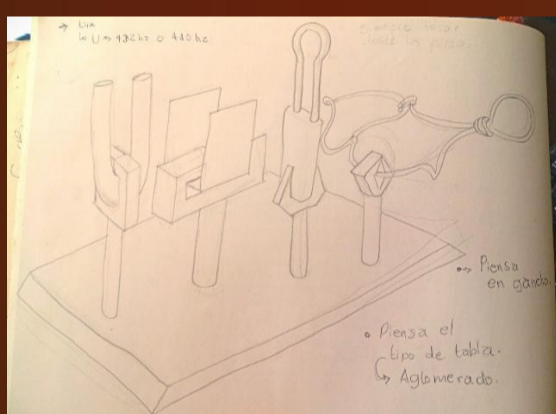


Figura 18: Fotografía del primer boceto de la obra (2024)

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Algunos de los objetos poseían el sonido de una campana o, más bien, el de una lira, por ejemplo, la lámina de aluminio, un trozo de alambre dulce, una especie de gancho de metal y la tuerca en forma de U. De joven escuchaba mucho ese instrumento. Posiblemente eso era la clave, una lira. Comencé a bocetearla. Pero aquel artefacto no era lo que buscaba. ¿Un instrumento de cuerda, uno percusivo? El piano aún seguía presente en mis pensamientos ¿Por qué? Schaeffer soñaba con

“un ‘ ‘ piano de ruidos ‘ ‘, una especie de teclado ‘ ‘ explotado ‘ ‘ que contenga todas las sonoridades posibles” (Bejarano, 2013, p. 60).

Paik y Cage modificaron o destruyeron pianos para llegar otras sonoridades. Destruyeron las limitaciones del piano. Atravesaron el silencio y encontraron otros caminos. Posiblemente la clave estaba en tomar el camino de estos artistas y fabricar mi propio piano de ruidos. Me resulta irónica toda esta situación. Construir una máquina que nunca fui capaz de entender o controlar. Pero ¿Es necesario entender algo en su totalidad? ¿Controlarlo por completo? Es gracioso pensar en el control y el entendimiento absoluto. Es fácil y consolador creer en que tales actos sean posibles. Sin embargo, es algo imposible e inalcanzable. Es imposible estar en control total y entenderlo todo por completo. Ahora, escribiendo todas estas palabras y citas en piloto automático, comienzo a recordar que alguien una vez me comentó que el silencio era paz, limpieza y orden. En este sentido, podría afirmar que el silencio podría ser eso. Pero, al mismo tiempo, tales cualidades son inalcanzables. El orden solo es un estado casi controlado caos, un escenario donde el error y la desarmonía son ignorados, existiendo en una potencia calmada, latente e indeterminada.

La limpieza solo es una promesa imposible. La suciedad siempre va a estar, las huellas más minúsculas, casi imperceptibles para nuestros sobrevalorados ojos aún estarán, como las cucarachas después de una explosión nuclear. La paz, aquel estado de calma que millones de sociedades han buscado sin éxito, que miles de personas ha añorado con fervor, es solo una ilusión. Es posible que aquello a lo que llamamos paz sea una aceptación momentánea de la intranquilidad de este mundo. La limpieza es una ceguera de la suciedad que nos rodea. El orden un paliativo para el desorden en que hemos convertido nuestros entornos, nuestras ciudades, hasta nuestro propio cuerpo. Posiblemente todo lo que he escrito solo sea el balbuceo del pesimista que llevo dentro, el cual ha tomado posesión de mis dedos para esta parte del escrito, y todo lo dicho sea una exageración. Sin embargo, hasta en el pesimismo hay algo válido. De cierta manera, el pesimismo es saber que nada es aprehensible (Morton, 2023, p. 23). Otro cúmulo de ideas que sobresalen de mi cabeza. Solo había algo claro, debía fabricar un piano. O, más bien, un no-piano. Un dispositivo que no emite ninguna clase de nota, solo vomita los sonidos que nunca han pertenecido a un lugar exacto en el canon académico musical. Un artefacto que pueda cumplir aquel sueño que Schaeffer, Russolo, Cage, Paik y Tudor han tenido, cada uno desde diferentes lógicas: una máquina que sea capaz de crear un espacio sonoro diverso. Un no-instrumento que pueda emitir cualquier clase de sonidos. Un no-piano que no es una herramienta de la armonía, sino del desorden y el caos.

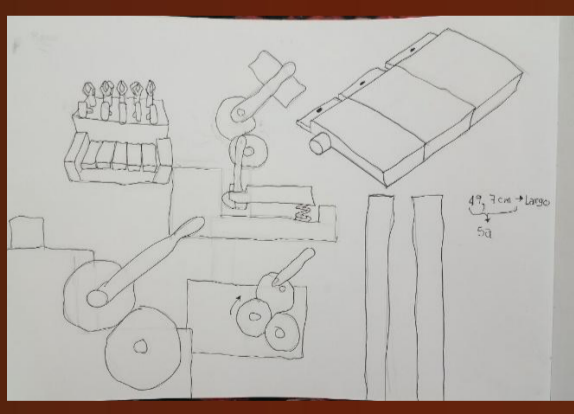


Figura 19: Fotografía de los primeros bocetos del no-piano (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

En los primeros bocetos no hubo una conciencia de realidad. Es decir, no le presté importancia si lo que estaba dibujando podría ser, como mínimo, realizable. Era simplemente un ejercicio de especulación. Dentro de mi cabeza, imaginaba aquel piano como una pieza mecánica que podría ser

activada por medio de engranajes en su interior, donde cada tecla activaría un pequeño martillo o baqueta, la cual golpearía a un determinado objeto. En ese momento no había decidido qué objeto iría con qué tecla. Ni siquiera sabía exactamente cuales iban a ser las medidas de esta pieza. Aunque, inexplicablemente, si sabía con qué material iba a trabajar: madera. No fue por una cuestión personal. Más bien, fue por motivos de practicidad: es resistente y fácil de manejar. El mejor material para mi viaje. Ahora que me paro a escribir sobre estas decisiones, me pongo a pensar que gran parte de los instrumentos musicales son contruidos con madera (bajo eléctrico, guitarra en casi todas sus variantes, batería, piano de cola, entre otros). De hecho, casi todos los instrumentos que he llegado a tocar alguna vez en mi vida están contruidos de madera (bajo eléctrico, guitarra en casi todas sus variantes, batería, piano de cola, entre otros). ¿Acaso mi inconsciente está trabajando en silencio? En cualquier caso, lo único que tenía eran los objetos que encontré. Pero, por algún motivo que desconozco, no podía destrozarlos. Simplemente no quería hacerlo. Ya se habían convertido en algo más. No lo sé honestamente. Usted, jurado, docente, estudiante o, simplemente, persona que está leyendo este escueto texto: ¿Alguna vez ha dañado algún objeto ajeno? Lo más seguro es que sí, pero: ¿Ha pensado en el dueño o dueña de aquel cuerpo? ¿Ha llegado a pensar en las memorias que guardaba ese ente, memorias y sentires que usted acaba de destrozar? ¿Cómo se siente ante eso? Es posible que esté exagerando con estas preguntas –y que esté cansando al lector con tantas preguntas sin respuestas–. Y más sabiendo que a los objetos que me estoy refiriendo son claramente desperdicios, basura, cosas inútiles, sin importancia. No obstante –tengo que buscar más conectores para los próximos párrafos–: ¿Estos objetos no tienen también recuerdos y sentimientos guardados? ¿Acaso no merecen tener respeto por el simple hecho de ser basura, de haberse convertido en objetos inútiles? Todo esto se lo dejo al criterio del lector, porque ni yo mismo conozco bien la respuesta.

Para conseguir las maderas, tuve que caminar hacia las calles de Chapinero. Comúnmente, a las cinco de la tarde, varios locales botan restos de madera descartadas. Un jueves por la tarde, después de salir de una sesión del semillero, caminé directamente hacía allá. Eran aproximadamente las seis de la tarde. La calle Caracas estaba casi despejada. Había muy pocos caminantes. Ninguno de ellos emitía algún sonido o, por lo menos, no era capaz de escucharlos. Solo podía oír, débilmente, el chasquido de mis pisadas, débiles y secas. Se sentía como si la avenida estuviera casi vacía. Solo hubo oscuridad. Ni una señal de tránsito, ningún auto pasando, ningún nada. Solo me encontraba yo, caminando a las seis de la tarde por la Caracas. Al pasar cuadras, por fin llegué a mi destino. Las avenidas estaban cubiertas con un montón de bolsas negras, todas fuertemente selladas. Al intentar abrir algunas, me encontraba con la amarga sorpresa que contenían restos de comida y de otras cosas que no tengo el agrado de comentar. Me dirigí a cada una de las tiendas para preguntar cuáles de las bolsas contenían madera. Los encargados me indicaron cual bolsa romper, aunque algunas estaban mezcladas con los desechos orgánicos. Pese a todo, pude conseguir varios trozos de madera de diferente tipo. Algunas eran maderas de pino, otros eran cartón madera. Mientras volvía a casa, pude encontrar un cajón viejo botado en la calle. Al verlo, pensé que podría ser útil. Como dice la

famosa frase: “La basura de uno es el tesoro de otro”.

Ya con los materiales en mi poder, proseguí en la fabricación de un primer modelo del no-piano. Lo primero fue elaborar las teclas. Tomé al azar un trozo de madera de la bolsa que traía de Chapinero. Al verla, noté que me serviría como referencia para todas las teclas. A partir de aquí, fui tomando distintas tablas de madera, las cortaba con una sierra de mano que tenía en la casa. Calculé que cada una de las teclas debía tener una medida de catorce centímetros de largo, dos centímetros de ancho y un centímetro de grosor. El proceso era lento y tedioso. Me dolía la mano después de cortar una tecla. Los cortes no fueron precisos. A veces la sierra se doblaba de lado. Pensaba hacer veintiún teclas, una por cada objeto. No pude llevar a cabo esa meta. Tuve que conformarme con diez. Al terminar de cortar, tomé cada una de las teclas y las pulí con tres lijas de diferente grosor (150, 600 y 1500). Las tres ya las tenía en la casa.

El siguiente problema era pensar el soporte. Es decir, en dónde pondría las teclas. Observé detenidamente el cajón que había traído la noche anterior. Saqué mi destornillador de estrella para desarmarlo. De él salieron cuatro tablas de MDF. Al final utilicé la tabla que iba al frente del cajón. Ahora solo faltaba saber cómo iba a colocar cada tecla sobre el soporte, sabiendo que éstas debían hundirse al igual que un piano convencional. Al principio pensaba atornillarlas a un resorte, por cada una las teclas. Por desgracia, los resortes que pude conseguir eran muy duros.

Tuve que tomar otro camino. Comencé a usar el último recurso que cualquier persona utilizaría en esta clase de situaciones: buscar ideas de internet. Encontré un video del pianista Masashi Yamanaka. En el material audiovisual, el músico muestra un piano construido por él mismo, cuyas teclas golpean distintas botellas de vidrio, la cuales estaban cargadas de distintas cantidades de agua, cada una. Lo que llamó mi atención del video, fue que él utilizaba esponjas en vez de resortes. Una solución más sencilla.



FIGURA 20: FRAGMENTO DEL VIDEO DEL PIANO CASERO DE MASASHI YAMANAKA (2012). FUENTE: [\(23\) MAKING THE TOY PIANO PROJECT 3 - YOUTUBE](#)

Le compré seis esponjas a un vendedor ambulante de mi barrio. A cada una la partí en cuatro partes. En total tuve veinticuatro pedazos de esponja. A cada una de las teclas le pegue uno de esos pedazos por medio de pegante para madera. Al extremo superior de las teclas. Al terminar de pegar las esponjas, puse una tabla de madera de cinco centímetros de ancho, veintitrés centímetros de largo y tres centímetros de grosor entre el soporte de MDF y las teclas. A la semana siguiente, durante una clase del *Seminario de trabajo de grado 1*, la profesora Maria Isabel Vargas vio mi instrumento y mencionó lo siguiente: “Si tocas tus objetos

por medio de este pianito”. La idea me gustó, aunque sonaba demasiado complicada. Comencé a bocetear cómo iba a funcionar dicho mecanismo y como podría instalarlo. Volví y descarté el mecanismo de poleas. Agrupé los objetos en cuatro grupos: Muy grandes, Grandes, medianos y pequeños. Pensé en elaborar tres estaciones. Los elementos pequeños estarían más cerca del piano. Los elementos más grandes estarían más lejos. Los grandes al lado de éstos. Ya se puede intuir en donde iría el grupo de los objetos medianos. Cada uno de estos grupos sería controlado por dos o tres teclas del piano. ¿Cómo podría hacerlo? Pensaba en elaborar unos dispositivos que estuvieran al frente de los objetos y los golpeará. Posiblemente, estos equipos serían una extensión de mis dedos. Imaginaba que estos equipos podrían ser activados al presionar una tecla de mi pequeño piano. Uno para dominarlos, uno para activarlos, uno para orquestar la tragedia. ¿Cuál tragedia? La tragedia de la existencia, la tragedia del orden, la tragedia de no escuchar nada por cuatro meses enteros. Solo era cuestión de elaborar el mecanismo para que todo funcionara. Solo era cuestión de bocetear y ser potencia de la nada. Quedarse en “Esto puede ser...” o “Si hago esto, es posible que...” Todo lo anterior dicho era especulación. No había pasado de los bocetos a la acción. Del sueño a la realidad. Del silencio al ruido.

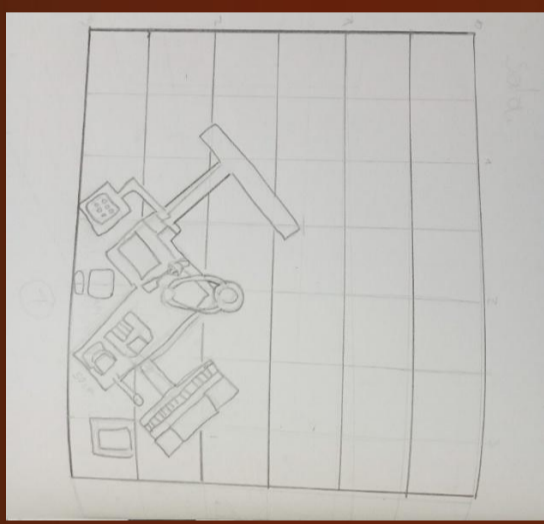


Figura 21: Boceto de la instalación del no–piano y su mecanismo (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Pienso que estos planos solo eran portadores de una experiencia lejana, casi imposible. Una obra que jamás se pudo plasmar como se muestran en estos planos. Una lámpara, un escritorio, una silla, una impresora... ¿Qué más, un unicornio? Nada de esto iba a pasar, por suerte. Solo resultó un intento fallido tras otro. Una serie de portadores que no llegaron a nada, repito, por suerte.

Ya tenía lo que iba ser el no–piano. Lo que sería OS. Dorothy fue a Oz para regresar, saber cómo regresar a casa. Quizás debía construir OS para poder escuchar algo nuevamente. El mecanismo debía funcionar. Tomé las tablas de MDF que sobraron de aquel cajón y algunos de los trozos de pino. En este momento debía construir las estaciones. Comencé y me quedé en la fabricación de la estación de los objetos pequeños. Perforaba tablas de madera sin éxito. La tecla debía arrastrar la parte trasera del golpeador. Pero no lo hacía, arrastraba toda la estación. La estación debía ser atornillada. ¿Acaso podría hacer agujeros al lugar de exposición? No había éxito, solo silencio. Estaba igual que Rodríguez, no escuchaba respuesta. No escuchaba nada. Posiblemente, el silencio sea igual que ayunar (Biguenet, 2021, p. 45). Tener hambre de éxito. Tener hambre de algo, lo que sea. Estar muriendo por no llenar el vacío que el fracaso deja. Ante este panorama, solo había una solución: enfocarme en los objetos pequeños. Ponerlos encima de cada una de las teclas del piano. Ponerlas como si fueran una especie de tendedero. Colocarlas así porque ya no había tiempo. Nunca hay tiempo.

¿Tiempo para qué? Preguntará el lector. Tiempo para el segundo movimiento. Tiempo para presentar avances de esta... cosa. Tiempo para mostrar a personas que no veía hace mucho lo que había avanzado. Lo que había aprendido. Lo que había encontrado. Enseñarles todo eso en un espacio que no le importaba en lo más mínimo lo que hacíamos, como lo fue el Fondo de Cultura Económica. Solo había algo que presentar. Un piano - tendedero, similar al piano de Yamanaka, y una sensación de derrota.

Debía continuar, aún faltaba colocar los objetos en el piano y amplificarlos. ¿Pero qué objetos? Inquietud que tuve que dejar para más adelante. Primero tenía que conseguir la manera de colocar esos objetos. Pegué con pegamento de madera dos soportes triangulares de pino al lado de la primera y última tecla. Desafortunadamente, el pegamento no funcionó, por lo que tuve que atornillarlas a la base de MDF. El siguiente paso fue buscar un sostén en donde pudiera colgar mis cosas. Probé con una cuerda de bajo, pero no resistió el peso de los objetos. Recordé que aún conservaba un tubo de metal que sobró de un mueble del baño. Era demasiado grande para el espacio formado entre las dos armellas, por lo que tuve que cortarlo con la sierra de mano. Antes de asegurar el tubo al piano, intenté colgar diez pinzas de embalaje en éste, pero no cabían, por lo que tuve que reducirlo a ocho. Se me hizo difícil colocar cada uno de los objetos en cada pinza, por lo que tuve que desajustar el tubo en varias ocasiones.

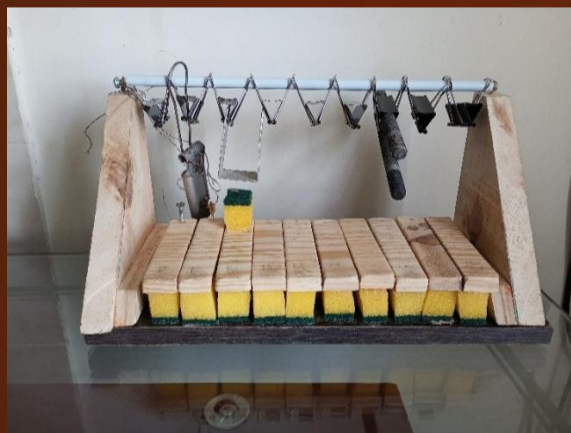


Figura 22: Fotografía del modelo del anti-piano sin amplificar y con dos objetos puestos en él (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Lo último, con respecto al anti - piano, fue fabricar los micrófonos piezoeléctricos. En ese momento estaba corto de dinero, por lo que me vi forzado a reutilizar algunos micrófonos que ya había construido con anterioridad. Los empalmé en parejas y, cada grupo lo conecté a un conector de diez voltios. Acto seguido, uní cada dúo de cables a otro conector de 10 voltios y así sucesivamente. Toda esta corriente eléctrica la ensamblé a un conector *Jack* hembra.



Figura 23: Fotografía de la maya piezoeléctrica (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Antes de colocar la red de micrófonos al piano, he tenido que clavar diferentes elementos a cada tecla para una mayor variedad de sonidos. Entre dichos elementos estaban dos cepillos de cerda dura y blanda, tornillos de diferentes tamaños, esponjas de cocina y resortes. Después, tuve que hacer un pequeño e improvisado inventario de

objetos. Dentro de los afortunados, si se les puede llamar así, estaban:

- La tuerca en forma de U. Este simple objeto de construcción desde el principio me fascinó. Su sonido me recordaba al canto de una campana. Campanas de iglesias. Campanas que escuchaba de niño. Campanas que ahora son difíciles de escuchar. Campanas que están extintas, pero, irónicamente, siguen estando presentes en una simple tuerca con forma de U. Durante las últimas semanas de séptimo semestre, me topé con este material mientras caminaba por la calle Caracas. La avenida estaba repleta de tornillos y pequeñas piezas de metal perdidas en la nada. También había pequeñas piedras que crujían al pisarlas. Todo estaba lleno de tierra. Sucios, perdidos, recostados en silencio. Tomé la tuerca por simple impulso. Ya en casa, mientras analizaba a cada uno de los objetos recolectados, tocaba este tornillo con una aguja de tejer. Al tocarlo, mi mente se trasladó a la figura de un diapasón, una herramienta utilizada, principalmente, para la afinación de instrumentos de cuerda, como la guitarra y el bajo eléctrico. Con cada golpe que daba a esta pieza, pensaba que tenía a mi lado uno esos diapasones.
- Un trozo de aluminio que también tiene forma de U –¿Coincidencias?–. Esta pieza la encontré mientras caminaba por los alrededores de la estación de la Calle 100. Este objeto estaba tirado en medio del paso de los peatones. Corrijo. Estaba en medio de lo que era antes el paso de los peatones. ¿Renovaciones de esa parte de la calle? ¿Construcción del Metro? Desconozco el motivo. Sin embargo: ¿en realidad ha habido un motivo válido para seguir este ciclo de destrucción perpetuo de la ciudad? El caso. Al recogerlo, uno de los constructores me miró y una sonrisa se dibujó en su rostro. Me dijo que aquel cuerpo de metal era un trozo de aluminio. No sabía cómo responderle. Un silencio incomodo fue lo último que hubo entre nosotros dos. Al golpearlo con la punta de mis dedos, pude comprobar que los sonidos de esta lamina eran iguales a una campana –¿Un patrón?–. Aunque estas campanas no eran similares a las campanas liberadas por la tuerca en forma de U. Eran más brillantes, pero a la vez débiles. Tuve que agarrarla con la punta de mis dedos para lograr esa clase de sonidos.
- Una hoja seca. Una hoja que había recogido de la universidad, si no estoy mal. Una hoja de tantas que había recogido, pisado o destrozado con mis manos. Creo recordar de donde tomé esa hoja. Fue durante una actividad del semillero Anamorfosis. En ese día, no había nadie en la universidad, solo nosotros. Si mis recuerdos no fallan, hubo un escape de gas en la cafetería. No obstante, por motivos que desconozco hasta el día de hoy, nos permitieron trabajar en la universidad ese día. La actividad era sencilla, hallar frases en la universidad y escribirlas en una libreta. Además, debíamos mostrar un objeto que hubiese marcado nuestro viaje. Durante mi caminata, escribía las palabras que mis ojos leían. Pero estaba harto de usar mis

ojos. Quería escuchar algo. Deseaba saborear los crujidos secos, ásperos y oscuros de las hojas al caer. Tomé varias para poder estudiar más a fondo su sonido después.

- Una piedra encontrada en la Calle 72. Una piedra que pateé con rabia. Rabia provocada por no saber comunicar lo que llevaba de todo esto. Lo único bueno de ese día fue haberme tropezado con esta piedra. Al darme cuenta de lo que había hecho, me agaché y la volví a golpear, pero esta vez con la punta de mis uñas. Un pequeño tintineo fue captado por mis tímpanos. La volví a golpear otras tres veces más, mientras que las personas que pasaban me miraban desconcertadas. Aquel tintineo se sentía rugoso y poco nítido, debía acercarme para poder distinguir bien los pequeños chirridos que ofrecía el objeto.
- Una pequeña caja de acero. Este objeto lo encontré en Silvania por casualidad. Como gran parte de mis objetos, supe de su existencia al patearla. Como es costumbre, el sonido de este cuerpo de acero era igual que el de los anteriores objetos de la lista: una campana. Aunque aquí debería hacer una declaración. Al tomarlo y golpearlo con una aguja de tejer, la sensación que me producía esta caja era la de tener en las manos un cencero.
- Un trozo de teja, cuyo sonido plano y tosco hacía un buen contraste con los demás elementos.
- Una esponja que utilizaba para limpiar el estaño de mi cautín. Lo admito, en este momento estaba desesperado. No sabía que más objetos utilizar. Al descubrir el sonido áspero y espumoso de este material, pensé que sería buena idea ponerlo en la lista.



Figura 24: Fotografía del pequeño inventario de objetos pequeños (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Ya tenía el inventario. Ahora debía hacer pruebas. Por medio de distintos ganchos de utilería, colgaba cada uno de los objetos sobre el tubo incrustado en el piano. En la primera prueba, noté que todos los objetos tenían un sonido monótono. No quedaba tiempo para elaborar un segundo inventario, por lo que decidí atornillar en cada una de las teclas algún objeto en particular, los cuales eran dos cepillos de cerda dura y blanda, tornillos de diferentes tamaños, esponjas de cocina y resortes. Al ejecutar las pruebas, un objeto y tecla a la vez para asegurarme como debía organizar las piezas. A la final, coloqué una tuerca en forma de U, una lámina de aluminio, dos hojas secas, una esponja para limpiar estaño y un cubo de acero en el piano.

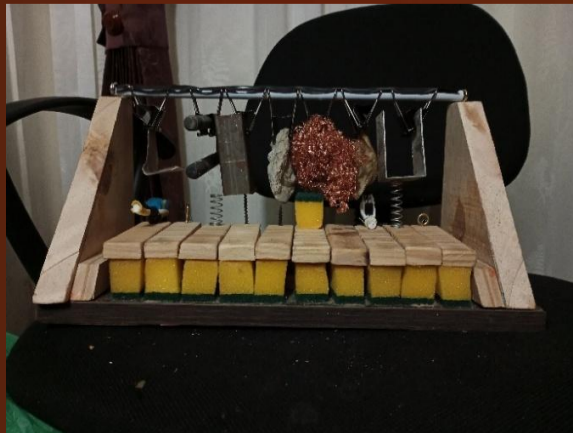


Figura 25: Fotografía del modelo del no – piano sin amplificar (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Ya había terminado una parte del trabajo, pero no estaba satisfecho. No había incorporado nada de lo que había planteado con anterioridad. Me sentí perdido y frustrado. Hubo momentos en los que quería dejar de trabajar en la pieza y dedicarme a otras cosas. Había momentos en los que quería aplastar mis ojos antes que seguir adelante con todo esto. Pero debía continuar, ya no había tiempo.

Mientras pensaba que más podría hacer, recordé las *drone machines* del músico, artista e ingeniero Tristan Shone; instrumentos elaborados y programados por él mismo con sus propios recursos. Estas máquinas fueron utilizadas en su álbum “Ursus Americanus”. Shone quería incorporar su pasado como ingeniero en su proceso musical, por lo cual, buscó un sonido más industrial. Para celebrar sus 20 años de formación, el músico subió un video a su cuenta mostrando algunos de sus equipos, cómo fue el caso de una serie de mascarillas que alteraban su voz por medio de diferentes efectos como Reverb o Delay (Shone, 2015). Ante este indicio, consideré que era buena idea modificar la máscara que utilizo para soldar, agregándole un conector micrófono de piezoeléctrico, convirtiéndolo, valga la redundancia, en otro micrófono. La idea era amplificar mi respiración. Pero aún no era suficiente. Necesitaba hacer más.



Figura 26: Fotografía de la máscara piezoeléctrica (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Fui buscando más trabajos, más artistas. Entre mi búsqueda, tropecé con Toshimaru Nakamura, un músico experimental que tiene como instrumento principal su mezcladora de audio. No la conecta a ningún instrumento o algo parecido, solo trabaja con dicho artefacto para ecualizar el sonido. Al no tener una fuente externa, se generan una serie de sonidos aleatorios, convirtiendo al artista en un esclavo del sonido puro y caótico de la máquina, viéndose obligado a trabajar con el azar. Al escuchar un poco de su trabajo, empecé a explorar con mi propia mezcladora de sonido. Para lograr esto, tuve que conectar la fuente de entrada con la salida de ésta, cerrando un circuito y no dejando fluir el sonido hacia otra dirección. Por otra parte, debía poner el volumen al máximo para que funcionara. Los resultados de esta investigación fueron variados según la manera en cómo conectaba los cables. A veces el sonido era percusivo, otras veces era tan agudo como la sirena de una ambulancia.



Figura 27: Pruebas de sonido con la mezcladora de audio (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Todo esto debía ir en la muestra de avances del proyecto de grado, la cual se iba a

celebrar en el Fondo de Cultura Gabriel García Márquez. Esta entrega iba a estar acompañada con una lectura performática. Para esto último, se esperaba que escribiéramos un texto y lo leyéramos. Pero sentí que de hacer esto, desaprovecharía el potencial de mi propuesta; o de lo que quedaba de ella. Opté por no realizar un escrito tradicional, sino, más bien, escribir una partitura. Mientras averiguaba como hacerlo, escuché *4 Systems* de Earl Brown, también amigo cercano a John Cage y músico de vanguardia. Esta pieza, a diferencia de cualquier partitura de música convencional, fue escrita por medio de distintas barras horizontales, unas más largas o anchas que otras. El músico buscaba componer una pieza indeterminada, una obra que podía ser tocada por cualquier forma, con cualquier instrumento y podía durar lo que el o los intérpretes consideraran.

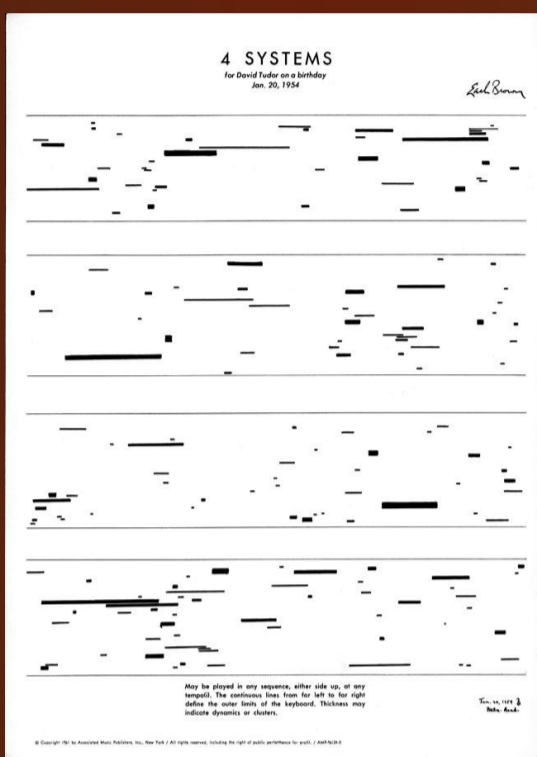


Figura 28: Partitura de la pieza *Four Systems*, compuesta por Earle Brown (1953).

Fuente: [Folio and 4 Systems – Earle Brown Music Foundation](#)

Consideré que podía intentar elaborar algo similar, un mapa indeterminado en forma de partitura. Tomé como referencia el mapa de Bogotá, más específicamente la zona de San Antonio, para escribir la partitura. Tomé una fotografía a esa parte del mapa y, por medio del programa Clip Studio Paint, la calqué en un archivo digital. En ese momento, consideré que cada parte de los diferentes elementos del mapa podrían ser una indicación de qué instrumento tocar y cómo tocarlos, algunos más suaves, otros más duros. Por otra parte, los distintos recorridos que había en la figura podían ser tocados en diferentes formas; se podía seguir un ritmo continuo, se podía tocar más acelerado o, simplemente, estar en silencio.

## Opus n°1.

Figura 29: Partitura utilizada para el segundo movimiento (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Esto fue todo lo que pude elaborar. Esto es todo lo que pude hacer durante dos meses de trabajo. Y el resultado... una pequeña presentación sin más. Una pequeña demostración de lo que había “adelantado”. Todos en el Fondo de Cultura Económica escuchando una presentación que consistió en una demostración de sonidos ejecutados de manera improvisada. La demostración de una pequeña instalación conformada por una máscara para respirar, una mezcladora de sonido convertida en instrumento, una lámpara de oficina que servía como alarma de inicio y fin de la obra; y un intento de instrumento que solo me da asco con solo mencionar su existencia. Esa fue la pieza entregada en el Fondo de Cultura Económica, denominada Opus n°1 porque no sabía que nombre ponerle, usando esta palabra que utilizaban los compositores de música de concierto para denominar una obra determinada sin nombre.



**Figura 30:** Fotografía de la instalación realizada en el Fondo de Cultura Económica Gabriel García Márquez (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



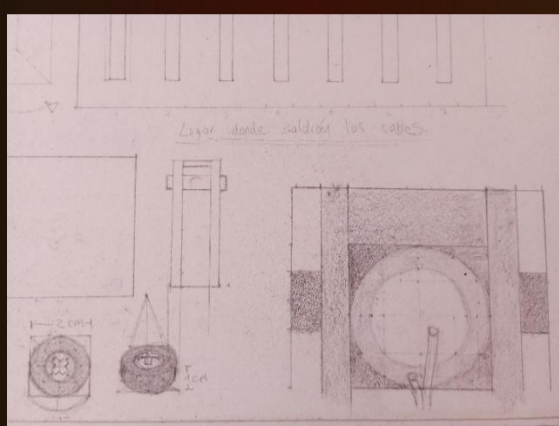
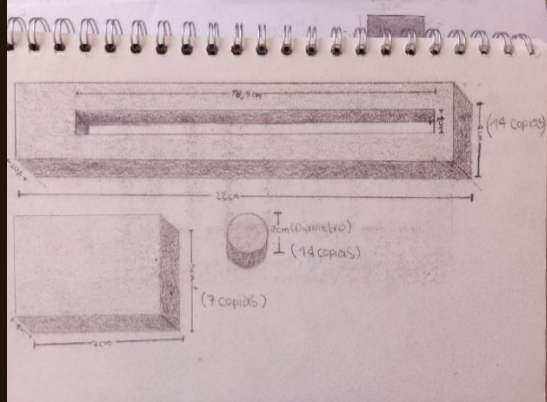
**Figura 31:** Fotografía de la presentación realizada en el Fondo de Cultura Económica Gabriel García Márquez (2024).

Fuente: Laura Alejandra Reyes Pañuela.

## Ruido.

Debía construir desde los pedazos que había dejado. Ya no había tiempo. Ya no hay tiempo. Solo tenía bosquejos, modelos. Ya no hay tiempo. Tenía audios, casets destrozados, una máquina limitada, una grabadora de casets y una mente limitada. Ya no hay tiempo. Un montón de referentes de los que no he hecho mención, un montón de ideas sin profundizar, un montón de vacíos que llenar. Ya no hay tiempo. Me faltó pronunciar los experimentos que había hecho después del segundo movimiento, me faltó comentar los sonidos que había descubierto al interior de mi cuerpo. No

pude comentar los sonidos que logré fabricar por medio de distintos programas procesadores de audio. Ya no tenía tiempo, ya no tengo tiempo. Lo único que puedo hacer es recoger lo que sembré. Rememorar lo que hice, recolectar cada uno de los pedazos que quedaron de mi trabajo y comenzar a hacer algo desde ahí. Ya no tenía tiempo que perder.



Figuras 32 y 33: Fotografías de los bocetos de algunas de las piezas del no-piano (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Ya tenía un modelo del no-piano. Debía construir el verdadero no-piano. Al principio, no pensaba desligarme de lo propuesto en el prototipo. Estaba dibujando las partes de un no-instrumento donde sus no-notas, los objetos que encontré, estuvieran encima de cada una de las teclas. Pensé en regular las alturas de estas piezas. Para eso, estaba imaginando un mecanismo similar al que tienen los caballetes del salón de pintura. Imaginaba que habría siete mecanismos por cada objeto. Siete objetos que fueron utilizados en el segundo movimiento y serían utilizados para esta ocasión. Eso era lo que pensaba... ¿Pero era lo que quería?

“Controlar todos tus objetos con un pequeño pianito”. Esa oración vuelve a mí. En ese momento no sabía realmente lo que estaba haciendo. Solo seguía una pista, una imagen mental, una deuda sin pagar. Aún sentía que no había cumplido nada de lo que había prometido. Promesas que desaparecen con el paso del tiempo. Ya todo estaba listo para ser ejecutado. Pero había algo que comenzaba a molestar. Algo que arruina mi postura con respecto a las decisiones que había tomado, pero que aún no ponía en marcha. Algo está haciendo ruido.

Al escribir este suceso, otra instrucción de Schafer me vino a la mente:

“Elija un sonido que parece que está desapareciendo” (2006, p. 100).

En este momento, sentado frente a mi computadora y con la espalda jorobada, interpreto esta oración de otra manera. Me levanto y trato de abrir la llave de la cocina. No sale agua. Pero si sale algo de esa llave. El sonido de la tubería. El sonido hueco de las tuberías. La alarma de que algo se estaba agotando. Tomé mi grabadora y comencé a capturar ese sonido. Durante esa semana, capturé el choque las gotas de agua sobre la tierra. Caminaba y grababa nuevamente las conversaciones de las personas, el paso de

los autos, la respiración de los motores de los Transmilenio, el crujido de aquella viga de metal puesta en el estudio... Ya estaba escuchando nuevamente algo. Era ruido lo que escuchaba.

Me resulta contradictorio. El silencio es tomado como un lugar de calma, donde nada pasa. Pero, aun así, hay algo que suena a los lejos. Algo que irrumpe. Eso que rompe con el espacio llamado silencio, lo definimos como ruido. Una persona, mi tutora, mencionaba que el ruido es el residuo del sonido musical. Es lo queda del sonido productivo y agradable. Es frecuente pensar que el ruido es incómodo. Es, básicamente, una opinión popular. Y hasta cierto punto, estoy de acuerdo. El ruido es molesto. Los ruidos pueden llegar a incomodar bastante. Nos fastidia lo diferente. ¿O, posiblemente, nos da miedo? La intermitencia de una lámpara, la cual puede recordar al aleteo de una mosca andando a lo lejos. El impacto lejano de tres papas bombas, siendo el presagio de que algo malo va a ocurrir. La sirena de una ambulancia llorando a lo lejos, indicando que ha ocurrido algo terrible. El crujido de un rayo impactando cerca de nuestras ventanas... Todo esto, y mucho más, nos comprueban que si puede haber un miedo profundo a los ruidos. ¿Pero esos estímulos no conforman nuestro mundo? ¿Acaso le tenemos miedo al mundo en el que vivimos? Mientras leía algunos documentos para este trabajo, pude recuperar la siguiente una cita de Toop:

**“hay un prospecto de pesadilla en esta hipersensibilidad respecto a las minucias del proceso vital...” (2021. p.38).**

Estamos rodeados de estímulos. Estamos en un constante estado de alerta. Cualquier cosa puede salir mal o algo malo puede suceder a la vuelta de la esquina. Pero siempre podemos ignorar dichos estímulos. Podemos llenar una habitación con música, para no tener que escuchar lo que hay afuera de ésta. Podemos mantener una conversación con alguien a quien despreciamos, solo para no tener que soportar los ruidos del ambiente. Casi siempre está la opción de colocarnos unos audífonos y encerrarnos en nosotros mismos. Pero siempre va a estar la presencia de unos seres desconocidos alrededor nuestro. Seres que terminan arruinándonos o, como es mi caso, mejorándonos el día. Entidades que denominamos ruidos. Los ruidos fueron los que detuvieron mis movimientos. Los ruidos aún estaban en mi cabeza, pausando mi proceso por varios días.

¿Qué quería? Acabar esto. ¿Por qué? Ya estaba harto. ¿Y quería acabar de esta manera? No... Este era el dialogo interno que tuve durante estos últimos días. Mi terquedad estaba tomando posesión de mí cuerpo. Decidí escuchar los ruidos que había dentro de mí e intentar muchas cosas que ya había descartado antes. Lo primero fue desechar los bocetos y planes que tenía del no-piano. Recuperé la idea de hacer un no-instrumento que activara casi todos los objetos recolectados de esta ciudad en ruinas. Una idea que me daba miedo de ejecutar debido a correr el riesgo de volver a estar en silencio. Pero, todo este trabajo fue un riesgo desde el principio, por qué no correr uno más. ¿De eso no se trata la investigación-creación?

Comencé a mirar de qué manera podría elaborar esta idea. Ya no sería un mecanismo compuesto por engranajes o

cables que tiraran de martillos. Tenía que confiar en la electricidad para llevar a cabo esta idea. Por lo tanto, me vi obligado a pedir asesoría de un electricista. Debía volver a reconocer lo obvio; sigo siendo un ignorante. Él sabía cómo podría llevar a cabo mi idea, él conocía mejor la electricidad que yo. No demoró ni costó mucho la asesoría. Él me explicó detalladamente cómo debía llevar a cabo la idea: un no-piano que los tocara a todos. Se requería fabricar un circuito abierto, el cual se cerrará cuando una de las teclas hiciera contacto con una lámina de cobre. Al hacer esto, se pasaría energía a un actuador universal, dispositivos utilizados en las cerraduras de las puertas de los autos. Este artefacto golpearía al objeto encontrado de turno, dando pie al concierto. Él dijo que era simple. Yo no lo veía así. Sin embargo, solo tenía dos opciones:

1. Dar un salto de fe y elaborar el no-piano que quería, con los riesgos que esto implicaba.
2. Tomar el camino seguro y seguir trabajando con lo planteado en el modelo del no-piano, teniendo en cuenta que ya había invertido tiempo y dinero en todo lo anteriormente dicho.

Volví a caer en la misma cuestión, seguir el camino seguro o el camino deseado. Después de una respiración onda y profunda, de pensar los pros y los contras de las dos opciones que tenía al frente, tomé una decisión: Seguir escuchando a mi capricho y elaborar el no-piano que quería hacer. Ojalá haya tomado la decisión correcta.

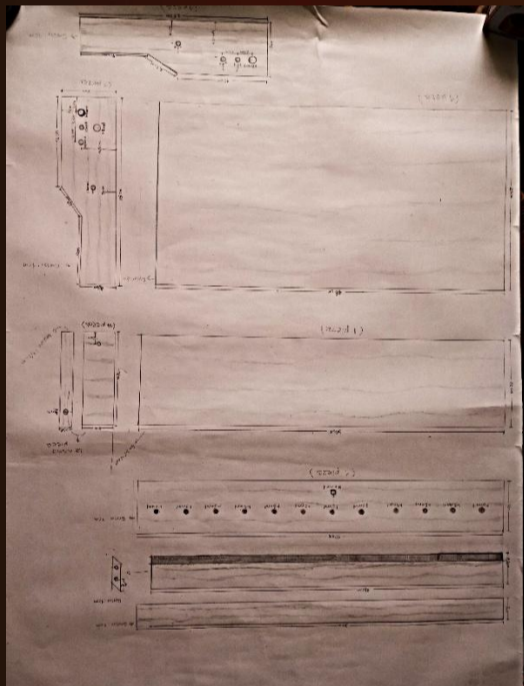


Figura 34: Fotografía de los bocetos de las partes del no-piano (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

El primer paso era bocetar cada una de las piezas del no-instrumento. No tuve en cuenta cómo este artefacto iba a lucir ensamblado, solo planeaba las medidas de sus partes por separado. Estaba trabajando a ciegas. Sabía cuáles eran las medidas exactas de las piezas y cómo debían ser cortadas. Eso era todo. No pensaba en cómo iba a lucir, solo podía esperar a que la idea funcionara. Ya no podía cortarlas yo mismo. No contaba con las herramientas necesarias para manipular madera. Era urgente dirigirme a una carpintería. Antes necesitaba elaborar los bocetos. Al principio los estaba haciendo en un cuaderno pequeño, pero después me di cuenta de que esos dibujos no eran precisos. Los volví a dibujar sobre un pliego de cartulina. Así sabría las medidas exactas de cada una de las partes del no-piano.

El número de teclas que usaría era otro problema pendiente. Pensé en mandar a cortar ocho teclas, siempre manteniendo una relación con el campo musical. Unos días más adelante, me percaté que una octava no contenía ocho notas, sino doce. No podía olvidar la existencia de los semitonos que

había entre las notas principales. Pero tampoco podía olvidar la existencia de los ruidos que existen entre cada semitono. Ni tenía el derecho de ignorar la presencia de los ruidos que estaban en medio de los ruidos anteriormente nombrados... Aquí habría llegado a un bucle eterno. Pero la idea era clara. No podía crear un piano convencional que funcionara de manera binaria: blancos y negros. Los ruidos no funcionan de esta manera. Nada en el mundo funciona de manera binaria. Existen los matices. Cada sonido, musical o no musical, posee su propio timbre, “la calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular” (Latham, 2008, p. 1510). El no-piano, y cualquier clase de no-instrumento, reconoce este hecho. Los ruidos, los sonidos e incluso los silencios son diversos. Cada uno tiene su propia personalidad. Bien lo dijo Russolo en otro viaje de Transmilenio:

“En algunos ruidos de golpes rítmicos como el *tic-tac* de un reloj o el trote de un caballo sobre una calle bien pavimentada, percibimos a menudo una diferencia entre golpe y golpe” (Russolo, 1916, p. 36). Ahí está el timbre.

¿Esto significaría que cada tecla del no-piano debía ser diferente una de la otra? Podría ser. Pero esto significaría que cada una de las teclas estarían fijadas a un sonido en particular, y esa no sería la intención de los no-instrumentos. Los no-instrumentos no están encadenados a una serie de sonidos en particular. Estos ejecutan cualquier clase de ruidos. Por lo tanto, distinguir una tecla de otra sería anclarla a un ruido determinado. Un instrumento convencional está anclado a cierta clase de sonidos. Las teclas de un piano convencional están amarradas a una nota musical. Eso se puede ver en la forma, color y lugar donde están ubicadas. Las teclas de un no-piano no están ligadas a nada, por lo tanto, no poseen un color, forma o posición establecida. Se adaptan a cualquier situación. En sí, el no-piano se adapta a cualquier clase de territorio; ya sea un lugar determinado por árboles o por la basura del mundo contemporáneo. El no-piano lo golpeará todo a su paso. Casi todo objeto puede convertirse en una no-nota de esta máquina. Casi cualquier objeto puede producir un ruido.

¿Qué espacios genera el ruido? Es difícil de responder esta pregunta. De por sí es complicado responder la pregunta madre de la anterior incógnita, la cual estaba en las primeras páginas de este escrito: ¿Qué clase de espacios generan los sonidos? Probablemente, es imposible tener una única respuesta. Cada sonido es distinto, por ende, cada espacio es variable. Dicho de otra manera, cada lugar está determinado por su timbre. No es lo mismo una iglesia, una universidad, una biblioteca, una cafetería o un bar. Cada uno tiene sus matices. Por lo tanto, preguntar qué espacio generan los sonidos es como preguntar qué espacios genera la luz, los olores o las personas. Las respuestas pueden ser infinitas. Lo mismo sucede con el silencio. Son lugares inalcanzables, tierras que nadie va a poder pisar, aunque si imaginar. La imaginación también posee sus propios sonidos en la cabeza su pensador o pensadora. Por ende, los lugares silenciosos no existen. O más bien, son sectores donde no existe una jerarquía de sonidos, como ocurre en el tráfico. Son sonidos que ocurren de manera indeterminada, sin que haya algo que los

opaque. Quizás este era el mensaje que quería dar Cage con su 4'33'': el silencio es un lugar para la escucha del sonido. No lo sé, solo es una interpretación rápida de una obra fuera de mi contexto actual.

¿En dónde estaba? Ciertamente, el proceso de la obra. Me estaba olvidando de algo importante: el circuito. ¿Sí funcionaría esta idea? Tenía que elaborar distintas pruebas. Por suerte, aquel hombre me regaló una pequeña lámina de cobre, la cual pude cortar con unas tijeras. Dos días pasaron y ya estaba cansado de escribir este documento. Por lo tanto, tomé una de las láminas de cobre y la soldé a uno de los extremos de un cable de polaridad positiva. El otro extremo lo uní a una batería de moto de doce voltios y siete amperes. Faltaba conectar el actuador universal, conseguido después de negociar con varios vendedores de repuestos de autos. El cable negativo del actuador fue conectado directamente a la batería, mientras que el positivo fue soldado a uno de los tornillos que tenía en mi estudio. Al entrar en contacto el tornillo y la lámina de cobre, el actuador se movió. El circuito funcionó. El no-piano podría ser elaborado de la manera que yo quería. Antes de celebrar, debía cerciorarme que el nivel de amperaje no fuera demasiado alto porque al cerrar el circuito, podría provocar un incendio con las chispas provocadas por el contacto de las piezas. Teniendo esto último en cuenta, el paso a seguir era conseguir la madera y pedirle a un carpintero que corte las piezas. Por otra parte, había tomado otra decisión teniendo en cuenta lo vivido durante estos meses: Yo sería el único que podría tocar este no-instrumento. Había dos motivos para esta sentencia:

- Debo procurar el cuidado del dispositivo. Este no-instrumento va a ser elaborado con materiales no muy resistentes y, posiblemente, el público no tendrá cuidado con la obra –si se le puede llamar así en primer lugar.
- Tengo una relación muy íntima con este objeto. Esta máquina nació desde un proceso introspectivo horrible. Un momento en donde vi que tenía algunas falencias que sanar y unas deudas que saldar por mí mismo. Es más significativo para mí que solo yo deba manipular este no-instrumento. Como un músico que es celoso con sus instrumentos, yo me volví celoso con esta pieza.

Aún hay varias cosas por revisar. No solo era el no-piano. Aún quedaba una de varias incógnitas: ¿Qué objetos iba a utilizar? ¿Cuántos iban a usar? ¿Cómo los iba a amplificar? Primero empecé con el problema más sencillo: el cómo iba a amplificar estos objetos. Al parecer, me parecía más sencillo soldar que elegir. Me era más sencillo hacer que pensar. Vas haciendo y luego te detienes a pensar en lo que has hecho. Así ha sido todo mi proceso con esta investigación –si se le puede llamar así en primer lugar–. Esta modalidad de trabajo se hace evidente en el documento. No tanto en el trabajo reflexivo, sino en la manera en cómo iba mutando mi escritura. Primero inicié con un escrito autobiográfico. Más adelante, cambié de dirección, escribí un texto que se limitaba a contar mi proceso, donde siempre intentaba orientarlo con mis referentes teóricos, artísticos y, aunque casi no se evidencie, pedagógicos. Abusando de manera casi obsesiva y preocupante con la citación, sin mencionar la alarmante conducta de poner subtítulos sobre los subtítulos. Podría decir que esta parte del documento estaba rozando peligrosamente con lo monográfico, de una manera enfermiza, hay que recalcar. Más adelante, cuando empecé a tratar el silencio –un tema

que ni tenía la intención de tratar—. Esta fue la sección del texto donde me aposté por una escritura introspectiva, llena de odio y dolor. Casi una declaración de disgusto hacia todo lo que estaba haciendo. Y ahora, estoy siendo reflexivo y, al mismo tiempo, desordenado. O, mejor dicho, estoy escribiendo de manera ruidosa, estropeando la armonía que debía tener esta parte del texto. La intención inicial de esta parte del documento era dejar las cosas claras. Decir qué iba hacer, cómo lo haría, concluir varias de las preguntas que invaden este escrito, dar una reflexión pedagógica improvisada, mostrar algunas ideas que tenía del montaje del trabajo y, en síntesis, concluir. Quizás esto pasa cuando tienes que escribir sobre ruido, terminas haciendo ruido.

¿Pero es necesario concluir? Una pregunta tonta me acabo de hacer. Todo este texto ha estado lleno de esa clase de preguntas. Y para colmo, no he podido resolver ninguna. Apenas las estoy volviendo a escuchar. Sin embargo, y volviendo a una idea que había planteado hace unas páginas atrás: ¿es necesario responder todas las preguntas que dejé en este texto? ¿A caso es obligatorio escribir una conclusión de todo esto? Quizás si sea necesario mencionar todos los conocimientos que adquirí. Probablemente sea clave reflexionar sobre todos fracasos y éxitos —si es que hay alguno— obtenidos de este proceso de un año y medio. Pero varias de estas preguntas no tienen soluciones simples. O soy yo quien no cree que dichas preguntas sean simples, debido a que no tengo una postura frente a ellas. La academia te exige tener postura. Las personas te piden tener postura. Los problemas requieren que tengas postura. El mundo contemporáneo espera que tengas postura. Para bien o para mal, la postura frente a una pregunta es similar a responderla, a concluirla. ¿Pero es necesario hacerlo? ¿Es necesario concluir todo y dar una respuesta única? Aquí es donde debo ser coherente con el documento y conmigo mismo. Ningún proceso tiene un fin único. Nada tiene un fin único. Nada queda en un total silencio, siempre va a haber algo inconcluso que haga ruido. Ahora mismo estoy descubriendo eso en carne propia. El no-piano es una máquina mutable que será presentada en las instalaciones del Telecom de una forma, pero dentro de unos meses estará construida de otra forma. Este trabajo irá cambiando con el tiempo, al igual que una cinta de caset se va transformando cada vez que es reproducida. Todo puede variar con el paso del tiempo. Una variación que es difícil de predecir. Sin embargo, si puedo pausar el proceso. Darle un cierre momentáneo. Dejar de caminar y tomar un respiro para analizar todo mi recorrido. Quizás esa sería mi conclusión para este trabajo. Sería lo mejor. Pero sería estupendo volver al tema de conversación anterior a todo este vomito reflexivo: ¿cómo voy a amplificar mis objetos?

Hace unos meses atrás, experimenté una idea que tenía para los discos piezoeléctricos. Pensé en soldarlos en serie. Es decir, no ensamblarlos por separado, cada uno unido a un cable polarizado. Por el contrario, los iba a unir todos en un solo cable. Todos soldados, uno detrás del otro, como si fuera una corriente en serie. Al mostrarle la idea a mi tutora, ella me recomendó tapar los discos con tapas plásticas. Era vital protegerlos. Una sola desconexión o daño que sufrieran y todo saldría mal. Pude conseguir unas cajas de pomada en San Victorino. Era perfectas. Solo tenía que tapar los discos piezoeléctricos con ellas, nada más. Claramente tenía que agujerear una parte de las cajas. Así el cable no se dañaría al cubrir el disco piezoeléctrico.



Figura 35: Fotografía del proceso de medición de los cables (2025).

Fuente: Yamile Aurora Niño Monroy.

Saber cuál iba a ser la distancia entre cada disco era otro problema. El espacio que se me otorgó para la instalación tiene seis metros de largo y de profundidad. No podía elaborar una red de micrófonos piezoeléctricos pequeña. Este artefacto debía estar acorde con el tamaño del espacio. Al inicio, pensaba en crear una sola red de micrófonos conformada por doce discos. Consideré que la distancia entre cada disco debería ser de dos metros. Esto resultaría en un dispositivo que midiera veinticuatro metros de largo. Luego recordé aquel espacio de exposición. Al revisarlo nuevamente en mi mente, decidí elaborar dos redes que tuvieran seis discos piezoeléctricos, cada una. No sería tan tedioso el montaje y cubría la misma distancia del espacio si ejecutaba esta idea. La decisión ya fue tomada. Ahora serían dos redes de micrófonos piezoeléctricas de doce metros cada una.



Figura 36: Fotografías de las dos redes piezoeléctricas (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Solo quedaba la elección de los objetos. Tenía claro que la viga de metal, el tubo de cañería, la lámina de aluminio, la hoja seca, la piedra encontrada en la calle 72, la caja de acero y la tuerca en forma de U iban a estar. Ahí tendría tres objetos, pero necesitaba nueve más. Comencé a revisar mi libreta de apuntes, a escuchar nuevamente mis audios, a observarlos nuevamente, a recordar los momentos que viví con cada uno. Al terminar este proceso, la siguiente lista pasó por mi mente:



Figura 37: Fotografía del trozo del mueble (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- El trozo de un mueble despedazado que encontré cerca del Hospital Cardiovascular, ubicado en Terreros. Puedo recordar el día que recolecté este objeto. Era temprano, apenas eran las ocho de la mañana. La calle estaba completamente sola. Podía escuchar el aire rozando mi cara. El clima era frío y húmedo. Mientras trataba de encontrar el camino a casa, me encontré con una esquina repleta de pedazos de madera. Todos provenían de algún mueble, pero no era claro de cual. ¿Un cajón, una cama, un closet? Todo estaba revuelto. Uno de esos trozos llamó mi atención: aquel trozo de mueble. Me quedé parado ante ese pedazo de madera. Pensaba en los sonidos que podría tener. Ya había recolectado varios objetos. ¿Por qué llevarme este? Movido posiblemente por el capricho, tomé el trozo de madera. Al probarlo con el micrófono piezoeléctrico, la sorpresa fue enorme. Esperaba una textura sonora seca y un poco grave, como la que tendría al tocar una puerta de madera. Pero lo que obtuve fue algo distinto. Fue un sonido extremadamente agudo y casi distorsionado, pensé que había una interferencia en el sonido. Posiblemente, tanto el amplificador como el piezoeléctrico no puedan soportar las intensidades sonoras de este objeto, generando una reacción de retroceso. Era un fallo, sí. Pero me pareció curioso el efecto. No paraba de jugar con la tabla, de descubrir los distintos efectos que tenía. Estaba disfrutando del error. ¿Por qué no podemos complacernos con esta clase de errores? Brian Eno me otorgó una norma que hasta ahora reconozco:

“Honrarás el error como una intensidad oculta” (Eno, 1975).

Siempre ha existido, he tenido, la intención de hacer ruido. De explotar. De vomitarlo todo, hasta las tripas. Aunque siempre lo he estado ocultando, reprimiendo. Podría ver este fallo grave de sonido como una oportunidad más. Un repertorio más para mí no-presentación. Claramente, este objeto sería una no-nota más de mí no-piano.

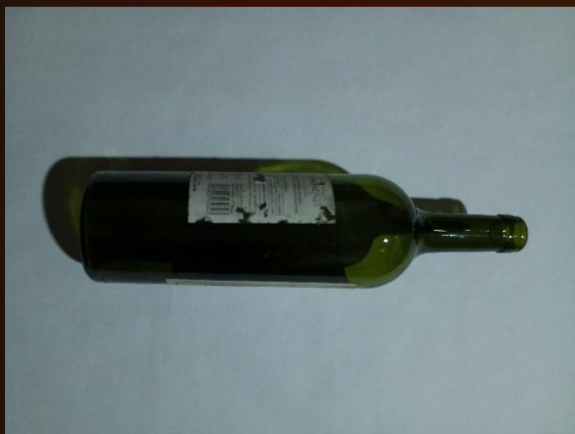


Figura 39: Fotografía de la botella de vino (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- Una botella de vino encontrada detrás de una gasolinera. Ese mismo día, mientras encontré aquel trozo de mueble, me topé con esa botella. Estaba recostada en el pasto. Parecía un recién nacido recostado en un pesebre hecho de pasto. Me resultaba llamativa aquella escena. Una parte de mí, quizás el hipotético *urraquismo* que estaba padeciendo, me impulsaba a tomar aquel objeto. El resto de mi ser cuestionaba la necesidad de llevarme aquella botella. Todo se decidió con el siguiente movimiento: Tomar la botella y golpearla suavemente sobre una superficie. Había una reja al lado mío, por lo que decidí golpear la botella contra ella. No hubo sorpresas. Un crujido cristalino salió del choque de los elementos. Sin embargo, repetí el mismo movimiento una y otra vez. Algo llamó mi atención sobre esa botella. No tenía ningún material en vidrio. Ese era un buen motivo. Pero había algo más. Ese sonido cristalino se había quedado en mi mente. Había algo más en ese efecto. Ese sonido era hueco y brillante. Esa clase de sonoridades solo se logra en el cruce de dos botellas de vidrio durante un brindis. ¿Qué clase de ocasión acompañó el vino que había en esa botella? Había una fuerte aura de entropía en ese objeto. El no saber qué historia había detrás de él sería el segundo motivo para llevármelo conmigo. La eterna pregunta sin respuesta: ¿Quién habrá dejado eso ahí? Pregunta que todas las no-notas comparten. Uno más para el grupo.



Figura 39: fotografía del tronco de madera encontrado en la calle 72 (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- Un trozo de madera encontrado en la calle 72, cerca la sede de la Universidad Pedagógica de la calle 72. Uno de los primeros objetos que recolecté. Al verlo debajo de una de las bancas que había en la calle, no dudé en tomarlo. Antes de este suceso, en ese mismo lugar, se encontraban apiladas un montón de cadáveres de árboles de cedro. Al día de escribir estas palabras, desconozco por qué estaban apilados todos esos cuerpos. ¿Necesitaban maderas para elaborar mobiliario para la universidad? ¿Acaso esos árboles pertenecían a alguna zona donde habría una construcción y su sola presencia estorbaba? No lo sé. Solo puedo afirmar que ver todos esos árboles descuartizados y puestos en la calle, me pareció impactante. Pero más impactante fue saber que dicha escena pasaría a segundo plano. Se convertiría en una imagen más de mi cotidianidad. Tarde o temprano, aprendería a no notar esos cuerpos tirados en la calle, sin que –al parecer– a nadie le

importe. Un mes después, esos árboles destrozados y apilados sobre esa calle ya no estaban. Todo estaba limpio, como si nunca hubiera pasado nada. Aquellos cuerpos de madera fueron totalmente silenciados. ¿De dónde vinieron? ¿Por qué estaban ahí? ¿A dónde se los llevaron? Ninguna de estas cuestiones tendrá respuesta. La única huella de todo lo anteriormente narrado, fue ese trozo de tronco de cedro que encontré en esa banca, como si se estuviera ocultando de sus captores. El único sobreviviente de aquel capítulo en la calle 72. Aún sigo hablando con él. Él me habla por medio de un micrófono piezoeléctrico. Su voz, tan cálida, rasposa y gruesa siempre me tranquiliza. Una voz que me hace sentir en casa, me acerca más a OS. Qué lástima que él nunca volverá a su hogar y tenga que conformarse con ser una no-nota más de mí no-piano. Por lo menos –si es que este hecho le sirve de consuelo–, este sobreviviente será escuchado en la no-presentación.



Figura 40: Fotografía del ladrillo encontrado en cerca de la estación de Aguas (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- Tras caminar sin rumbo por el centro de la ciudad, me dirigí hacia la estación de Transmilenio más cercana. Mientras caminaba por la avenida de las Aguas, me fijé que esta parte de la ciudad volvía a tener otra remodelación –¿Cuántas remodelaciones lleva esta parte de la ciudad?–. Mientras subía, por el empinado camino, pude escuchar las tónicas de aquel lugar y momento: el eterno crujido de los taladros, el fuerte choque de las excavadoras al fragmentar el asfalto, la lluvia de piedras, los pitidos de esas máquinas al retroceder... esos y muchos más sonidos a los que nos tienen acostumbrados la Alcaldía de Bogotá. Era tan fuerte el ruido de aquel concierto que ni siquiera podía escuchar mis pensamientos. Con esa clase de eventos, comienzo a entender a las personas que odian el ruido, considerándolo como algo molesto. Entiendo por qué el congreso aprobó la ley 2450 de 2025, también llamada *Ley contra el ruido*; la cual busca:

“la prevención, mitigación, evaluación, seguimiento y control de los impactos generados por la contaminación acústica y ruidos que afecten la salud, la fauna, el ambiente y la convivencia” (Ley 2450, 2025, Artículo 1).

El ruido nos invade, el ruido tapa las otras sonoridades del ambiente, el ruido perturba... y un largo etc. Solo puedo preguntar otra cosa más: ¿Siempre es así? ¿El ruido es el problema? ¿El problema no sería, más bien, la proliferación de una clase específica de ruidos o, tal vez, de sonidos, tanto musicales como no musicales? ¿Quién no se ha quejado del sonido excesivo de los parlantes de uno de nuestros vecinos? El sonido del tráfico es monótono y nos puede hacer doler la cabeza. La voz molesta de algún profesor que no deja participar a sus estudiantes puede llegar a agotar. Es claro que el exceso de los ruidos es un problema grave. Pero, es el exceso de una clase ruidos los que nos afecta más que otros. Si tan solo se callaran algunos emisores por solo unos pocos minutos, se podría escuchar otra clase de ruidos, sonidos espontáneos que no son planificados, que pueden llegar a incomodar, pero que no acaparan todo el espacio. Dejan que otra clase de sonoridades habiten en dicho espacio. Como pueden ser los ruidos que produce aquel ladrillo que encontré al acercarme a la estación del Transmilenio. Sucio y abandonado. Con una personalidad cristalina, similar a la de un vidrio. Una posible paradoja sonora (Schafer, 2006, p. 93). Una anomalía ocultada por el imperio de unos sonidos sobre otros. Anomalía que se convertirá en otra no-nota del no-piano.



Figura 41: Fotografía a la teja encontrada cerca al edificio de Colpatria (2024).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- Minutos antes de recolectar aquel ladrillo, me había topado con un trozo de teja dejado a la deriva. No había ningún indicio obvio de su lugar de procedencia. Estaba cerca de un poste de luz. El moho ya se había expandido sobre él. Lo tomé sin pensarlo dos veces. Al explorar este material más a fondo, comprobé que el sonido de este objeto era estridente. Al verlo y escucharlo, solo puedo pensar en una casa que explotó hace tiempo. Una típica vivienda de los barrios Ciudad Montes o San Antonio. Un hogar que fue destruido por el paso del tiempo, pero el grito de los materiales se ha dispersado por toda la ciudad, abandonado en la calle. ¿Cuántos hogares han sido destruidos por el paso del tiempo? Miles sería una respuesta apropiada. Las ciudades

cambian. Los cambios a veces dejan cicatrices. Cicatrices que pasan desapercibidas con el paso del tiempo. La última no-nota, una huella más en la ciudad.

Estos serían todos los objetos convertidos en no-notas para el no-piano, solo queda elaborar las pruebas de sonido correspondientes. Pruebas que se harán apenas este no-instrumento pase de ser silencio a ser ruido. Aún faltan más cosas y solo me queda un mes para culminar.

Aún faltaban las cintas de casets, aún quedan los audios de mis caminatas. ¿Qué podía hacer con todo este material? ¿Iba a dejar que se perdiera en silencio? Al principio de este largo viaje, mi intención era trabajar directamente con el sonido. Quizás estos elementos sonoros, conformados por cintas magnéticas y archivos digitales, puedan ser utilizados para otra pieza de este trabajo de grado. No tengo tiempo, esa es la verdad. Pero: ¿Por qué no cumplir otro capricho que tengo pendiente? ¿Por qué no incluir todos esos sonidos que hicieron parte de mi viaje?

Era claro el siguiente movimiento. Pero no era claro como lo iba a ejecutar. De qué manera podría ensamblar estos audios. En ese momento recordé que, en varias actividades del semillero Anamorfosis, creaba distintas piezas sonoras con distintos audios sin ninguna relación aparente. El único hilo conductor de estas piezas era crear un dialogo. Un monologo polifónico hecho de varios recortes. ¿Por qué no crear una pieza similar? Podría crear un entorno sonoro donde los audios encontrados y el no-piano se complementen para crear una experiencia sonora. ¿Qué clase de experiencia? Esa sería la cuestión. Sería coherente que el sonido que presenten esos audios desgastados fuera la presencia de aquellos lugares ya inexistentes. Lugares donde he transitado y que fueron antes el hogar de esos objetos que recolecté. Sería una reconstrucción sonora de esos espacios ya desintegrados. Un trabajo de especulación. Ese podría ser el camino a seguir con esta idea. Un camino rodeado de los grumos sonoros propios de las cintas de casets.

En este orden de ideas: ¿Cómo planteo exponer, mediar y, principalmente, activar esta “obra”? Para responder esta inquietud, debo iniciar a con cómo pienso montar todo este trabajo. Inicialmente, pensaba ocupar un espacio de cuatros metros de largo, tres metros de ancho y dos metros de alto. En él, consideraba colgar todos mis objetos al techo. Esto lo haría por medio de distintas doce guayas, cada una de distintos tamaños. Todos estos elementos serían colocados en dos hileras, cada una conformada por seis objetos. La distancia entre dichos objetos sería de treinta centímetros. Cada uno de estos objetos estarían amplificadas por las dos redes piezoeléctricas, ambas puestas detrás de los objetos. Por otra parte, también estarían tres amplificadores pequeños. En cada uno proyectaría un grupo específico de audios:

- Primer grupo: Grabaciones del paisaje sonoro de la ciudad.
- Segundo grupo: Audios extraídos de los casets recolectados. Todos estos archivos están almacenados en un único caset. Posiblemente el lector se pregunté lo siguiente: ¿Cómo es posible almacenar toda varios sonidos de distintos casets en uno solo? La respuesta a esta inquietud se encuentra en la manipulación de la cinta magnética. Una práctica común de los músicos concretos y los primeros músicos electrónicos era alterar este material. En el

documental *The New Sound of Music* (1979) para la BBC, el presentador, Michel Rodd utiliza un fragmento de cinta magnética. El comenta que, en ella, se han grabado tres notas de piano (Rodd, 1979). Acto seguido, el presentador corta un fragmento de la cinta. Dicho fragmento lo voltea y une con el resto del material por medio de pegamento de cola. Reproduce todo el archivo en un reproductor de cinta magnética. El resultado: la última nota del piano se convierte en una especie de trompeta que se calla de manera abrupta. Dicho en otras palabras, se obtuvo un sonido nuevo a partir de la manipulación los sonidos ya existentes en una cinta magnética. Al observar aquella demostración, me pregunté si podía hacer lo mismo. Tomé una grabadora de caset que tuve compra a última hora – creo que ya era la tercera casetera que conseguí, debido a que había dañado las anteriores dos en mis experimentos –. Tomé algunos casets que había recolectado de aquella tienda. Tomé una montaña de cinta magnética producto que había dañado con anterioridad. Tomé un lapiz vidriograf. Tomé un destornillador. Tomé un trozo de madera de pino que había modificado para esta ocasión. Tomé una cinta transparente y una cinta de mascarar. Tomé mi antigua grabadora de casets, la cual inexplicablemente podía grabar, aunque no emitía ningún sonido. Tomé un bisturí tipo lápiz. Tomé unas tijeras para diestros. Por último, tomé mucho aire y paciencia. Utilicé como base un caset que tenía las grabaciones del álbum *Switched-On Bacharach*, de Jean Marcel Leroy. Un álbum sereno, suave, complaciente, perfecto para cualquier ocasión; como lo es la música muzak. Utilicé aquel caset como punto de partida. A este archivo sonoro le quitaba partes y le agregaba nuevas, procedentes de grabaciones de los demás casets, como sería la pista de David Hykes, un recopilatorio de salsa, una supuesta grabación al juicio de Jaime Eduardo Gómez, unos perpetradores del asalto al Banco de la República en Valledupar (1994); un audio de lecciones de inglés, fragmentos de la Sonata para piano y violín n°9 Op. 47 de Beethoven y la Sonata para piano n° de Schubert, entre otros audios. El proceso fue casi totalmente libre. Solo jugaba con las cintas magnéticas.



Figura 42: Fotografía del corte de cinta magnética sobre el dispositivo de madera de pino (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

- Tercer grupo: Sonidos que intenté recrear por medio de programa digital *Pure Data*, un programa de

creación de sonido a partir de código. Este grupo hace referencia a los sonidos que no pude grabar o almacenar, pero que aún siguen presentes en mi cabeza. Intenté reconstruir estos sonidos, empezando con la alarma de aquel auto que sonaba a un *La*. Sin embargo, por mi falta de experiencia con el programa, no pude imitar aquel fenómeno, el resultado fue un pito electrónico, casi similar a la de una alarma de seguridad. Pese a sentirme frustrado, pensé que aquí podría haber otra oportunidad de creación. En vez de solo reproducir fielmente aquellos estímulos del pasado, podría reinventarlos, generar nuevos sonidos.

Estos amplificadores estarían colocados en medio de los objetos. Por último, estaría el no-piano, la grabadora de casets y una mezcladora de sonido al fondo. Todos estos artefactos colocados sobre un pedestal de un metro. Solo faltaba una cosa: ¿En dónde estarían los actuadores universales? Ante esta pregunta, siguieron otras: ¿Cómo colgaría los todos los objetos en el techo? ¿Cuánto tiempo me tomaría hacer los huecos en la pared? ¿Me dejaran hacerlos? Todo esto, me hizo descartar esta idea de montaje. Mientras avanzaba el semestre, fui reconsiderando como iba a colocar mis piezas sobre el espacio. Al analizar el tamaño de los objetos encontrados, pude comprobar que, en conjunto, no median más de dos metros de largo, ancho ni alto. Por otra parte, reconocí que sería muy complicado colgar al techo todos los elementos sería muy complicado. ¿Entonces, en dónde podría colocar todos los objetos? Me pregunté esto repetidas veces. Miré hacia abajo y encontré la respuesta: el piso. En el piso me encontré gran parte del material de mi trabajo de grado. En el piso encontraba sorpresas. Y, en el piso, el público encontraría algo que escuchar. Nueva mente volví a estructurar mis ideas. Ahora mi montaje sería de 2,5 metros de largo y de ancho. Serán colocados en el suelo, teniendo una distancia entre 10 a 20 centímetros cada uno. Además, todos estarán conectados a un micrófono piezoeléctrico en la parte trasera de los objetos. Estos micrófonos estarán compuestos por dos cables polarizados de 7 metros de largo, conectados a tres discos piezoeléctricos, los cuales estarán protegidos con una caja circular de plástico. Estos micrófonos serán conectados a una mezcladora de sonido, la cual estará ubicada a una distancia de un metro del resto de piezas. A parte de los micrófonos, cada uno de los objetos serán golpeados por siete activadores universales de autos y un electroimán solenoide. Todos ellos serán activados por un piano de madera de pino que estará al lado de la mezcladora de audio. Por último, en el espacio que hay entre los objetos y los equipos (piano y mezclador de audio), estarán colocados los tres amplificadores, reproduciendo los tres grupos de audios.

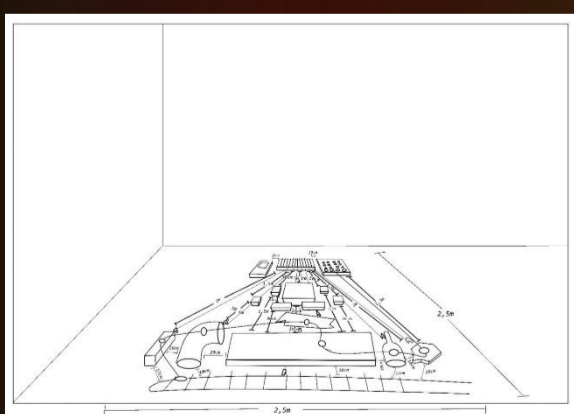


Figura 43: Plano del montaje de la obra (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

El plan era simple, pero efectivo. No obstante, todo cambiaría dos días más

adelante. A mediados de marzo, nos confirmaron el lugar donde debíamos exponer: el antiguo edificio de la extinta empresa de telecomunicaciones *Telecom*. Allí, se me otorgó el espacio exacto donde sería mi exposición: una habitación de seis metros de largo, seis metros de ancho y tres metros de alto. Dicha habitación está destinada para trabajos que tuvieran un fuerte componente sonoro. Era ideal para mi trabajo. Sin embargo, debía, otra vez, cambiar el diseño de mi montaje.



Figura 43 y 44: Fotografías del espacio expositivo tomada por mí (2025).

Fuente: Telecom.

En el espacio serán colocados 10 soportes que tendrán una altura de 2 centímetros. Estos serán puestos en dos hileras. 10 objetos serán colocados en estos soportes. La viga de metal y el trozo del mueble estarán apoyadas en contra de la pared que estará al frente del espejo principal de la habitación. En medio de estos dos materiales, estará colocados el no-piano, la mezcladora de sonido y la grabadora de casets será colocados sobre una mesa de madera de pino de 84 centímetros de altura, 60 centímetros de anchura y 44 centímetros de profundidad. Se dejará un espacio de 4 metros por metros para el tránsito del público. Todos los objetos serán amplificados por dos redes piezoeléctricas, cuál estarán puestas detrás de estos. Por otra parte, estarán los golpeadores, conectados al no-piano y puestos al lado de cada objeto. Todo el cableado estará puesto detrás de los objetos. Aún sigo pensando en donde serán colocar los tres amplificadores en el espacio.

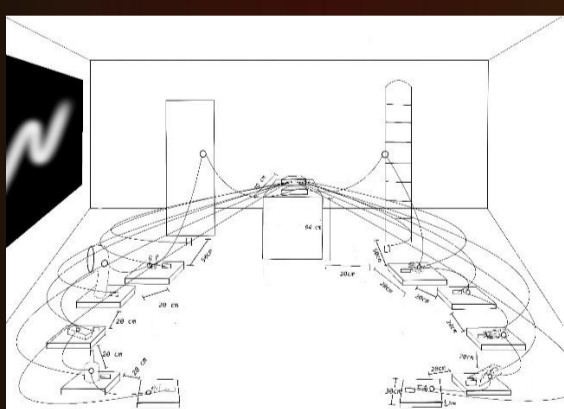


Figura 45: Segundo plano del montaje (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

Faltaría por explicar cómo serían las mediaciones y, principalmente, la puesta en escena. Debo empezar por lo más importante: la activación del trabajo, el tercer movimiento. Para este momento, yo, el intérprete y compositor – entiéndase compositor como persona que organiza sonidos, ya sean musicales o no –, entrare al escenario sin previo aviso. Estaré vestido con el mismo traje negro que utilicé en los anteriores movimientos. La ejecución de la pieza constará de los siguientes pasos:

- Entro al escenario y me dirijo a la mesa donde estará el no – piano, la mezcladora de sonido y la grabadora de casets. Estos tres elementos serán mis instrumentos principales. La mezcladora de sonido no solo enviara la señal de los objetos al amplificador, también me permitirá jugar con la ecualización de los sonidos que provengan de estos, además de experimentar con los efectos que vienen de esta (Delay y Reverb). Por otra parte, está la grabadora de casets. En ella, reproduciré el caset que modifiqué. Los audios que reproducirá este medio también estarán en la partitura. Sin embargo, al igual que con la mezcladora de sonido, la grabadora de casets también va a ser manipulada. Este artefacto me permita adelantar, retroceder, ralentizar y acelerar la cinta magnética, permitiéndome configurar y crear efectos sonoros interesantes en la muestra.
- Observo la partitura con cuidado. Partitura que tendrán presente tanto los sonidos pregrabados como los que yo produciré con los equipos mencionados con anterioridad.
- Espero el momento exacto para iniciar la ejecución de la pieza. Este momento estará marcado por un sonido en particular. El sonido responsable de todo este trabajo de grado: la alarma de un carro que sonaba similar a un *La*. Esta alarma estará en el tercer grupo de audios, debido a que es un sonido anterior a todo este proceso. Mientras espero la alarma, limitaré a escuchar mi entorno y mirar la partitura con paciencia.
- Al sonar la alarma, comenzaré a ejecutar la partitura, la cual estará conformada por diferentes signos que no son directamente musicales. Dichos signos estarán divididos en dos grupos:
  - El primer grupo de signos harán alusión a cada uno de los sonidos en particular que estarán en el espacio.
  - El segundo tipo de signos están orientados a la manera en cómo voy a configurar algunos de estos sonidos durante la muestra.

Cabe mencionar que la ejecución va a estar marcada por tres segmentos, los cuales aparecerán de manera aleatoria:

- Silencio: Aquí, todos o gran parte de los dispositivos no van a emitir ninguna clase sonidos, en la medida de lo posible. Son instantes para tomar un respiro o sentir con más cuidado la tensión que se espera proyectar con la pieza.
- Ruido: En esta parte de la ejecución, todos los dispositivos sonaran al mismo tiempo y de la manera más agresiva, incomoda e incoherente posible.
- Entre los dos extremos: En estas partes, algunos artefactos si sonaran, mientras que otros no lo harán. Podría entenderse a este segmento de la composición – el más largo, por cierto – un intermedio entre los dos tiempos anteriormente mencionados.
- Al acabar la ejecución, haré una venía y dejaré la sala de expositiva.

Con todo lo anterior mente dicho, espero que la activación de la pieza dure entre 20 a 30 minutos aproximadamente. Mientras todo lo anteriormente dicho ocurre, el público podrá transitar por toda la instalación si lo desea. El objetivo no es dividir el espacio en dos partes, como suele ocurrir en la mayoría de los conciertos convencionales, donde los/as espectadores/as están claramente segmentados en dos bloques (Artistas/espectadores). La idea es fusionar estos dos espacios en uno solo. Dicho de otra forma, planeo que mi público pueda transitar por el escenario que es mi instalación. Quiero que mis espectadores caminen por el espacio cuando está tocando mis no-instrumentos. Me agradaría crear un espacio más cercano con ellos/as al momento de interpretar mi partitura. Me gustaría ofrecerle al público una experiencia distinta a un típico concierto.

Ahora, solo queda explicar el siguiente punto: la mediación del trabajo. El momento donde no estaré activando la pieza o, simplemente, no voy a estar. Algunos de los audios que voy a utilizar para el tercer movimiento estarán activados en el espacio de manera ininterrumpida, siendo estos los audios de las grabaciones del paisaje sonoro de Bogotá y los sonidos reconstruidos de manera digital. Por otra parte, la grabadora de casets contendrá un caset en bucle. Es decir, la cinta magnética de éste, tendrá sus dos extremos pegados entre sí generando – como menciones hace unas pocas líneas – en bucle. Estos sonidos ambientaran el espacio mientras no esté. Además, los objetos siempre van a estar amplificadas, por lo que los visitantes a la instalación podrán tocarlos y escuchar sus secretos. Debo aclarar que se dejará una señalética donde se le pedirá al o la espectadora, tener cuidado con las piezas. Por otra parte, se dejará en la mitad del espacio, una mesa donde contendrá dos elementos importantes en mi proceso: el modelo del no – piano y la bitácora que utilicé para anotar todos los sonidos que había a mi alrededor. Solo queda una cosa más: ¿Cómo voy a mediar mi trabajo al público? ¿Cuáles van a ser mis dispositivos de mediación? Podría volver a mencionar que todos los objetos podrán ser tocados por el público, siempre de manera respetuosa, hay que aclarar. En este orden de ideas, los objetos encontrados serán colocados tanto como obra en sí, como también dispositivo de mediación. Dispositivo que le permitirá al público experimentar las vibraciones que yo sentí durante todo este tiempo. Pero, por otro lado, algunos elementos de la instalación no podrán ser manipulados por los/as espectadores/as, como serían los equipos que estarán en la mesa del interprete (El no-piano, la mezcladora de sonido y la grabadora de casets).

Al escribir como va ser la mediación de mi obra, note un hecho que no puedo seguir ignorando: mi trabajo no está aislado de las obras de mis compañeras. Durante este semestre, para las clases de Seminario de trabajo de grado II y Seminario de profundización III, se nos solicitó elaborar un guion de mediación de nuestras obras. En medio de un largo proceso de diálogo, el grupo conformado por Estefanía López, María Alejandra López, Karen Tatiana Gómez, Laura Alejandra Reyes, Zuley Valentina Cuervo y este servidor, reconocimos que todas teníamos un punto en común: todas – entendiendo que la mayoría del grupo son mujeres – habitamos un espacio: La ciudad, la casa, el recuerdo, el barrio, entre otros. Sin embargo, surgió una particularidad. Notamos que no todos habitábamos nuestros espacios de manera similar. Algunas tenían una relación más íntima con su espacio, otras, en cambio, se dirigía más hacia lo público. Tras este descubrimiento, entregamos la siguiente

propuesta: *Niveles de intimidad*. Una exposición que recoge las distintas reflexiones que todas hemos tenido de nuestra cotidianidad. Reflexiones que van desde lo más público hasta lo más privado. De ahí el nombre de este evento.

Con todo lo anteriormente dicho, aparece esta inquietud: ¿Yo en donde me ubico en esta exposición? Durante ese dialogo, definimos que mi propuesta está más cerca de lo público que de lo privado. Los sonidos podrían entenderse desde esa perspectiva, en especial si hablamos de los sonidos producidos por objetos encontrados en la calle. Bajo en este orden de ideas, mi trabajo estaría en los primeros niveles. No obstante, si reflexiono un poco, podría decir que también transité por los niveles más bajos. Pese a que siempre he intentado mantenerme alejado del terreno de lo privado, siempre he terminado cayendo a ese lugar. Las primeras seis páginas de este documento lo demuestran. El capítulo sobre el silencio también puede ser una prueba de ello. Y este capítulo no se queda atrás. Quizás hay una fuerte dualidad fuerte entre lo privado y público en todo este trabajo. Un dialogo constante entre lo que hay en la calle y lo que yo experimento al escucharla. Pero, también, puedo escuchar a mis compañeras. Puedo escuchar las materialidades de sus obras. Puedo escuchar los diálogos que hay entre el vidrio, la tela, la cerámica, los electrónicos y los carteles y el sonido que producen mis objetos. Aquí estaría mi mediación de toda la exposición. Mostrarle al público como dialogamos todos por medio de nuestros materiales.

Y... ¿en dónde está la reflexión pedagógica de todo esto? Aquí debo ser honesto. Durante todo este tiempo, no pensé en los impactos que tendría este trabajo en el campo de la educación artística. De hecho, no pensaba nada más que en terminar todo esto de la mejor manera posible. Pero en este momento, frente a mi computadora y con los ojos casados, siento que es un buen momento para pensar los posibles aspectos pedagógicos de todo este proceso. Posiblemente deba volver a hablar de los objetos. ¿Qué aportes pueden dar estos encontrados de la calle a la educación artística? Esto me remite a una pregunta más corta: ¿Estos objetos tienen algún valor? Durante estos meses, me he hecho esta pregunta en múltiples formas. Quizás la respuesta este en el propio acto de resignificarlos. Es decir, no verlos como basura tirada en la calle, sino como entes que pueden producir sonidos curiosos. Seres que pueden producir experiencias sensibles. Es posible que el primer aspecto pedagógico se encuentre en las interacciones con estos materiales y lo que se puede aprender de ello. Interacciones que permitan dignificar lo que – comúnmente se cree – es insignificante. ¿Qué historia hay detrás de estos objetos? Seguramente, sea más valiosa esta pregunta que su posible respuesta. Es valioso teorizar el por qué un tubo de cañería estuvo tirado en la calle 13 porque lo hace relevante. El misterio genera inquietudes. Las inquietudes provocan procesos de investigación. Y los procesos de investigación generan vínculos. Vínculos que, en esta ocasión, son más importantes que un resultado en sí. Fue más importante relacionarme con estos objetos desde lo sonoro que, simplemente, formular una teoría en torno a ellos y ponerla en práctica. ¿Pero todo esto tiene algún valor pedagógico? Si, cualquier cosa que produzca preguntas y pueda ser compartidas con otros, otras y otros; posee un valor pedagógico. No es simplemente fabricar un currículum para una clase, un guion para la mediación de una exposición o una planeación para un taller. El valor pedagógico está en presentar estos objetos a

las demás personas. Enseñarles que estos objetos no son basura. Mostrarles que pueden ser objetos sensibles y cognoscibles desde lo sonoro.

Todo lo anteriormente dicho, también aplica para las cintas de caset. No están obsoletas. Aunque su uso es menos evidente actualmente. ¿Qué pueden ofrecer estas viejas tecnologías? Aquí puedo remitir al momento que escuche, por primera vez, un caset en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Al escuchar esa cinta magnética en aquella casetera antigua, encontré otra manera de entender el almacenamiento y reproducción de sonidos. No es lo mismo reproducir un audio desde una fuente digital a una fuente análoga. El archivo digital, salvo en casos excepcionales, siempre sonará igual. Siempre sonará limpio. En cambio, en el caso de la reproducción de audio en cinta magnética, nunca sonará igual en todos los casos. A veces el estado de la cinta no es el más óptimo, provocando una sonoridad entrecortada y pantanosa. En otros casos, la casetera puede encontrarse en mal estado, dando como resultado un sonido cacofónico, como si se estuviera escuchando un diálogo en medio de un túnel. Al igual que una cámara análoga, una casetera y un caset siempre tendrán su propia personalidad. Aspecto que siempre cambia con cada reproducción, aunque sea un poco. Menciono esto porque este medio de almacenamiento cambia, se daña, se transforma. Esto último arroja una visión más entrópica de lo que podría ser el tiempo. Algo que va mutando sin que podamos evitarlo. No obstante: ¿Quién dice que no podamos disfrutar y aprender de estas cosas perecederas? Las máquinas son capaces de transportarnos a lugares, muy bien lo dijo Bejarano. Sin embargo, se debe hacer de la siguiente pregunta: ¿De qué manera lo hacen? Los casets y las grabadoras de casets ofrecen una mirada más realista, aunque pesimista, del paso del tiempo. Todos nos desgastamos. Los objetos, los lugares, hasta nosotros mismos. ¿A caso nuestros cuerpos funcionan de la misma manera que hace dos años atrás? Claro que no. Todo cambia. ¿Por qué no podemos hablar de esto en un aula de clase, un museo, un taller o en una conversación con algún desconocido? ¿Por qué no mostrar las diferentes maneras de reproducción que hubo antes de la estandarización digital? ¿Por qué no aceptar lo perecedero como una oportunidad para aprender, crear y compartir? Los audios, al ser el registro sonoro de un fenómeno ya muerto, nos permiten dar un vistazo un momento dado. No solo desde una visión mimética del sonido, sino también desde una perspectiva matérica. Por otra parte, el caset no solo puede ser concedido como un simple objeto de reproducción. Bien lo demostraron los primeros músicos electrónicos como Schaffaer y Cage. Los casets y las caseteras también pueden ser instrumentos sonoros, tanto musicales como no-musicales. Estos dispositivos también pueden ser manipulados para generar nuevos sonidos. ¿Por qué no reconocer el potencial creativo de estos artefactos en un entorno de aprendizaje? Sería curioso pensar en un docente en artes que les enseñara a sus estudiantes a generar sonidos nuevos por medio de materiales desechables. Sería absurdo pensar en un educador en artes visuales que trate mostrarles a las personas sobre las posibilidades sonoras y creativas que tiene una viga de metal o un caset viejo. Pero: ¿Por qué no hacerlo? ¿Por qué no ser el sujeto que diseña espacios de enseñanza aprendizaje con objetos mundanos? ¿Por qué no ser la persona que enseña sobre el sonido con materiales descartables? Es posible que aquí deba tener esa postura. La postura de decidir enseñar sobre sonido en

un espacio educativo en artes visuales ¿Soy capaz de tener esta postura?

Otro posible aspecto pedagógico de este proceso, estaría ligado al valor de la escucha. Durante casi todo este tiempo, he tenido que aprender a callarme para escuchar lo que me rodeaba. Esto último, me resulta cómico. Aprender a estar en silencio para poder escuchar. Aprender a aceptar algo que me desagrada, el silencio. ¿No es gracioso querido o querida lector o lectora? Tuve que estar en silencio para poder escuchar algo. Es irónico. Pase un capítulo entero describiendo mi odio hacia el silencio, para después describir la importancia de este en mí proceso. No obstante, al día de escribir y complementar este párrafo, aún me sigue costando estar en silencio. Aún no puedo aceptar los espacios muertos que hay entre cada sonido que escucho. No obstante, si no hubiera callado mí mente – aunque sea por unos minutos -, posiblemente, no habría podido llevar este trabajo a cabo. Ahora que lo pienso, la escucha me hizo entender la importancia de no depender solo de mis ojos, sino también de mis otros sentidos. Pero no solo eso. La escucha me hizo pensar en las otras dimensiones de un entorno, de un momento. Escuchar, para mí, implicaría estar consciente de lo que te rodea. Esto puede sonar trillado, pero es cierto. Quizás vivimos en el presente, pero en realidad no notamos lo que pasa en el presente. Aún sigo pensando en los primeros ejercicios de escucha que hacía en anteproyecto. Pienso en lo difícil que me parecieron. Lo complicado que me resultaba estar quieto y solo tratar de oír el paso de los transeúntes. El ladrido del perro del vecino. El paso de cada uno de los aviones por mi barrio. Las voces de mis compañeros. La respiración de los ductos de respiración que hay en los salones de la universidad. Era difícil estar en silencio y solo percibir lo que hay a tu alrededor. Pero, poco a poco, la incomodidad se convirtió en asombro. Me resultó sorprendente percibir las pequeñas cosas de mi entorno. Puede que suene tonto, pero llegué a sorprenderme del choque rasposo y duro de las hojas al chocar con el piso. Cuando has escuchado por un largo tiempo tu entorno, te llegas a fascinar por las cosas más mundanas y absurdas. Es posible que la escucha no solo sea una acción, sino también un proceso; algo que requiere de mucha práctica y, sobre todo, paciencia. Tener paciencia de en notar algo en tu habitación o en la calle, en vez de estar haciendo algo “productivo” o, simplemente, ver escuchar algo que provenga de una pantalla. ¿Por qué hablar de la escucha en un entorno donde la mirada es privilegiada? Una pregunta difícil. Sin embargo, Toop, en una respuesta al libro *los modos de ver* de Berger, menciona lo siguiente:

“La vista es el sentido menos afectivo de todos para apropiarse del entorno. El oído, el olfato, el tacto... pueden proveer una respuesta más integral, dada su naturaleza envolvente. Ver, sin embargo, nos muestra solo lo que está frente a nuestros ojos.”. (2021, p.52).

Me apoyo fuerte mente en lo dicho por Toop. La vista, pese a tener una fuerte carga sensible, no supera lo envolvente que puede resultar el oído. La imagen de una calle destrozada, te puede hacer sentir algo. Pero

el sonido de un taladro destruyendo el asfalto de esa calle, seguramente te hace sentir algo. Acaso las artes, independientemente de la disciplina, se enfoca en los afectos. Por lo tanto, si la educación artística estudia los saberes que obtenemos de esos afectos: ¿Por qué no tomar al sonido como una fuente de conocimiento más? ¿No sería estupendo enseñarles a los demás a no depender solo de sus ojos y experimentar con sus oídos? “Para eso existe la educación musical”, dirá el lector. Y debo darle parte de razón en su argumento. Sin embargo, el campo de la música se centra en el estudio del sonido ordenado, el sonido musical. En este orden de ideas, los sonidos que no pertenecen a este paradigma, quedan excluidos. Por otro lado, el arte, en sus múltiples formas, ha ido rompiendo las barreras que lo limitaban. Bien lo dijo Kaprov:

“Los objetos de cualquier soporte son materiales para el nuevo arte” (1958, p.9).

En ese orden de ideas, por qué no plantear esta cita en la educación artística. Con esto, no quiero crear o liderar una campaña de evangelización y renovación en el campo de la educación artística. Solo quiero dejar las siguientes preguntas: ¿Por qué el sonido no musical, no puede ser objeto generador de conocimiento? ¿Por qué debemos estar atados a los estándares de un campo artístico determinado y no descubrir nuevas fronteras? Posiblemente ese sea el propósito pedagógico de mí no-piano, de los objetos reconvertidos en no-notas, en los no-instrumentos, de las grabaciones de la calle, de los casets y los audios digitales. Objetos que podrían abrir el debate de cómo buscar otros enfoques en la educación artística en general. Pensar en el conocimiento sensible que hay en el sonido cálido y acogedor de un tronco recién taladrado, las potencias creadoras que tiene el grito estridente de una viga de metal, lo que podemos aprender de un tubo tirado en medio de la acera sobre los lugares que ya no existen en la ciudad. Posiblemente el mayor aporte que puedo otorgar al campo son solo preguntas. Quizás es lo único que puede hacer esta máquina no-musical. Esta máquina que puede llegar a resultar absurda. Esta máquina que puede llegar a incomodar o, muy posiblemente, ser un mal chiste para cualquiera que la escuche o vea, también podría formular otras maneras de pensar. Quizás esta máquina trata de mostrar que cualquier objeto, cualquier ente por más humilde que sea, tiene algo que ofrecer. Aún hay más.

Una vez, en clase de *Anteproyecto*, Aura Raquel Hernández mencionó que un docente en artes enseña lo que hace. ¿Yo qué he hecho durante todo este tiempo? Aprender. He aprendido mucho más que solo escuchar. Pude aprender a soldar, aunque haya sido de manera apresurada. Siempre le he tenido miedo a esta clase de conocimientos. No tengo ninguna clase de formación en electrónica. Pero aquí estoy, saliendo de una conversación prolongada y espontánea entre artes, educación y ciencia. Un dialogo improvisado donde noté que ningún campo del conocimiento está aislado. El arte sonoro es un vivo ejemplo de eso. Una disciplina que solo busca la sensibilidad en el sonido, pero, para lograrlo, se debe establecer varios diálogos con otras ramas del conocimiento. Cada disciplina está conectada a otra. No

tengo que buscar citar a un autor para demostrar nuevamente este punto. Tuve que aprender a soldar para poder escuchar con más detalle los objetos. Tal vez solo sea necesario un salto de fe. Intentar ensuciarse las manos y, lo más importante, pedir ayuda cuando no sepas solucionar un problema. Esto último tuve que aprenderlo a las malas.

Aún faltan cosas. Aún se necesita trabajar la puesta en escena, la cual será un concierto, cuyo intérpretes serán las no-notas del no-piano y el archivo sonoro anterior descrito. Será un concierto cuyo compositor será parte de los intérpretes. La partitura se sigue cocinando. Esta seguirá siendo un mapa, una de las tantas maneras con que se tiende a entender un territorio. En este caso, un territorio convertido en escenario. Un escenario convertido en concierto. Un concierto convertido en espacio. Un espacio denominado como OS.

## Epílogo: Fotografías de un trabajo realizado.



Figura 46: Fotografía de la instalación OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 47: Fotografía del no-piano (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

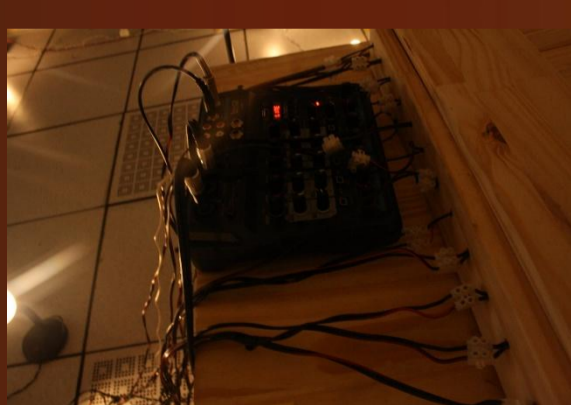


Figura 48: Fotografía de la mezcladora de audio instalada en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

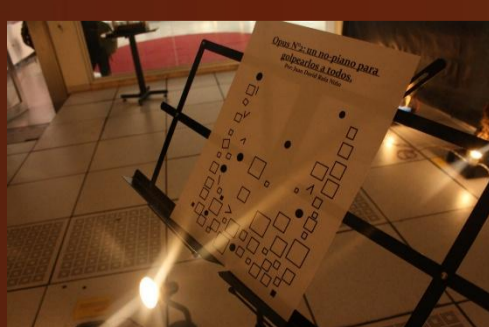


Figura 49: Fotografía de la partitura (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 50: Fotografía del modelo del no-piano instalado en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 51: Fotografía del no-piano (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 52: Fotografía de la viga de acero instalada en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 53: Fotografía del tubo de cañería instalado en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 54: Fotografía del ladrillo instalado en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

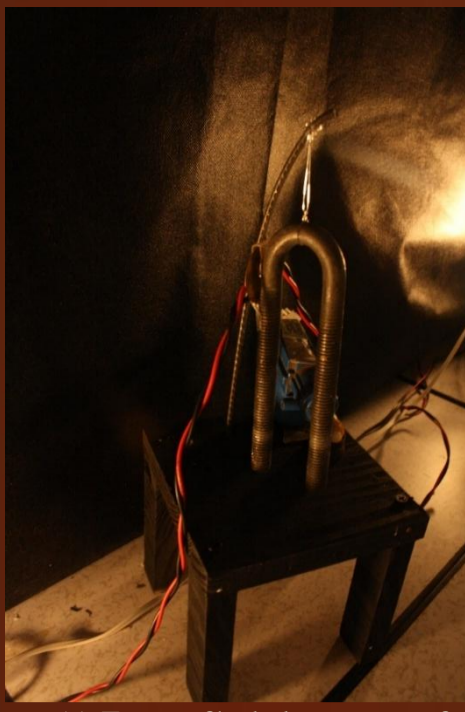


Figura 55: Fotografía de la tuerca en forma de U instalada en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

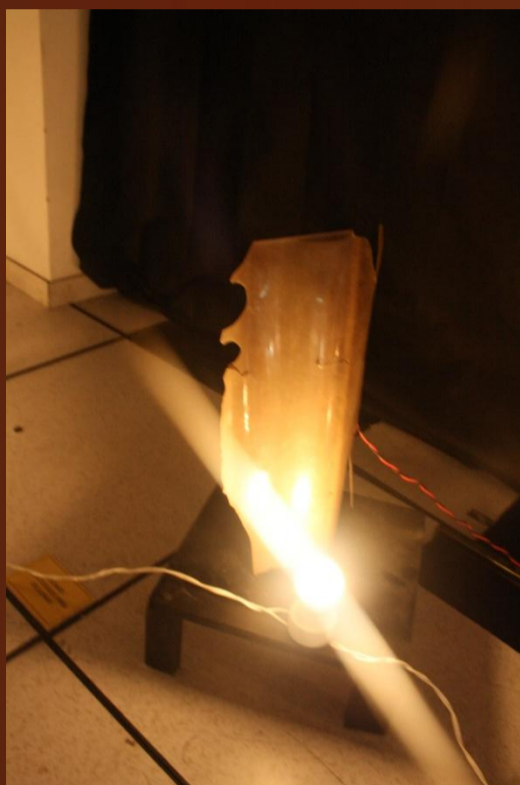


Figura 56: Fotografía del trozo de teja instalado en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 57: Fotografía del pedazo de mueble instalado en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 58: Fotografía del trozo de madera instalado en OS. (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 59: Fotografía de la botella de vidrio instalada en OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.



Figura 60 y 61: Fotografías de la activación de OS (2025).

Fuente: Juan David Ruiz Niño.

## Bibliografía.

Álvarez, J (2020). *Obertura de 1812 op. 49, breve reseña histórica y una guía de audición*. Revista Marina (7). (pp. 44-48). [jolguina.pdf](#)

Auge, M. (2000). *No Lugares. Espacios Del Anonimato*. Editorial Gedisa (Originalmente publicado en 1992). (pp. 81- 119). [Los No Lugares.doc](#)

Bejarano, M. (2007). *Música concreta, tiempos destrozados*. Universidad Nacional de Colombia.

Biguenet, J. (2022). *Silencio*. Ediciones Godot (Originalmente lanzado en 2021).

Cage, J. (1961). El futuro de la música: el credo. En. *Silencios*.

Calzetta, E. (2009). *Entropía*. Ministerio de Educación de la Nación. [Entropía](#)

Celedón, G. (2016). *Sonido y Acontecimiento*. Ediciones/Metales Pesados.

Cosgrove, D. (2007). "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape". En. Ziady, R. y Elkins,

J. *Landscape Theory*. Taylor & Francis e-Library. (pp. 17-38).  
Landscape Theory

De Certeau, M. (1964). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Occidente.  
La invencion de lo cotidiano. 1 Artes de hacer

Eno, B y Schmidt, P. (1975) *Oblique Strategies*.

Hurlbut, C. y Klen, C. (1996). *Manual mineralogía. I*. Editorial Reverté.  
Manual mineralogía. I - Google Books

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica. Layout 1

Kaprow, A. (1958) *Essays on the blurring of art and life*. Universidad de California. Essays on the Blurring of Art and Life

Sterne, J. (2008). Música programada y políticas del espacio público. En. García, M. *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental* (pp. 39-50).  
libro definitivo-libre.pdf

Fisher, M. (2018). *Los Fantasmas de mi vida*. Caja Negra (Publicado originalmente en 2013) Fisher-Mark-Los-Fantasmas-De-Mi-Vida.pdf

Jiménez Játiva. E., Molina Fernández N., Díaz Pérez F. y Reyes Taboada A. (2008). El mal llamado “Síndrome de Diógenes”. En. *Enfermería Docente* (88) (36 - 39). 883639.pdf

Johnson, T. (2001). *Minimalismo en la música: en búsqueda de una definición*. Museo Reina Sofía. 218 Press — Texts TJ minimalismo en musica.pdf

Gil Marín, F. J. & Laignelet, V. (2014). Las artes y las políticas del conocimiento tensiones y distenciones, En: *Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Segundo encuentro*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Ley 2450 de 2025. Por medio del cual se establecen los objetivos, los lineamientos y se establecen las responsabilidades y las competencias específicas de los entes territoriales, autoridades ambientales y de policía para la formulación de una política de calidad acústica para el país (Ley contra el ruido). 05 de marzo de 2025. D.O. No. 53049. Ley 2450 de 2025 Congreso de la República de Colombia

Morton, T. (2018). *Hiperobjtos. Filosofía ecológica después del fin del mundo*. Adriana Idalgo Editora. (pp. 21-53).

Morton, T. (2023). *Todo el arte es ecológico*. GG.

Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. Alianza Universal.

Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. (1°ed., Vol.1).  
Mumford Lewis El mito de la maquina Tecnica y evolucion humana.pdf

Mumford, L. (2011). *El pentágono del poder. El mito de la máquina*. (1°ed.,

- Nyman, M. (1982) *Nam June Paik, Composer*. En. Hanhardt, J. *Nam June Paik*. Whitney Museum of American Art. (p.p 79-91). paik
- Oliveros, P. (2021). *Deep Listening*. DOBRA ROBOT (Originalmente publicado en 2005) Oliveros Pauline-Deep Listening - PDFCOFFEE.COM
- Picado, V. (2012). Arte y escultura sonora. Del sonido como objeto y al objeto sonoro. *Artes y políticas de identidad*. (7) (p.p. 51–60). (PDF) Arte y Escultura Sonora. Del sonido como objeto al objeto sonoro.
- Romero, D. (2021). Ensayo (ese es el título del ensayo? Se pone entre comillas). En. *EnCuentos Origen*. (p.p 85–99). Editorial Benkos.
- Rogalsky, M. (2006). *IDEA AND COMMUNITY: THE GROWTH OF DAVID TUDOR'S RAINFOREST, 1965-2006*. (Unpublished Doctoral thesis, City University London) (p.p 90-216) <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8493/>
- Russolo, L. (1998). *El arte de los ruidos*. Universidad Castilla de la Marcha. (Publicado originalmente en 1916). El arte de los ruidos. Luigi Russolo (coed.)
- Schaeffer, P. (2003). *Tratados de los objetos musicales*. Alianza Editorial, España (Publicado originalmente en 1966) Schaeffer Pierre Tratado de los objetos musicales.pdf
- Schafer, M (2013). *El pasaje sonoro y la afinación del mundo*. INTERMEDIO (Publicado originalmente en 1977). Murray Schafer, R. - El paisaje sonoro y la afinación del mundo [ocr] [2013].pdf
- Schafer, M. (2006). *Hacia una educación sonora*. Teoría y práctica del arte documents.ec\_hacia-una-educacion-sonora-r-murray-schafer.pdf
- Schafer, M. (2009). “Nunca vi un sonido” [Conferencia]. *Foro Mundial de Ecología Acústica*. Ciudad de México, México. Archivosonoro - R. Murray Schafer - Nunca vi un sonido
- Toop, D. (2021). *Resonancia Siniestra*. Caja Negra. (p.p. 23 –104).
- Vázquez, L. (2017). “Dar y Recibir Silencios”. En Lozano, A. *Humanos/ No Humanos. Reflexiones sobre el fin de la excepción humana*. Ed. Catalina Vargas Tovar. (p.p. 179-201).
- Young, L. (2019). Conferencia 1960. En Mayer, M. *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del fluxus*. Ed. Caja Negra. (p.p. 39-73).
- Zúñiga, F. (2007). *JOHN CAGE: SONATAS E INTERLUDIOS PARA PIANO PREPARADO*. Revista Káñina 31 (1). (p.p. 199 -214).

# Videografía:

Chaplin, C. (1940). *The Great Dictator* [Película]. United Artists.

Hefele, A. (2014). *Canto polifónico armónico - Anna-Maria Hefele* [Video de Youtube] [\(46\) Canto polifónico armónico - Anna-Maria Hefele - YouTube](#)

El Mundo. (21 de septiembre de 2018). *Muzak, el extraordinario poder de la música ambiental* [Video de Youtube]. [Muzak, el extraordinario poder de la música ambiental](#)

Field, T. (2022). *Tár* [Película]. Focus Features.

Rincón, J. Abderhalden, R., Abderhalden, H., Vargas, D., Vargas, R., Mapa Teatro, y Cúndua. (2003). *Recorridos*. [Video] [Video: Recorridos](#).

Marker, C. y Resnais, A. (1953). *Las estatuas también mueren* [Película]. Tadié Cinéma. [Las Estatuas También Mueren \(Chris Marker, Alain Resnais\)](#)

Marker, C. (1962). *La Jetée* [Película] Argos Films. [La Jetée - Chris Marker \(1962\) - HD 720p - Subs en Español : Cinético Productora Audiovisual : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Rovner, L. (2020). *Sisters with transistors* [Película]. Anna Lena Films.

Scorsese, M. (2016). *Silence* [Película] Verdi Productions.

Sebestik, M. (1992). *Écoute* [Documental].

Yamanaka, M. (1 de junio de 2012). *Making the Toy Piano Project 3* [Video de Youtube]. [\(23\) Making the Toy Piano Project 3 - YouTube](#)

# Webgrafía:

Archives Cyclop. (2023). *Work by Jean Tinguely La Méta-Harmonie, 1980—1981*. [La Méta-Harmonie - Archives Cyclop](#)

Bejarano , M. (2024). *Murmullos*. [Mauricio Bejarano](#)

Dominguez, N. (2012). *El Centro Cultural Borges (CCB) de Buenos Aires acoge la primera retrospectiva en América Latina dedicada al creador de la escultura en movimiento y figura clave del arte del siglo XX, Jean Tinguely* (Consultado el 3 de

marzo de 2025). 'Soy Jean Tinguely', por amor a las máquinas - SWI swissinfo.ch

Experiments in Art and Technology. (23 de marzo de 2023). *Jean Tinguely: Homage to New York March 17, 1960: The Museum of Modern Art, New York.* Tinguely | Mysite

Folland, T. (2020). Jean Tinguely, *Homage to New York*. En. *Smarthistory*. (Consultado el 2 de marzo de 2025). <https://smarthistory.org/tinguely-homage-new-york/>

Hemispheric Institute .(11 de julio de 2019). *Re-corridos (2003)*. Re-corridos (2003)

Kenney. (15 de noviembre de 2018). Back from the brink: Jean Tinguely's beloved music machine. En. *The Art Newspaper*. (Consultado el 2 de febrero de 2025) Back from the brink: Jean Tinguely's beloved music machine - The Art Newspaper - International art news and events.

Moma. (7 de octubre de 2023). *Jean Tinguely Fragment from Homage to New York 1960*. Jean Tinguely. Fragment from Homage to New York. 1960 | MoMA

Mapa Teatro. (13 de agosto de 2004). *Re-corridos*. Re-corridos | Mapa Teatro

Mood: Media España. (26 de septiembre de 2023). *Historia de Muzak*. Historia de Muzak - Mood Media España

Red Cultural del Banco de la República. (2022, martes 25 de octubre). *Prometeos*. Prometeos | La Red Cultural del Banco de la República