

Ecos: Violencias Sónicas

Daniel Ortiz Agudelo

Dirección de Tesis:
Adryan Fabrizio Pineda Repizo

Maestría en Arte, Educación y Cultura
Facultad de ~~Bellas Artes~~
Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá, junio 2025

Tabla de contenido

<u>PROBLEMÁTICA SÓNICA</u>	<u>4</u>
<u>PRETENSIONES SÓNICAS.....</u>	<u>13</u>
<u>OSCILACIONES TEÓRICAS</u>	<u>14</u>
<u>ARTE SONORO, DEFINIENDO LA INDEFINICIÓN.</u>	<u>19</u>
<u>ANTECEDENTES SÓNICOS.....</u>	<u>23</u>
<u>ARTE SONORO Y LAS COSAS QUE EXPERIMENTAMOS.....</u>	<u>27</u>
<u>DEFINIENDO LOS ECOS: LA CUESTIÓN METODOLÓGICA</u>	<u>33</u>
<u>PRESENTACIÓN DEL MATERIAL SÓNICO.....</u>	<u>40</u>
<u>IMAGEN 5. CÓDIGO QR OBRA ECO PRIMERO.....</u>	<u>40</u>
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>63</u>
<u>CRONOGRAMA</u>	<u>65</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>66</u>

Problemática sónica

¿Qué puede decir el sonido del mundo que nos rodea? Abordado de una manera subjetiva y hasta cierto punto objetiva, el sonido puede exponer cualidades de su fuente de origen. Es fácil saber cómo suena un objeto de metal, vidrio, madera, o si es líquido o un objeto sólido. Esta cualidad descriptiva, que en cierta manera excede el lenguaje, puede extrapolarse al terreno de las dinámicas sociales y los sonidos derivados de la interacción entre habitantes de un territorio. Para el caso de este trabajo, el territorio será la ciudad de Medellín durante las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI; un viaje retrospectivo y reflexivo en torno a habitar una ciudad en la que pasan los años y siguen reverberando los ecos de las décadas de los ochenta y noventa, en las que la violencia ligada al narcotráfico y las luchas por los territorios y las economías ilegales amplificaron la violencia que ya venía desde los cincuenta.

Toda esta actividad deja una estela sonora que habita la calles, los cuerpos y el pensamiento de las personas, algo que denominaré *Violencia Sónica*, una categoría que bebe del pensamiento autores como Daniel Pecaú y Roberto Barbanti, entre otros, para amplificar el espectro de maneras posibles en las que puede ser interpretado un territorio. Además, este proyecto de investigación-creación se asienta en concepciones oriundas del campo del arte sonoro que ayudan a materializar la obra, tales como Murray Schafer, John Cage y Barry Truax, por mencionar algunos.

Aquí el sonido es más que un elemento plástico que puede brindar perspectivas que van más allá de las maneras hegemónicas de interpretar la hostilidad y su relación con la alteridad. El estudio de la realidad sónica puede brindar pistas sobre problemas que habitan nuestra cotidianidad, y nos dan a entender que, lejos de disiparse en el tiempo y el mar de la colectividad, continúan atravesando la vida de un grupo considerable de individuos.

Un problema que se considera ajeno, uno que no afecta a título personal, resulta no ser un problema real desde el punto de vista individual. Pero ¿qué pasa cuando un problema que parece afectar a un individuo repercute en la experiencia de decenas de miles de personas? Pensar en ese tipo de problemas puede llevar a la cabeza cosas triviales como llegar tarde a una reunión, un accidente de tránsito, hasta un invierno nuclear; eventos que pueden afectar a un segmento considerablemente amplio de las personas.

Esos problemas palpables, por lo general, son el objetivo de las personas que buscan darle solución y brindar un alivio a todos aquellos que se ven afectados por ellos de alguna u otra manera. En el caso de la violencia, la solución suele ser la protección en forma de poder armado, que en últimas termina entrando en disputa con otros actores armados.

Así como existen problemas palpables, también existen aquellos que por sus formas tienden a ser parte de lo cotidiano: la contaminación de cualquier tipo en sí misma resulta un problema a gran escala que afecta a millones de personas, pero a veces olvidamos que respiramos aire cargado de materiales tóxicos y cancerígenos, que ingerimos infinidad de sustancias nocivas y vivimos así hasta dónde nuestros cuerpos resistan.

El problema que nos interesa en estas páginas habita más en el terreno de lo impalpable, habita en un fenómeno que escapa al tacto, a la vista, al olfato, al gusto, pero que aun así puede evocar y activar cualquiera de ellos. Algo a duras penas perceptible por los oídos, un problema que necesita una presencia física para existir, algo que desde el primer segundo de su creación emana en todas direcciones, con una fuerza intangible que se propaga en todas las reacciones posibles y transforma lo que puede entenderse como realidad (ese acuerdo común que se apoya en la manera en que nombramos lo que palpamos con nuestros sentidos).

El sonido es en sí mismo ese lugar intangible en el que habita el problema. Podemos ver, sentir, oler, saborear, escuchar, definir cualquier objeto (e incluso el sentimiento o idea que éste evoca). Además, podemos contrastar con otras personas el resultado de la experiencia a fin de establecer una verdad alrededor de esa interacción con el mundo circundante. Pero ese intercambio de información en torno a la experiencia, salvo en contadas excepciones, suele darse de manera verbal; una acción que depende del componente sonoro para transmitir los significados termina creando y determinando la imagen no solo visual, sino su derivación en “imágenes” sensoriales que en últimas definen y hegemonizan ciertas perspectivas a la hora de leer el mundo.

Si se toma el sonido como un canal conductor por el que viaja todo tipo información, así como en el plano visual, resulta vital filtrar lo que es o no relevante, lo que puede o no afectar al individuo, tal como lo hacemos con el canal óptico. No afecta de la misma manera escuchar el estruendo de una moto en medio de la ciudad, que escuchar la ráfaga de una ametralladora en mitad de un cerro lejano. Dos sonidos que aturden, violentando la capacidad de escuchar otra cosa, reduciendo el mundo y hasta la

existencia de las personas. Ambos casos pueden ser sonidos irrelevantes, ambos pueden ser sinónimo de tragedia.

Hasta aquí se ha nombrado la parte tangible del problema que habita en el sonido, pero ¿qué pasa cuando los sonidos violentos se convierten en parte del entorno sonoro? Exceptuando los casos de hipoacusia, todo el tiempo estamos escuchando, consciente e inconscientemente; el oído es un canal que no conoce el silencio. Así como somos bombardeados constantemente con imágenes hasta la saturación, nuestros oídos también lo son, con la diferencia de no poder cerrarlos. Ante las imágenes violentas siempre se podrá cerrar los ojos, pero los sonidos violentos entran al sistema nervioso sin avisar e inmediatamente crean una imagen a partir de lo que esos sonidos significan y representan, desencadenando cantidad de reacciones fisiológicas en el cuerpo. Estos significados y representaciones no son fijos, pues para alguien que nunca ha estado en un tiroteo, los sonidos derivados de ello pueden representar imágenes de alguna producción cinematográfica, mientras que para quienes han vivido la violencia armada en carne propia esas detonaciones representan imágenes de desesperación, angustia, dolor, pánico y muerte.

Si se escucha con detenimiento, los sonidos violentos se propagan de muchas maneras, las cuales no son siempre resultado de una acción activa; también acciones pasivas que podrían entenderse como cotidianas las propagan. En los noticieros todos los hechos violentos del país, además de trágicos, se convierten en contenido rentable desde cualquier tipo de capital posible; en la vía pública, entre motores revolucionados de conductores afanados, chiflidos iracundos de ciclistas a toda velocidad por los andenes y los madrazos llenos de odio de peatones saturan nuestra audición; hasta aquellos hogares en donde las puertas son azotadas, los gritos imponen dinámicas y los golpes son la última palabra. En todos estos rincones de lo cotidiano, el poder de la fuerza más allá de la razón no se sacia con herir la carne; la mente también puede lacerarse.

Lo anterior es abordado casi siempre desde la perspectiva del otro, ese que agrede, ese que es agredido, la víctima y el victimario encarnados en un ser desconocido. Pero en cuanto la violencia sónica hace parte del entorno sonoro que no podemos evitar, ¿qué pasa cuando esos sonidos violentos trascienden a la vida personal? Ser objeto de los sonidos violentos en cualquiera de sus magnitudes implica un golpe intangible a la percepción propia y del mundo. Decenas de miles de personas escuchando continuamente enfrentamientos armados en los barrios de Medellín; escuchando a las personas usar términos como “malparido”, “asesino”, “violador”, “bastardo”, “hijo de puta”, entre

otros, para referirse a un padre, o “puta”, “perra”, “zorra” entre otros para referirse a una madre; caminando por la vida escuchando términos similares para referirse a cualquier persona, escuchando los golpes en el cuerpo, recordando el sonido resultante de ser escupido en cara y de la misma boca que expulsa saliva y catarro ofrecer la mismísima muerte. ¿Cómo afecta definir a otro como la basura que no merece vivir? ¿Influye en la autopercepción crecer escuchando la barbaridad de la violencia?

Toda acción física tiene un resultado sonoro. A su vez esas sonoridades portan significados y representaciones. En el caso de las acciones violentas, estos van ligados a ejercicios nocivos del poder, sonidos fuertes como los disparos, las explosiones y los gritos destacan sobre los demás no solo por su intensidad, también por sus implicaciones. En un país como Colombia, estos sonidos son los ecos de fallas estructurales que rasgan el tejido social y evidencian los sesgos, prejuicios y discursos que desde lo sonoro replican indiscriminadamente narrativas en contra de esos que ligeramente se etiquetan como “enemigos”, esos que atentan contra la gente, esos que no piensan, que no sienten, esos que representan todo lo malo del ser humano y no merecen la mínima compasión.

Nací en Medellín un ocho de enero de 1986, un lugar que para muchos es la fuente de todo lo malo del país, en una década dorada para todos aquellos cuyo negocio fuese el terror; un momento en el que una guerra frontal de los carteles hacia el estado volvió la muerte y el terror un negocio con oportunidades de ascenso social. Un momento en el tiempo que, a la mirada de Johansson Cruz Lopera (2022), en su escrito *El rastro de la violencia en las calles de Medellín*, puso en el foco la manera como en poco más de tres décadas fueron asesinadas 19.832 personas. Para ponerlo en perspectiva, es como sentarse en una hora pico en el centro y ver llegar unos once trenes de seis vagones del metro; uno tras otro, atiborrados de personas, en gran medida hombres y una cantidad importante de mujeres, infantes y adolescentes asesinados, cada uno de ellos con una historia y una familia que siente su ausencia. Todo ello sin contar las 2784 personas desaparecidas.

Crecí pensando que era normal que en el centro de la ciudad explotara una bomba, que en el barrio mataran al hijo del algún conocido, que era normal que esas personas consideradas no aptas para ser parte de la sociedad resultaran excluidas del derecho a habitar y a vivir en un espacio. Fue en esa década nefasta en la que inició el contador de las 132.529 personas afectadas por la violencia de las casi cuatro décadas venideras, donde poco más de cien mil personas fueron desplazadas de sus territorios, incluida mi familia. “Se estima que 6 de cada 100 habitantes han sido víctimas directas del conflicto

armado y las violencias asociadas, según datos del Observatorio del CNMH y la Unidad para la Atención y la Reparación Integral de Víctimas” (Cruz 2022).

Fueron décadas en las que el ascenso estrepitoso del narcotráfico sembró dinámicas sociales basadas en “arriar” al otro de todas maneras posibles, así esas maneras implicaran la muerte de cualquier otra forma de vida. Caminar por las calles de la ciudad era una suerte de collage sonoro en el que los sonidos de la vida tomaban formas hostiles: el madrazo en la vía pública, la balacera en la esquina del barrio, los motores y la estridente llegada de decenas de hombres uniformados y armados, la conversación casual de dos desconocidos hablando de cómo perseguían al “caliente” del barrio. Todo, fuera de un contexto crítico, era un día normal.

Montañas llenas de gente que hace su vida, que “lucha” por su subsistencia en el Valle de Aburrá. Pero en el contexto medellinense la mercancía muchas veces solía ser la existencia de otra persona, como si se tratase de juego frío de ajedrez monárquico en el cual todas las otras fichas fueran descartables en función del rey. En este caso, se trataba del poder subyacente en el dominio de un territorio usando a sus habitantes como medio para tales fines. Estas dinámicas indolentes resultan bastante particulares y constituyentes de marcas, un “rastros de la violencia en el paisaje de la ciudad”, como lo llamó Sandra Patricia Arenas Grisales, doctora en Memoria Social de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro y docente de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia. (Cruz 2022).

En este punto, algo que puede expresarse como una violencia sónica llega a trascender desde la intangibilidad al terreno de lo tangible. Implica pasar de una interacción sensorial desde la distancia a una acción concreta en el plano de lo tangible, a acciones tan concretas como arrebatarse la vida a otro ser humano, a lo que en la frialdad del papel del código penal, en su artículo 103, se denomina homicidio: “El que matare a otro, incurrirá en prisión de doscientos ocho (208) a cuatrocientos cincuenta (450) meses”. (Ley 599 de 2000). Lo anterior dice mucho sobre nuestras lógicas y formas de entender la vida y su valor, equiparando una extensión de tiempo o el cobro de otra vida como forma de pago ante una acción de este tipo. Ahora, ¿qué pasa cuando alguien está exento o puede burlar la ley? En mi ciudad la mayoría de estas conductas quedaban impunes, de allí que en el año 1986 la primera causa de muerte en Medellín fuese el homicidio.

Otro artículo que aborda el tema, *Treinta años de homicidios en Medellín, Colombia, 1979-2008*, escrito en 2012, Héctor Iván García y sus colaboradores, describe

el homicidio de manera estadística, usando datos del *Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses*: el homicidio representa el 20.3% de las muertes en 1986, pero alcanza un máximo histórico en 1991 de 42%, siendo en ese momento de la historia casi la mitad de las muertes producto de la violencia entre personas. Estas cifras si bien tuvieron una tendencia al descenso, siguieron arrojando números preocupantemente elevados. García señala que entre 1990 y 1999 45.434 personas fueron asesinadas, un promedio anual de 4.503 personas, quizás no muy diferentes de quien escribe o lee este documento. De nuevo entrando al terreno de las comparaciones, es como llenar el estadio Atanacio Girardot, dejar afuera 608 personas y luego matarlas, todas hermanas, hermanos o padres de alguien.

En dicho artículo se atribuye la intolerancia, la agresividad y las formas inapropiadas de resolución de conflictos como la causa de 8 de cada 10 homicidios en Colombia. Adicionalmente, desde la perspectiva de autores como Daniel Pecaú, el contexto antioqueño cuenta con la particularidad de las economías ilícitas y los flujos de poder ligadas a ellas. Volviendo a García, entre 1979 y 2008 la cifra oficial de homicidios alcanzó los 81.166, una cifra que el autor compara con los censos de localidades limítrofes con Medellín, como la Estrella o Barbosa con 52.709 y 42.537 habitantes respectivamente. Resulta difícil pensar en aniquilar casi el doble de la población de ambos lugares, rastro de muertes que pasan a ser un eco en la historia de todos a quienes les rodean, una pesadilla recurrente que en cualquier momento puede materializarse para cualquiera de sus espectadores.

Ese mismo texto cita el Informe sobre la violencia y salud de 2002 de la Organización Mundial de la Salud, el cual comparó las tasas de homicidios de la ciudad de Medellín con las del promedio global de 8.8 homicidios por cada 100.000 habitantes; en la capital antioqueña se encontró que en el periodo entre 1979 y 2007 la tasa de homicidios fue cuatro veces superior al promedio mundial, destacando los años 1991 y 2002 en la que fue 44 y 20 veces mayor al promedio respectivamente.

En últimas, habitar las calles de Medellín y la violencia es verse inmerso en un mar de interacciones de todo tipo, desde acciones obscenas hasta los ecos sutiles de las voces que terminaron diluyéndose en el aire y que ahora solo habitan en la memoria, de los golpes percutiendo el aire, de gases expandiéndose para impulsar palabras y diminutos puños de metal que arrancan con contundencia la vida de la carne y la tranquilidad de la mente.

La interacción con los diferentes tipos de violencia sonora, en el caso de la experiencia personal, me llevó a vivir en carne propia riñas, tiroteos, atentados con explosivos, ver muchas personas morir, muertes merecidas según sus victimarios, estar en decenas de funerales y escuchar el llanto de las madres, los padres y los hijos de esos que no merecían vivir. Eso me llevó a buscar alivio en otras fuentes sonoras cuya potencia pudiese amortiguar el estruendo sensorial de todo ese mar de estímulos que viajaban por el aire, pero es difícil pensar qué podría eclipsar la magnitud de actos tan contundentes, encontrar sonidos cuya fuerza pudiera salvarme de ser arroyado por la avalancha de odio y desprecio por el otro, un desprecio que muchas veces mutaba en autodesprecio.

Caminando por las calles del barrio Villa Hermosa en Medellín a principios de la década de los 2000 encontré algo que amortiguaba, por decirlo de alguna manera, la violencia sonora. Pese a que el paisaje sonoro del barrio en esencia seguía siendo el mismo. El sonido que emanaba de una casa sede de una escuela de música se sobreponía a todo lo demás y por momentos parecía que todo eso que parecía grande e incontenible en términos sonoros, se hacía pequeño y trivial

Pero no todas las personas tienen interés o acceso a una formación en alguna de las disciplinas del arte que les sirva de refugio o medio para canalizar el impacto de la violencia que se vive cotidianamente. Cuando no parece existir una solución a eso que nos supera como individuos, la solución más fácil es cerrar los “ojos”, esto es, procurar cerrar los sentidos y negar lo que nos aturde. Esa particular manera de adaptarse a un entorno violento lleva a que las atrocidades generen poca o ninguna afectación en las personas, o que si la hay, no sean más que pequeños chispazos fugaces que terminan diluidos en el tiempo. Pecaute (1997) señala en su escrito *De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano*, que, en la década de los ochenta, pese a alcanzar los 400 homicidios por cada 100.000 habitantes, la reacción generalizada ante estos hechos haya sido la de resonancias fugaces. En comparación con lo sucedido en lugares como Argentina, El Salvador y Guatemala, en donde la indignación general se hizo manifiesta, en Colombia la reacción fue fugaz e incluso en ocasiones inexistente pese a la magnitud de los hechos. Es como si lo que está pasando, no importara. Una aceptación pasiva y colectiva de la violencia ese convierte en un aspecto general de la vida cotidiana. Pecaute (1997) describe la violencia generalizada como un proceso banal que produce oportunidades, genera acomodaciones, todo en el marco de unas normas y regulaciones. En consecuencia, la banalización de la violencia no es producto meramente de unas dinámicas hostiles en las que los involucrados simplemente resisten, es una forma de

reconocer la violencia como el derivado de una serie de actividades que resultan beneficiosas para un segmento de la población, el cual, si nos basamos en las investigaciones de Pecaut, cruza por múltiples capas de la sociedad, desde los niveles más altos hasta los niveles más bajos, algo que no distingue ideologías ni culturas. Esta violencia banalizada es un ente casi inocuo, pues “no supone ninguna ruptura con interacciones tradicionales, ni crea nuevos imaginarios” (Pecaut 1997, p. 16).

Es así como la violencia banalizada de la que se apoya este escrito hace referencia a esa que se deriva del sufrimiento ajeno convertido en el lucro personal de unos cuantos, una cifra que supera el millón de personas. Según el mismo autor: “se calcula en más de un millón las personas que viven directa o indirectamente de esta actividad, sin contar lo muchos que están de acuerdo con las perspectivas de movilidad social que la acompañan” (Pecaut 1997, p. 16). De allí que acciones violentas que tienen como fin un beneficio personal para que un sector de la sociedad genere residuos a los que el grueso de la población de un territorio tiene que verse expuesta y dada su frecuencia termine convirtiéndose en un elemento más del paisaje de todos los días.

Este impacto en la opinión pública inicia una espiral de violencia en la que la protección ante tanta atrocidad tiene que llegar de algún lado, sea de la mano del Estado, de milicias privadas o todo aquel que se autoproclame salvador. Esta lucha por el mercado de la salvación, dicho así, por ponerle un nombre al fenómeno, crea una disputa por los territorios, siendo la violencia armada y los daños a la integridad física el único lenguaje disponible para los actores que intervienen en esta nueva economía, cuyo servicio esencialmente se basa fundamentalmente en el uso de la fuerza. En consecuencia, el espectro de las prácticas violentas se ve reforzado y amplificado a niveles que trascienden las fronteras territoriales y de las armas como medio coercitivo.

Ahora, la violencia más que una práctica hostil pasa a ser una práctica económica y política, entendida desde la afectación que genera a nivel público. La violencia, se convierte en un medio para gestionar los poderes ligados a diferentes tipos de capitales, una actividad cuyo residuo termina siendo el terror, el dolor y el desarraigo. Así como poco o nada pareciera importar el impacto ecológico que genera nuestra existencia, asimismo es equiparable el nivel de desconexión ante los residuos derivados de la violencia como práctica económica y coercitiva, siendo los residuos de naturaleza sónica de especial interés para este trabajo.

Al final, todas las experiencias relatadas en esta suerte de delimitación dan lugar a lo que llamaré *Violencias Sónicas*. Es válido pensar en las maneras como el sonido y lo

que éste lleva consigo puede moldear nuestros entornos, subjetividades y maneras de interactuar con los demás, poniendo al artista no solo como un espectador que describe y plasma esas realidades en su obra, sino como alguien que puede analizar, entender, imaginar y proponer nuevas realidades y, con ello, una labor en la que las prácticas artísticas ayuden a reinterpretar nuestras maneras de relacionarnos. Dicho lo anterior ¿de qué maneras el uso de la memoria auditiva y del paisaje sonoro pueden evidenciar residuos sonoros de la violencia banalizada?

Pretensiones Sónicas

Este ejercicio de investigación creación tiene como objetivo principal analizar de manera crítica y retrospectiva el entorno sonoro experimentado en la vivencia y memoria del investigador desde la década de 1980 al presente en la ciudad de Medellín, usando lenguajes basados en las concepciones del arte sonoro para identificar eventos sónicos derivados de dinámicas violentas. A su vez, esta investigación busca generar una reflexión auditiva alrededor de lo que se considera cotidiano en el entorno sonoro de la ciudad a partir de la selección de material sonoro de fuentes propias y externas pertinentes para representar la interacción entre elementos de resistencia y las violencias sónicas.

Oscilaciones teóricas.

La fundamentación teórica de este ejercicio se basará en conceptos expuestos por autores como Roberto Barbanti con obras como *Elementos para una acusia de la ciudad* (2017) y *Ecosofía del sonido y desafíos de escucha* (2022). Estas dos obras constituyen un aporte relevante para reflexionar en torno a las maneras en las que prácticas oculocéntricas condicionan y limitan la experiencia sensorial y nuestra interacción con la realidad, es decir, con todo aquello que puede ser constatado y verificado por la visión, dejando relegados otros sentidos como la escucha. Este escrito apuesta por la acusia como una manera de leer el mundo, el oído como un medio para percibir de otras maneras, una forma de captar los fenómenos sutiles que escapan a la visión. Palpamos el mundo con nuestros sentidos y la escucha nos lleva a sentir porciones más amplias de lo que se entiende como realidad.

La vista puede llegar a darnos una descripción inmediata y detallada de un objeto en cuanto a sus formas, texturas y comportamientos, pero es la interacción sonora con otros individuos la que nos lleva a concertar un significado y una catalogación para ese objeto, cuyo valor depende en gran medida del acuerdo común sobre sus cualidades. Un ejemplo de lo anterior podría retratarse cuando se refiere al crecimiento de algo; generalmente crecer es sinónimo de progreso, pero ¿qué pasa cuando el crecimiento implica la devastación de todo aquello circundante a eso que crece? Nombrar es algo que depende en gran medida de que la interacción sonora sea en formas de palabras u onomatopeyas. Esos sonidos que usamos para referirnos a las cosas definen la realidad, desde el “chu chu” para describir el operar de una locomotora hasta el pronunciar y materializar al “enemigo” del cual debemos cuidarnos y en lo posible erradicar. Dichos sonidos siempre van acompañados de representaciones abstractas como la escritura y los símbolos, los cuales, salvo en contadas excepciones, remiten a sonidos que a su vez construyen imágenes visuales de eso que emite el sonido y las causas implícitas. Resulta casi inevitable pensar en la forma canina al escuchar un ladrido, así como en la tragedia cada vez que se escucha un disparo.

Es así como Barbanti propone “el sonido como nuevo modelo, digamos, estético-epistémico, para la comprensión de nuestro imaginario, nuestras sociedades y nuestro mundo” (2017, p.102) ¿Cuántas veces nos tomamos el tiempo para analizar las causas del bombardeo sónico al que estamos expuestos todos los días? Pensar las razones por las cuales nuestros entornos suenan como suenan puede ayudar a entender dinámicas que

afectan la existencia humana. Este enfoque del sonido como medio cognitivo fue abordado por el antropólogo Steven Feld (2016) en lo que él llamó “acustemología”, término compuesto por la unión de dos palabras: acústico y epistemología. Con lo anterior se propone una apreciación de los sonidos que escapan al control de los medios de producción, esos que son producto espontáneo de las prácticas que trascienden a la esfera de lo público.

Siguiendo de la mano de Barbanti, ahora desde su escrito de 2022, en el cual propone una ecosofía sonora, el autor señala el desastre y la crisis de los ecosistemas, entendiendo las ecologías como una relación de equilibrios. Aquí quisiera señalar la cercanía del concepto de equilibrio con el de armonía. Ambos se refirieren al balance entre las partes de un todo, el cual podría entenderse como un todo social, así como en la práctica común musical el equilibrio o la falta de este puede entenderse como consonancias y disonancias, tanto musicales como culturales. Una obra que se basa en solo consonancias tiende a percibirse como una obra estática, plana y falta de movimiento; por el otro lado, una obra totalmente disonante puede a ser algo difícil de asimilar, una experiencia para algunos tortuosa y estridente. Una obra dinámica necesita conjugar ambas cualidades para poseer cierto grado de equilibrio. Ahora bien, en el plano de lo social ¿hacia dónde tiende nuestro equilibrio sonoro?

La respuesta a la anterior pregunta va a depender en gran medida de a quién se le pregunte y en dónde habite. Para el caso de este ejercicio las respuestas a dicha cuestión parten de la experiencia sonora vista en retrospectiva durante más de tres décadas. En este caso, una experiencia llena sonidos derivados de la violencia. Sonidos asociados a adjetivos degradantes y acciones hostiles con la vida misma, una que como diría Barbanti (2022) tiene sus manifestaciones en múltiples planos, no solamente el plano físico-corpóreo, sino también el material-social y el simbólico-cultural.

Muy cercano a lo que propuso en su momento Orlando Flas Borda (1986) con su sentipensar, la escucha se coloca en un lugar preponderante en cuanto a nuestras formas de sentir y pensar en torno a nuestra experiencia del mundo. De modo que lo que señala Barbanti (2022) resulta clave en el sistema de producción social y material actual. Aquí el sentimiento y la razón tienen el mismo valor y complementan el entendimiento de la experiencia con el mundo conocido.

Volviendo al tema de los sentidos, Alejandro Guzmán (2021) en su escrito *Arquitectura y Urbanismo*, plantea lo que él denomina un sistema poli-sensorial, señalando con ello la capacidad del ser humano de sentir y organizar estímulos, los cuales

son dotados de significados asociados con su experiencia en el lugar habitado, algo que en sus palabras resulta necesario para relacionar su medio y su comunidad. En ese mismo orden de ideas también propone un sistema sociocultural en el cual las formas de vida y los espacios determinados son factores que se componen mediante la interacción con el conjunto de personas. Dicho lo anterior, resulta difícil pensar en un individuo que se desenvuelva en un espacio social y cultural de una manera ajena a las dinámicas culturales. Resulta probable que en un entorno de violencia la construcción individual se vea permeada por las dinámicas violentas. Ahora bien ¿de qué manera afecta habitar estos entornos?

Es en este punto en donde autores como Daniel Pecaú, sociólogo francés, estudioso del fenómeno de la violencia en Colombia y la banalización, ayuda a entender ciertas prácticas que podrían parecer normales desde el punto de vista del fluir de la cotidianidad. Si nos remitimos a la década de los ochenta, el país vivía una situación especialmente tensa en la que además de la violencia política, se diversificó el fenómeno a otras formas, no menos letales, de nuevos tipos de acción violenta. Pecaú expone:

Son muy heterogéneos. Los enfrentamientos entre guerrillas y fuerzas de seguridad, la acción de las fuerzas paramilitares y las de los narcotraficantes, las exacciones de las milicias urbanas, las operaciones de limpieza social', los asesinatos políticos, la criminalidad organizada y la pequeña delincuencia, las riñas entre bandas de jóvenes, los arreglos de cuenta y las peleas individuales: todas estas formas participan, en proporciones diversas, en la explosión del número de los homicidios. (1997, p. 11)

Esta diversificación de manifestaciones violentas ligadas al contexto nacional, dejan huellas sonoras que trascienden hasta la actualidad. Aún en Medellín sigue escuchándose el estruendo de los disparos, las detonaciones de artefactos explosivos, la algarabía producto de las riñas en la vía pública y la narrativa de los medios de comunicación que amplifica y multiplica el terror asociado con la fuente de estos eventos sónicos. Dicho lo anterior, y debido a la magnitud de un tópico como la violencia en el contexto de nuestro país, será el terror derivado de estas acciones violentas expresadas de forma sónica las que se abordarán en adelante. “El terror tiene como propósito intimidar a toda la población” (Pecaú 1997, p. 22)

Como se describió en el apartado anterior, desde la perspectiva de Pecaú (1997) la violencia empieza a ser un elemento generalizado que se deriva de actividades con

propósitos más allá de la mera hostilidad, involucrando dinámicas de las economías ilícitas y las disputas por los territorios estratégicos. De esta manera, la constante actividad de estos actores deja una estela de violencia a la que nadie puede escapar, convirtiéndose por su propia reiteración en un elemento más del diario vivir, una saturación que genera una especie de desconexión y banalización hacia el fenómeno y anula la capacidad de indignarse ante las atrocidades cometidas por todos los actores armados en el ejercicio de sus actividades violentas, a la vez que facilita la adopción de dinámicas hostiles de su entorno. Esta constante exposición a la violencia produce una banalización alrededor de estas prácticas, normalizando todo tipo de atrocidades que derivan en la muerte de muchas personas, la estigmatización de otras y la repulsión indiscriminada.

Pero ¿qué quería decir Pecaú con lo banal? La cuestión a la que Pecaú (2013) se refiere obedece a una negación de la responsabilidad individual justificada por las circunstancias. Como quien dice, esto no es conmigo. Al mismo tiempo, las dimensiones mismas de la violencia generalizada crean un ambiente de incertidumbre en el cual cualquiera podría ser afectado sin ser agente activo de la confrontación. La violencia para los agentes no armados puede llegar desde cualquier lugar: el Estado con sus fuerzas armadas, los grupos de guerrillas, los paramilitares, las milicias urbanas, bandas criminales o todos a la vez.

En este punto se problematiza el uso del terror como herramienta de control social y hasta dónde somos conscientes del uso de ella. Pecaú hace una diferenciación entre la violencia con fines políticos y la que carece de ellos. Pero a riesgo de ser arbitrario, ¿puede la existencia de un fin político justificar las atrocidades derivadas del terror? ¿En dónde queda el derecho a un entorno pacífico?

En este punto autores como Barbanti ya han evidenciado la manera como, mediante la acúsia, fenómenos sonoros condicionan nuestra manera de interpretar el mundo en donde nos desenvolvemos, demostrando cómo la jerarquía que le damos a nuestros sentidos afecta esas lecturas de la realidad, incluyendo el desarrollo individual. Por otro lado, Steven Feld propone una epistemología del sonido, usando este como un medio cognitivo para entender la realidad; de una manera similar, José Alberto Ochoa Ramírez y Alejandro Guzmán Ramírez proponen un sistema poli sensorial en el cual los sentidos median nuestra interacción con el medio y con las personas con quienes nos desenvolvemos, poniendo de nuevo el foco en la manera en la que se interpreta eso que se recibe a través de los sentidos y cómo constituye la percepción propia y del entorno

habitado. Finalmente, Daniel Pecaú nos ayuda a entender cómo ciertos estímulos tienen una carga simbólica atravesada por la violencia, la cual nace en un contexto muy particular de disputa y control territorial, social y político.

Arte sonoro, definiendo la indefinición.

La rigurosidad de la academia sugiere que todo concepto abordado en una investigación sea definido, delimitado y explicado con un grado de objetividad considerable. En este apartado el concepto a definir es el de arte sonoro, pero teniendo en cuenta la información recolectada, creo que sería mejor describir, pues no se trata de una práctica u objeto definido, sino más bien de una especie de materia que cambia su forma en función de la interacción con todo tipo de elementos. Una muestra de esta particularidad puede apreciarse en el texto *El arte sonoro en Colombia, estado del arte* (2021), en la cual Jorge Díaz, además de brindar una aproximación amplia de la cuestión, recoge la perspectiva de diversos integrantes de la escena, tales como Carlos Mauricio Bejarano, David Vélez o el Colectivo SONOS; asimismo, expone que el arte sonoro en sí mismo es indefinición y señala que en la actualidad no existe un consenso, ni una claridad plena sobre el campo como concepto.

En dicho texto también señala la manera general en el que la práctica antecede a la definición, asociando la no linealidad de sus procesos con la lógica de fenómenos contemporáneos que son de naturaleza interdisciplinar y abierta. En palabras de Bejarano (2017), el término arte sonoro es algo que todavía no se sabe que es. Por su parte, Ricardo Arias (2017) sostiene que no tiene mucha utilidad definirlo, pues dicha necesidad nace a raíz de la institucionalización del término.

Expuesta entonces la indeterminación alrededor del término ¿cómo saber si es arte sonoro? Vista la necesidad de una definición sobre la cual apoyar los pies, el Colectivo Sonnos da una aproximación inicial. Ellos sostienen que si se está haciendo con sonido, es arte sonoro: “entonces ahí cabe la música de Beethoven, cabe el paisaje sonoro, cabe lo que hizo el artista visual con sonidos, todo cabe ahí, es muy grande y muy amplio.” (Díaz 2022, p.33). Esta amplitud podría llegar a chocar con la especificidad propia de la academia, pero recuerda más las amplias y complejas interacciones presentes en la naturaleza. Otra aproximación reposa en la entrevista realizada por Díaz (2022) a David Vélez en 2017, en la que se define al arte sonoro como todo trabajo que se vale del sonido como un medio para desarrollar la obra.

La amplitud del concepto pareciera borrar la frontera de otras actividades artísticas que involucran el sonido, entrando a terrenos que tradicionalmente se han

diferenciado de otras prácticas como la música. Díaz (2022) identifica esta situación y propone: “Si convenimos que la música es una manifestación artística, pues indiscutiblemente es arte con sonidos, por tanto, el arte sonoro y la música son lo mismo y es lo suficientemente amplia para contener la otra y viceversa” (p. 33)

Lo anterior resulta sumamente conveniente para efectos del presente trabajo de investigación creación, teniendo en cuenta que el desarrollo de las obras sonoras enmarcadas en este ejercicio no limita las decisiones estéticas a un solo lenguaje sónico, pues ello dejaría por fuera numerosos elementos que pueden habitar en terrenos como el de la práctica común musical. Por el contrario, conviene entender la música como una franja más del amplio espectro sonoro con el que coexistimos día tras día. Un transcurrir vital rodeado de sonidos desde el momento mismo de la gestación y que se prolonga hasta el fin de nuestros días

Ya que se ha puesto en la mesa una mirada más plástica e inclusiva de los elementos sónicos, se abre la puerta para nuevos enfoques y posibilidades a la hora de darle forma al sonido y para que dichas formas transmitan nuestra intención artística más allá de una conceptualización abstracta previa. “Yo me siento y dibujo, o me imagino el dibujo y no lo atravieso con teorías, entonces como este material y voy a hacer una composición con ese material, pero es una composición sonora, no una composición musical” (Díaz 2022, p. 35).

Este trabajo tomará el sonido como una materia sonora a través de la cual se dibujarán momentos sónicos en los que las tensiones entre las sonoridades internas y externas generan relatos que construyen imágenes que van más allá de lo que se considera personal. Crear imágenes con elementos intangibles, que pueden interactuar con la materialidad y lo que se considera real, tangible. Esta condición etérea del sonido como relata Miguel Isaza en su entrevista de 2017 a Díaz (2022), quien recopila también la aproximación de Daniela Cascela, autora italiana que define al arte sonoro como un fantasma, algo que no se sabe qué es, pero que nos recorre; definición que a Isaza le parece particularmente honesta, pues, para él, el sonido es un fantasma.

Ahora bien, si las formas de arte sonoro son tan amplias, ¿cómo ponerlo en práctica? Díaz (2022), en su maravilloso trabajo, incluye la entrevista a Jorge Gómez en 2017. En dicha interacción, Gómez señala que es necesario entender algo en lo que tiene que ver con arte sonoro y es el hecho de que cada persona crea una “jurisprudencia” que se da a partir de su experimentación e investigación. Dicho lo anterior resulta sumamente

atractivo pensar en un campo para la creación desde lo sonoro en el cual pueda florecer todo tipo de ideas que involucren al sonido como medio expresivo.

El uso del sonido como medio expresivo de extrema plasticidad, permite transmitir experiencias complejas que no solo pueden resumir representaciones simbólicas, emotivas o cognitivas, son representaciones vitales. Esto teniendo en cuenta que el requisito para ser parte de cualquier tipo de experiencia sensorial es estar vivo, pues hasta el momento no existe una certeza de que pueda ser de otro modo.

Lo último podría parecer algo trivial, pero en ciertos contextos el estar vivo pareciera más un acto de suerte que uno de regularidad. Todo eso expresado a través de lo sonoro. Toda situación, puede verse como un resultado sonoro que de cierto modo es intangible, pero cuyas consecuencias traspasan la materialidad hasta llegar a romper la materia viva, a cambiar su estado y sus formas.

Es así como en esta investigación se ha planteado la posibilidad de explorar un entorno sonoro que afecta la materialidad. Se propone extraer Ese entorno sonoro de las experiencias vitales y terrenales que nos afectan a todos y todas. Mauricio Bejarano sostiene que

Actualmente estamos relacionados, en todo momento y en todos los ambientes cotidianos, públicos y privados, con sonidos que emanan desde innumerables dispositivos, colectivos y personales, y tenemos, a la mano y al instante, una gran diversidad de soportes y medios que lo almacenan, transportan, transforman y proyectan (Díaz 2022, p. 44).

Estos sonidos viajan en todas direcciones gracias a las posibilidades tecnológicas que ofrecen infinidad de recursos y que en cierto modo gozan de una libertad e independencia respecto a su dimensión física y causalidad (han dejado de depender de los cuerpos que les producen, sean mecánicos o anatómicos), como señala Díaz (2022). Asimismo, este autor señala la relación del universo sonoro con la posibilidad de construir espacios en dónde puede habitar la memoria, así como *no lugares* en los cuales habiten sonidos o silencios intrusos, los cuales pueden ser intervenidos y transformados.

Finalmente, en el texto *Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia (2021)*, en cual también participa Díaz, también se exponen perspectivas interesantes en torno al arte sonoro en Colombia.

A la luz de lo dicho, se coincide en entender al arte sonoro como toda manifestación artística cuyo principal vehículo de expresión sea el sonido y manifieste

una organización espacio-temporal con una intencionalidad artística. Esto abre la posibilidad de pensar en una organización de múltiples elementos relacionados entre sí, aprovechando la superposición, el solapamiento y la distribución temporal para crear una narrativa. Todo esto es lo que permite desarrollar un tejido temporal que a pesar de ser un flujo constante posee unas propiedades elásticas en las cuales el pasado, el presente y el futuro son caras de una misma experiencia.

Antecedentes sónicos.

En el capítulo anterior se expuso la amplitud de lo que se puede denominar arte sonoro y las maneras en las que la extrema plasticidad del sonido como materia puede brindar un sinnúmero de posibilidades expresivas desde el arte. En este capítulo, más que brindar una sección de antecedentes, se pretende evidenciar cómo dicha plasticidad sónica deriva en maneras sumamente personales de abordar la creación.

El primer ejemplo es una de las obras del artista colombiano Carlos Mauricio Bejarano, cuya trayectoria puede verse en obras que datan de 1988. Aquí hablaremos de la obra *Ráfagas 2016 – 2017*, la cual es descrita en el sitio web del artista como una obra situada en el espacio público, constituida por un túnel instalado en Oliagatan, Örebro, Suecia. En su página describe la obra como:

Instalación de imágenes sonoras fijadas o memorizadas en soporte y proyectadas vía altavoces. Túnel de doce metros de largo con seis proyectores sonoros generando un recorrido para una escucha acusmática a lo largo de este espacio totalmente oscuro.

Pedazos del paisaje sonoro colombiano... densidades y texturas sonoras, de truenos y aguaceros sobre la cordillera de los Andes en la sabana de Bogotá; de aguas, aves y faunas amazónicas; de mares y vientos del Cabo de la Vela en la península desértica de la Guajira al norte del país (Bejarano, 2017).



Imagen 1 Instalación sonora “Ráfagas” Tomada de Bejarano (2017)

Aquí el manejo de los elementos sonoros resulta bastante interesante, pues cada uno de ellos constituye una suerte de capa que podría parecer estática en el espacio – tiempo, pero que en realidad se vuelve un objeto dinámico en función del movimiento del espectador, generando transiciones entre los elementos que guardan un hilo conector.

Como si se tratase de un ejercicio de escritura polifónica, el diálogo entre los elementos del todo dinamiza una experiencia que trasciende los límites de la espacialidad y puede materializarse en un lugar distante en la geografía. Esta particular capacidad para rasgar tejido del espacio y del tiempo es un gran aporte para los fines de este trabajo, pues permite acceder a cualquier punto de la memoria situada en una espacialidad y en una temporalidad.

Poder transportar los truenos, la montaña, las aves, el desierto va más allá de fijar los sonidos y reproducirlos; es brindar a toda persona que interactúe con la obra la posibilidad de experimentar sensaciones derivadas de esas sonoridades que pueden ser o no ajenas a sus realidades cotidianas, algo que en últimas termina detonando sensaciones que construyen imágenes y que recorren la carne.

Por otro lado, David Vélez, artista bogotano nacido en 1973, con su obra titulada *Un último día perfecto* (2022), describe su obra como:

En este proyecto, la horticultura se presenta como un dispositivo de gozo, placer, resistencia y autonomía frente a un futuro incierto. En la sala, las ondas sinusoidales (sonidos) y la luz artificial construyen un espacio de contemplación y escucha profunda donde convergen la recepción acústica y lumínica tanto para los vegetales como para los humanos. La estimulación sonora que se emplea en las remolachas se produce a partir de una pieza multicanal y de un dispositivo transductor conectado a un micrófono de voz abierto al público; quienes asisten son invitados a estimular el crecimiento de las plantas con la vibración de su voz. La instalación se complementa con un video procesado del Sol. (Vélez, 2022)

Aquí la luz y el sonido, ambos propagándose en forma de ondas, se complementan para interactuar tanto con las formas de vida vegetal como animal. Esta dinámica resulta particularmente llamativa, pues muestra de manera física la manera como la interacción con elementos sonoros influye en la forma de la materia viviente y pensante, creando una experiencia interactiva que todo el tiempo está atravesada por concepto de circularidad expresado en ondas sinusoidales y la geometría misma del sol como fuente creadora.



Imagen 2 Instalación Sonora “Último día perfecto” Tomada de Vélez (2022)

Finalmente, quisiera mencionar la obra de Ximena Alarcón-Díaz, quien aborda sus prácticas sonoras desde la memoria y su relación con la ecología y la migración. Para ello basa sus métodos en la escucha profunda y la improvisación sonora, como lo describe la publicación alojada en la página del Museo de Arte Moderno de Medellín. Valiéndose de la ecología urbana de la ciudad, la obra *Huellas de aire* (2024 - 2025) explora mediante una instalación sonora inmersiva las relaciones existentes entre la respiración, el aire y la memoria. En la descripción que reposa en la página del museo del *MAMM* se describe la instalación como un espacio relacional que invita al espectador a interactuar con la obra mediante su cuerpo y respiración.

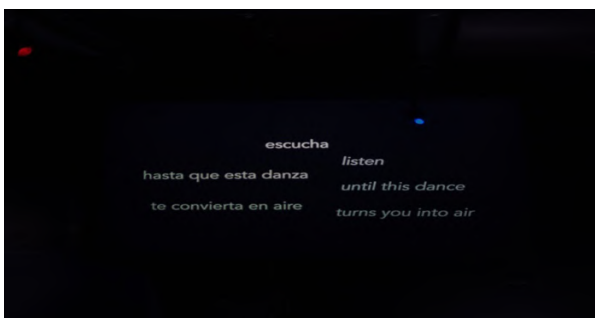


Imagen 3 Fotografía de la instalación “huellas de aire”. Tomada de Alarcón-Díaz (2024)

En la descripción de esta obra, la autora habla de un “entorno aéreo compartido”, algo muy cercano al entorno sonoro compartido por todas las personas en un espacio definido, lugar desde el cual parte el ejercicio creativo de esta investigación. Otro

elemento importante que aporta a este trabajo es el lugar que da al cuerpo y su acción dentro de la obra, pues toda la experiencia sónica depende del cuerpo para ser mediada; una acción que involucra, además de escucha, las afectaciones que esta genera a nivel orgánico.

Con estas tres obras de artistas nacionales puede evidenciarse una práctica que se ha extendido en el tiempo y que da muestra de los caminos que estas personas han abierto con su trabajo creativo e investigativo, poniendo el foco no solo en los elementos meramente técnicos, estéticos o conceptuales, sino también ubicando la obra en un plano en el cual eso abstracto que emana de la mente del artista está más cercano a la experiencia y a las sensaciones asociadas al sonido que hacen parte del contexto cultural actual. Poner el foco en cuestiones como la ecología y la memoria abren la puerta a nuevas posibilidades expresivas que trascienden el ejercicio de la creación y pasan a ser los bloques de un lenguaje nuevo para quienes interactúen con la obra.

Arte sonoro y las cosas que experimentamos.

Este apartado aborda el concepto de arte sonoro establecido en 1933 por Murray Schafer, entendiéndole como un medio expresivo para compartir experiencias de todo tipo, pero en especial las vitales, esas localizadas en la subjetividad individual derivada de la interacción macroscópica con el entorno sonoro y las maneras de interpretarle. Aquí, dentro de las lógicas de John Cage (2005), se busca acercarse a la naturaleza, en este caso, la naturaleza expresada como fenómeno sonoro producto del contexto social resumido desde la descripción de la experiencia personal. Una búsqueda que atraviesa las sensibilidades individuales en contraste con lo culturalmente establecido, esto es, la manera como los elementos, que literalmente flotan por el aire, determinan y retroalimentan nuestras sonoridades, nuestras prácticas en un entorno social y nuestra percepción del mundo.

Para dicho fin, este documento hace uso de la memoria, la imaginación y la curiosidad para articular un conjunto de sonidos con una organización que, en términos de Cage, obedece a propósitos extra-musicales, o lo que el compositor francés Pierre Schaeffer expone: “Cada uno toma partido por una curiosidad potencial de la escucha vulgar, y desarrolla tanto objetivos e intenciones, como aprendizajes” (Schaeffer 2003, p.73). La escucha vulgar es entendida como esa que se da de manera indiscriminada, sin prestar mucha atención a los detalles específicos de la fuente sonora. En ese orden de ideas, este trabajo, por medio de la organización crítica del sonido, trata de describir rasgos del entorno acústico experimentado de manera personal en el entorno urbano de la ciudad de Medellín en las dos primeras décadas del siglo XXI.

Dicha descripción sonora, como ya se había expuesto anteriormente, puede tomar múltiples formas dada la plasticidad del sonido mismo. De ahí que se proponga usar elementos del paisaje sonoro, lo cual, para Schafer “puede ser, ya una composición, ya un programa de radio, ya un entorno acústico” (2015 p. 24). Siguiendo con las lógicas de este autor, “el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y que puede decirnos mucho acerca de la tendencia y evolución de esa sociedad” (2015 p. 24). Describir el entorno sonoro de un individuo es describir el entorno mismo en el cual él se desarrolla y retroalimenta. Es así como la dimensión individual de la que parte este trabajo de investigación-creación, más que un propósito autorreferencial, busca describir un entorno en el cual se mueven cientos de miles de personas en nuestro país.

Aquí el papel del individuo sirve como un canal de doble vía, un ser con propiedades acústicas que puede recibir y transmitir información, en este caso en forma sónica. Tal como los ecos que resultan de la reflexión acústica de una fuente primaria, de manera metafórica en este escrito el individuo y su subjetividad actúan como superficie en la cual su entorno sónico se refleja. “No podemos comprender la identidad de un lugar sin conocer primero de qué modo es habitado, recorrido y practicado un espacio. Análogamente, la identidad de cada persona estará vinculada en gran medida a los espacios que habite.” (Atienza 2016, p.4)

El paisaje sonoro puede brindar una perspectiva que resulte íntimamente ligada a la manera en que las personas viven los eventos sónicos y su relación con el entorno que les rodea, ayudando a constituir un aporte en la tarea de entender nuestras maneras de relacionarnos y comprender nuestro mundo (algo que en tiempos de crisis y colapso pareciera cobrar particular relevancia). De lo anterior derivan entonces preguntas como: “¿cuál es la relación del hombre y los sonidos de su entorno?” (Schafer 2013, p. 19) ¿Cómo pensar en las dinámicas sociales y culturales alrededor del sonido?

Olmos (2024), en su escrito *El paisaje sonoro en la cultura*, señala un punto relevante desde los estudios sonoros, indicando que el sonido es un fenómeno inmanente a la materia, la misma que constituye todo lo que se conoce y califica de real. Pensar el sonido con relación a la materia permite dar paso a una concepción en la cual diferentes tipos de materia participan en la producción sonora, siendo la materia viva un objeto dinámico y mutante que transforma los eventos sónicos en experiencias cognitivas y sensoriales.

Desde la perspectiva de Schafer (2015), los estudios del paisaje sonoro no se pueden ubicar o describir desde un solo campo del conocimiento, ubicándoles en una región interdisciplinaria en dónde múltiples fronteras conviven para darle forma, entre ellas, la ciencia, la sociedad y las artes. Ejemplificando esta visión convergente, señala que la acústica y la psico acústica pueden enseñarnos sobre las cualidades físicas del sonido y de cómo éste pasa a ser interpretado por la mente humana; en el ámbito de lo social destaca la manera como los sonidos hacen que las personas nos comportemos de determinadas maneras en diferentes entornos sonoros; y de las artes, puntualmente de la música, señala la posibilidad de aprender cómo las personas crean paisajes sonoros para otras vidas, tales como la imaginación y la reflexión. En este punto vale la pena señalar la imaginación como un lugar importante: “La imaginación hace que todo sea más bonito. Usa tu imaginación y sal de los lugares más difíciles simplemente aferrándote a la

imaginación y haciéndola realidad” (Toop 1995, p. 31), afirma Toop refiriéndose a la obra del jazzista *Sun Ra* en su libro *Ocean Of Sound*. En consecuencia, podría decirse que la apreciación del entorno sonoro depende de procesos mentales abstractos como la imaginación, pero esta a su vez se relaciona con la memoria. Pierre Schaefer (2003) afirma: “si puedo tomar conciencia del fondo sonoro, es siempre indirectamente por la reflexión y la memoria” (p. 63).

Un paisaje sonoro “puede ser, ya una composición, ya un programa de radio, ya un entorno acústico.” (Schaefer 2013, p. 24). En el contexto de esta investigación, los sonidos a tener en cuenta son los que se dan a partir de la experiencia sónica plasmada en la composición sónica. ¿Pero qué lugar y qué validez tiene la experiencia sónica aislada de un individuo? “Un escrito solo es digno de confianza cuando se escribe sobre sonidos directamente experimentados y conocidos de manera íntima” (Schaefer 2013, p. 25). El nivel de intimidad ligado a las subjetividades estéticas de cada individuo coloca la experiencia sónica como algo más allá de un mero placer estético, visto más bien como una necesidad ligada a lo personal; dicho en otras palabras, el sonido es “no solo una necesidad inmediata, sino también una relación personal” (Truax 1984, p. 17).

Blesse y Salter (2007), citando a Winston Churchill, señalan la manera en que las personas construimos cosas y luego esas cosas nos dan forma a nosotros. La misma idea es retomada por otra autora: “el Sujeto construye al objeto en su interacción con él y, por el otro, el propio Sujeto es construido en la interacción con el medioambiente natural y social” (Majmanovich 2001, p. 107). Extrapolado a lo acústico, la acción humana construye el entorno sonoro y más adelante este nos construye a nivel social e individual. Atenza (2007), en su escrito *Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora*, señala que “no podemos comprender la identidad de un lugar sin conocer primero de qué modo es habitado, recorrido y practicado un espacio. Análogamente, la identidad de cada persona estará vinculada en gran medida a los espacios que habite”. La relación entre los individuos y el mundo al que pertenecen es descrita por el uso del paisaje sonoro, una especie de estado que rompe con la normalidad: “como corresponde a un estado alterado, los recuerdos se han superpuesto, se han despojado de contexto, se han fusionado a partir de estaciones, épocas, eras, momentos, incluso ficciones, en una esencia concentrada de mi existencia en el mundo sonoro ... El sonido nos sitúa en el universo real” (Toop 1995, p. 1).

Normalmente el sonido suele relacionarse con música, pero es importante enfatizar que este trabajo investigativo no pretende hacer música, ni nada cercano. “Si

esta palabra, «música», es tan sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVI y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.” (Cage 2005, p. 4). Una organización descriptiva y crítica de sonidos (los sonidos de la violencia en la ciudad de Medellín almacenados en los archivos de noticias) en función de un relato (el propio relato de vida del investigador) se acompasan en una manera de complementar la redacción y composición del paisaje sonoro de la violencia sónica. De ahí que esta exploración y este proceso de escritura tampoco busque acomodarse, aportar o mejorar las maneras existentes de escribir música, sino destacar y generar un encuentro sensible con el paisaje sonoro presente pero muchas veces ignorado por normalización de la violencia. Se trata más de un juego que de un ejercicio de escritura musical, a la manera en que Cage lo caracteriza:

el juego, sin embargo, es una afirmación de vida -no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y al dejamos actuar por sí sola. (Cage 2005, p. 12)

En ese orden de ideas el propósito de la creación en este trabajo no es más que el de la afirmación de una vida, moldeada por sus experiencias y el conocimiento derivado de las mismas, una manera de visibilizar la experiencia acústica que desde lo subjetivo resulta única y llena de información importante sobre el medio en el cual transcurre.

En este trabajo, las obras serán atravesadas por el entorno sonoro en el que se desenvuelven, sonidos que no se pueden dejar de oír –a no ser que por alguna patología esto no sea posible, pues “la experiencia de la escucha de fondo ocurre todo el tiempo” (Truax 1984, p. 21). Señales que vienen de todas direcciones e impactan sobre todo lo que tenga masa componen el entorno sonoro de la violencia sónica impactando nuestro cerebro mismo algo que Blesse y Salter (2007) describen como señales que la corteza auditiva convierte en señales perceptivas que son utilizadas para sistematizar la experiencia del mundo exterior). Dicho lo anterior, para las lógicas de esta investigación el papel de la experiencia individual en la descripción sónica del mundo juega un papel principal en la manera como serán organizados los sonidos en este ejercicio, observando particularmente las formas en las que lo micro se transforma a través de la interacción con el entorno.

Volviendo a Cage (2005), aquí los sonidos serán organizados por fuera de un propósito musical, más bien constituirán una forma descriptiva que reflejará elementos

de un entorno próximo al individuo, algo como las casas de cristal de Mies van der Rohe. Se trata de una manera de reflejar lo que escuchamos, de tocar y describir el mundo a través del sonido, algo que es normal para muchas especies animales, entre ellas la humana, a pesar de que “algunas personas piensan que esa capacidad es exclusiva de los murciélagos y los delfines” (Blessner y Salter 2007, p1)

En un sentido literal o metafórico, más literal que metafórico, tocamos el mundo con nuestra escucha. Una pared puede tener una manifestación audible, aunque ella no sea la fuente original de la energía sonora. Dentro de esas lógicas todo suena: “Miren la nueva orquesta: ¡el universo sonoro! Y los músicos: ¡Cualquier persona o cosa que produzca un sonido!” (Schafer 2013, p. 22). Dicho en otras palabras:

Así, la gran orquesta de los objetos y los sujetos de la cultura son configurados a partir de su paisaje cultural que a su vez moldea el paisaje sonoro. La vida misma puede ser un paisaje sonoro y el mundo su contexto. (Olmos 2024, p.6)

Aquí, el paisaje sonoro se ubica como una expresión situada del sonido y solo pretende ser utilizado como un medio descriptivo de aquella experiencia humana subvalorada por los estándares académicos, según los cuales la búsqueda de verdades aplicables a grandes escalas se rige por un régimen escópico que invisibiliza el papel de lo sonoro y del individuo (quien en últimas termina siendo un nodo activo en la intrincada trama de la interacción sónica, social y cultural).

Recalcando que lo que se pretende hacer en esta investigación creación no encaja dentro que se concibe tradicionalmente como música, pero ya sabiendo que el arte sonoro puede contener a la música y viceversa, Schafer (2015), refiriéndose a Cage, hace una generalización en la que la música es un elemento más en el mundo de los sonidos, dispuesta en la misma posición de importancia que los sonidos que nos rodean, independiente del lugar y la manera como sean captados. Esto de algún modo significa una ruptura que según Cage (2005):

Este viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo. En términos musicales, cualquier sonido puede producirse en cualquier combinación y en cualquier continuidad. (p. 8)

Un individuo no está separado de la naturaleza, y ahora, desde las posibilidades como organizador de sonidos, tengo acceso a toda la paleta de colores y texturas que el mundo sónico dentro de sus posibilidades tiene para ofrecerme.

Finalmente, es así como esta exploración pretende estudiar críticamente la organización sonora, indagando por el papel del individuo en la interacción con el entorno sonoro. Por otra parte, se busca entender la manera por la cual el entorno sónico puede ser habitado por formas de violencia y las maneras en las que deja marcas tangibles en la memoria de los individuos que puedan ser representadas artísticamente utilizando elementos que hacen parte de lo que se entiende como arte sonoro.

Definiendo los ecos: la cuestión metodológica

Este apartado tiene como propósito realizar una descripción del proceso creativo a partir de la selección de sonidos que beben de la memoria, la imaginación y las experiencias en torno al sonido para construir tres obras sonoras a las que quise llamar Ecos Sónicos. Ellos nacen de la superposición de múltiples capas sónicas obtenidas tanto de grabaciones directas, como de audios extraídos de fuentes de libre acceso, principalmente archivos de noticias. Este material sónico lejos de ser escogido de manera arbitraria se relaciona directamente con los eventos sónicos que mi cuerpo pudo experimentar.

Por otro lado, estos sonidos serán divididos en dos categorías contrastantes. La primera de ellas tiene que ver con aquellos que de alguna u otra están impregnados de violencia, eventos sónicos derivados de situaciones de conflicto desarrollados en el espacio público, situaciones percibidas por un número significativo de personas y amplificado por los medios de comunicación. Resulta de particular importancia que el audio de noticias y grabaciones aficionadas sea la fuente de recolección, pues esto concuerda con las ideas de Pecaut sobre la violencia banalizada que ya hace parte del transcurrir normal de la sociedad. Aquí es relevante el alcance público de los sonidos capturados, pues al tratarse de una investigación social, se parte de lo sonoro en las interacciones humanas de modo que redunde en un proceso creativo capaz de visibilizar las dinámicas sónicas en la ciudad de Medellín.

Esta primera categoría no solo busca retratar la violencia banalizada desde lo sonoro, también sensibilizar al lector sobre su entorno y el tejido de interacciones que es construido entre quienes habitan un territorio. Con lo anterior se busca vislumbrar un sinnúmero de interacciones complejas que sobrepasan los conceptos elementales de lo bueno y lo malo, invitando a pensar en ese lugar en el que los límites de la moral se vuelven difusos al tener que priorizar el bienestar de un grupo de individuos sobre el dolor y el sufrimiento ajeno.

El sometimiento impuesto por la fuerza, generalmente física, se manifiesta de muchas maneras, partiendo por el volumen de los gritos en una confrontación, pasando por la fuerza de los puños y las patadas, hasta llegar a formas extracorporales de fuerza que convierten la energía en golpes mortales. En consecuencia, el instinto de todo ser vivo

por preservar su propia integridad termina recurriendo a la banalización como mecanismo de autopreservación.

Como investigador y como músico abordar este tipo de interacciones desde lo sonoro resulta en una fuente importante de información que puede aportar al despliegue de una práctica artística más consciente y activa que aporte a una creación que habite terrenos más cercanos a realidades comunes, más que a construcciones abstractas pensadas meramente para el deleite estético.

Por otro lado, el segundo grupo de sonidos está constituido por aquellos que vienen del mundo del arte. Aquí, instrumentos de cuerda frotada y pulsada representarán de forma literal y metafórica la oscilación o giros constantes que rompen la estática y se convierten en movimiento que transforma la materia. En consecuencia, la oscilación vista como un ciclo, resulta análoga a toda la dinámica vital del planeta, un palpitar entre luz y oscuridad sujeto al equilibrio para no extinguirse.

Es así como este grupo sónico representa un contrapeso a la violencia sónica en la cual la existencia se ve amenazada por su estridencia y contundencia, como si de un océano furioso se tratase en el cual una pequeña balsa resiste a la tormenta y da la ilusión de volver a ver el sol para encontrar el camino a la tierra, ese lugar sinónimo de bienestar y seguridad.

Aquí la constitución física de los instrumentos también aporta a la construcción de la metáfora de la balsa; el contrabajo, la viola, la guitarra y el piano son instrumentos que en su mayoría están hechos de madera, son objetos que alguna vez fueron un ser vivo y cada vez que son accionados por manos humanas vibran y vuelven a la vida. Lo anterior, entendiendo que su vibración tiene un significado y genera una afectación real en el entorno físico que le rodea.

El aporte del componente instrumental busca retratar la práctica artística como un medio para leer y ser leído en el mundo, un refugio desde el cual puede cultivarse, pensarse y re-imaginar la realidad en todas las escalas concebibles, incluidas nuestras formas de interacción. Es así como la dinámica cíclica desplegada en objetos orgánicos reverbera y mantiene a flote a todo naufrago que se resista a caer en el abismo de la violencia.

Siguiendo con la parte sonora, si bien los elementos que brotan de la interpretación instrumental pueden ser entendidos como música, pese a tener estéticas y tratamientos tonales, son una capa más de las que componen el Eco sónico, nombre que me parece pertinente dado que lo que representa es solo una fracción del gran espectro sonoro que

recoge toda la actividad humana y de la naturaleza, siendo la primera una redundancia de la segunda.

Para evidenciar esa singularidad con la naturaleza se realizó un juego metafórico de palabras con la tonalidad de sol mayor y su relativo menor, en el cual *sol* hace referencia a la estrella que orbitamos y que gracias a sus procesos de fusión nuclear nos irradia la luz y calor que posibilita la vida de todas las especies. Además, de su interacción también depende toda la dinámica climática del planeta. Ahora bien, su relativo menor *mi* representa al individuo y su experiencia, con lo que puede percibir, sentir y conocer; el yo reflexivo (el *self*) es la materia misma del cosmos consciente de sí misma, de su lugar en una estructura que se expande en todas direcciones. De lo anterior vale la pena destacar que, al no ser un programa orientado a la composición musical, no habrá una construcción con estas pretensiones, se trata más bien del producto de la improvisación basada en la interacción de los materiales seleccionados y la condicional tonal previamente descrita.

Para efectos de la improvisación, la clasificación de los sonidos juega un papel importante. Para ello, el nivel de contundencia y elaboración será el factor que le defina, siendo lo más contundente y menos elaborado servirá como base para colocar las capas superiores. Así los sonidos violentos serán los primeros en organizarse y conectarse, tejiendo entre ellos un discurso que se solapa reafirmando la arbitrariedad de la fuerza desmesurada. Sobre estos cimientos violentos, se desarrolla la segunda capa que sirve como soporte armónico y puente a una capa superior en la cual las tensiones y la direccionalidad melódica genera contrastes dinámicos y en cierto modo emocionales frente al contenido base.

Dicho lo anterior, vale mencionar que los tres ECOS en su componente instrumental tienen un eje tonal basado en *mi* menor como relativo menor de sol mayor. Esto, además de ser una metáfora que puede aportar al discurso filosófico de la cuestión, permite que los elementos presentes en los tres ecos puedan reproducirse simultáneamente en un mismo espacio, siendo esta una cualidad que permite a un material finito reverberar en multiplicidad de posibilidades, pues el desfase entre las tres piezas genera a cada segundo una combinación diferente. Así, pues, la dramaturgia del espectador se ve afectada por la espacialidad y la linealidad del tiempo en su interacción con la obra, permitiéndole transitar entre una primera estridencia de las tres fuentes sonoras, los tres ecos, y poco a poco, al entrar en detalle de cada pantalla, empezar a sentir las armonías que facilita la estructura compositiva y las experiencias visuales y sonoras que constituyen el paisaje de la instalación.

Dicho lo anterior ¿cómo se compone un ECO? Primero que todo es agrupar sonidos en algo que no es música, una estructura que, pese a que puede resonar y reverberar hasta el campo de lo musical, pertenece al paisaje. Una obra cuya existencia se basa en la interacción fortuita de los eventos sonoros, tal como en la vida cotidiana, una superposición de elementos que resuenan unos con otros y desde lo sónico crean imágenes que reflejan rasgos de nuestras dinámicas sociales.

En ese orden de ideas y continuando con esta caracterización metodológica del proceso de composición de los ecos sónicos, esta obra se apoyó también en material visual para su desarrollo, utilizando imágenes de mi archivo personal, fotos de Jesús Abad Colorado y algunas otras tomadas de internet. Este material gira en torno al material sónico en el entendido que todas ellas están relacionadas con lo que se puede percibir auditivamente, siendo lo visual una señal que aprovecha las lógicas oculocéntricas para reafirmar lo sonoro.

El término “Ecos”, dentro de las lógicas de este trabajo de investigación, no solo sugiere una onda acústica que se propaga y rebota en los confines del marco, sino también una invitación a pensar en la fuente real de lo que escuchamos. De modo que, las formas de redundar, reverberar y resonar permiten atravesar diferentes materialidades y tocar las diferentes capas de la experiencia individual. Un eco se expande en el espacio e interactúa con todo lo que esté en su camino, reflejándose de un lado a otro, palpando todas las formas posibles y exponiendo los contornos de su naturaleza.

Asimismo, la existencia de un eco es evidencia de una perturbación en un medio conductor o la reiteración de un mensaje que se prolonga en el tiempo, aún después de desaparecer su fuente original. De forma similar se comportan nuestras interacciones, en un lugar cuya naturaleza es violenta y esta dinámica es persistente. Resulta lógico pensar que sus ecos serán réplicas de dicha violencia, expresada en diferentes formas, unas más sutiles que otras, pero al final el reflejo de una acción ajena.

De allí parte ECOS para proponer desde las prácticas artísticas, nuevas formas de reflejar, repensar y replantear las violencias con las que se vive día tras día en un territorio en donde la fuerza termina siendo la voz predominante y el medio más contundente para el ejercicio del poder.

Apartado técnico

Finalmente, se describirá el apartado técnico necesario para la creación de la presente obra. Para ello, fue necesario el uso de herramientas de software como una DAW siglas en inglés para Digital Audio Workstation. Aquí el uso de Logic Pro-X, fue fundamental pues me permitió manipular todas las capas de audio comprometidas en el desarrollo de la obra. Esta herramienta permitió la organización por capas de los sonidos en diferentes canales y su ubicación en una línea de tiempo; también permite alterar parámetros de ecualización, volumen y direccionalidad del audio.

Asimismo, es posible editar la duración y las cualidades sonoras de cualquier fuente de audio, sea un archivo ya existente o audio en tiempo real a través de un instrumento o micrófono, usando para ello una interface Focusrite (Scarlett Solo). Este método resulta de bastante útil, pues sirve para instrumentos cuya salida se da a través de una línea de 6.3mm (Cómo la guitarra eléctrica) o instrumentos acústicos que no cuentan con una forma directa de conectarse a la interface, los cuales se pueden capturar del ambiente con un micrófono Shure Beta 58 A usando la entrada XLR.

Este software permitió experimentar con diferentes configuraciones hasta llegar al resultado expuesto en este trabajo. En primer lugar, se experimentó con el orden de aparición de cada uno de los sonidos producto de prácticas hostiles. Una vez definido el orden en cada ECO, se procedió a grabar los instrumentos interpretando los momentos violentos como puntos de inflexión en el discurso instrumental, induciendo cambios de técnica con el arco, el uso de púa o dedos, cambios dinámicos y rítmicos; todo ello sin abandonar por mucho tiempo el eje en la nota *mi*.

Esta orientación a la superposición y reiteración funciona como relato analógico a la superposición de eventos que se da en la interacción humana, múltiples ecos sónicos atravesando los cuerpos y resonando tanto como se les permita. Es así como Logic Pro-X permite sintetizar dichas lógicas.

Por otro lado, el apartado visual de la obra se trabajó con un editor de video llamado iMovie, una herramienta que al igual que Logic Pro cuenta con una línea de tiempo en la que se puede además de colocar sonido, imágenes fijas o cortos de video. Como se exponía anteriormente en este texto, escuchar un sonido generalmente implica crear una imagen alrededor de eso que se percibe. Así, esta herramienta permite generar

un apoyo visual al discurso sonoro que le diferencie de otros eventos de la misma naturaleza.

Adicional a lo anterior iMovie, permite la superposición de imágenes, una acción que reafirma uno no los ejes en lo que se apoya la lógica compositiva de la obra, la superposición. Esta función me ayuda no solo a superponer imágenes dentro un transcurrir sónico, también me ayuda a superponer significados, emociones y recuerdos, todo convertido en experiencia.

En cuanto a la parte instrumental, se hizo uso de cuatro instrumentos, todos ellos como representación de lo cíclico, de la capacidad de girar, de transformar y alterar el medio circundante. Aquí la viola y el contrabajo son seleccionados por su valor tímbrico y dinámico, el hecho de ser cuerdas frotadas aporta al mismo tiempo una sensación cálida que remite al hogar como lugar seguro, al mismo tiempo un carácter oscuro y melancólico de un pasado tormentoso.

Por otro lado, la guitarra eléctrica y el piano contraste tímbrico respecto a la cuerda frotada, permitiendo además enriquecer el plano armónico con sus amplias tesituras. En conjunto con la cuerda frotada se convierten en una metáfora de la diferencia coexistiendo en el mismo entorno sonoro, siendo agentes de transformación en la realidad que percibimos. Así, el apartado técnico se construye en función de la problemática sónica como metáfora de la interacción humana en un medio sónico poco delimitado y habitado de manera ineludible.

De la relación entre la aproximación metodológica y los recursos técnicos implementados, surgió la posibilidad de considerar el siguiente emplazamiento de la obra como instalación sonora.

De este modo, el espectador se ve inmerso en una espacialidad que no distingue entre pasado, presente y futuro, una afectación condicionada tanto por el espacio como por la linealidad de su interacción con la obra. Con ello, se buscó inducir un tránsito que parte de una primera estridencia, en la que las tres fuentes sonoras golpean con violencia desde múltiples direcciones, y que se transforma progresivamente al entrar en contacto con cada pantalla. Este recorrido marca el inicio de sensaciones sónicas que facilitan la interacción con la estructura compositiva, proponiendo, desde lo sonoro, relatos que construyen experiencias visuales y auditivas, conformando así el paisaje de la instalación.

Esta propuesta se ve reforzada por la reacción de los asistentes a la instalación, quienes describieron su experiencia con la obra desde lo sensible, manifestando poder sentir la tensión generada por las diferentes capas sonoras interactuando entre si.

Disposición espacial de la instalación

Ecos: Violencia Sónica

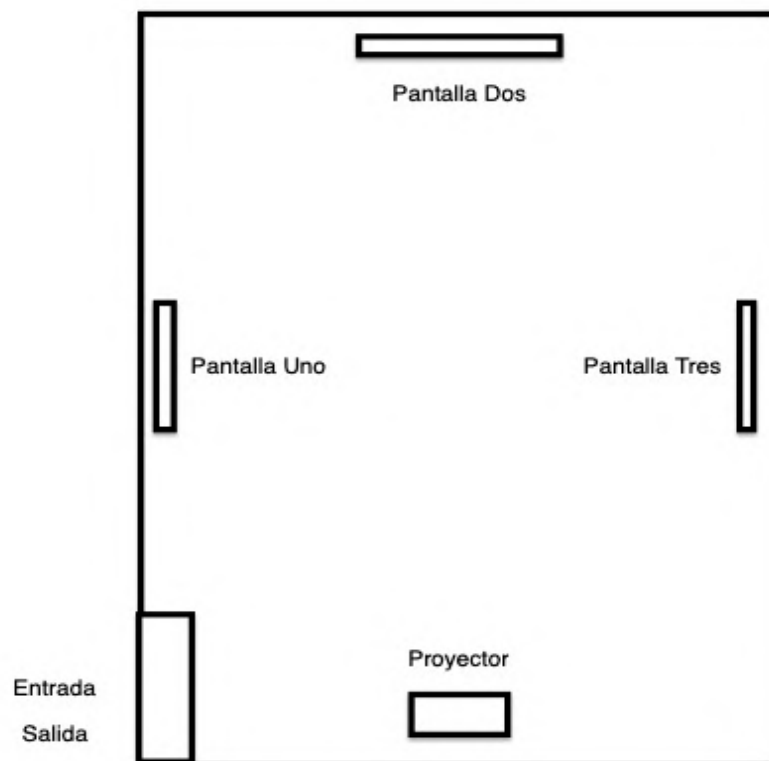


Imagen 4. Emplazamiento de la instalación sonora (Autoría propia)

Presentación del material sónico

Eco Primero



Imagen 5. Código QR Obra Eco Primero

Esta composición pretende generar una reflexión en torno al arte y su papel en nuestras formas de relacionarnos con el mundo. Propone pensar sobre las maneras en que nuestras prácticas sónicas son un elemento multiplicador de la violencia y busca dimensionar la manera como nuestro lenguaje sónico, lleno de hostilidad, construye un mundo a su imagen y semejanza, cambiando todo a su alrededor, transformando todo lo material y simbólico, incluyendo la carne y los pensamientos.

Adicionalmente, busca crear una narrativa que pueda representar las lecturas del paisaje sonoro de la ciudad, reconociendo perspectivas tempranas de la experiencia acústica y retratando un periodo en el cual no existía una consciencia o un conocimiento relacionado con lo que ocurre en el entorno sónico de la ciudad de Medellín, ni de las implicaciones que acompañan los sonidos que cohabitan un lugar. Dicho lo anterior, esta primera obra representa lo que una persona que camina por las calles de la ciudad y que tiene algún tipo de relación con la música puede experimentar, esto es, los cuestionamientos que se pueden generar en quienes habitan sónicamente un lugar con el que interactúan constantemente. ¿Por qué tanta violencia? ¿Podrá cesar la horrible noche?

La siguiente imagen muestra la manera en la cual fue organizado el material sónico. En ella se puede apreciar el uso de nueve capas distribuidas en nueve canales de Logic pro-X, esto permitió duplicaciones en los canales combinando diferentes timbres, buscando representar las maneras en las que las violencias así cambien de forma su fondo

termina siendo el mismo. Esta duplicación también representa la manera como las dinámicas violentas con más susceptibles a ser replicadas que las que no lo son. De aquí que los canales con contenido instrumental son los únicos no duplicados.

Para la captura del contenido instrumental se utilizó el DAW, la interface, una línea de 6.3mm para las dos guitarras eléctricas y un micrófono Sure 58a beta para capturar la viola. (Ver Imagen 6)

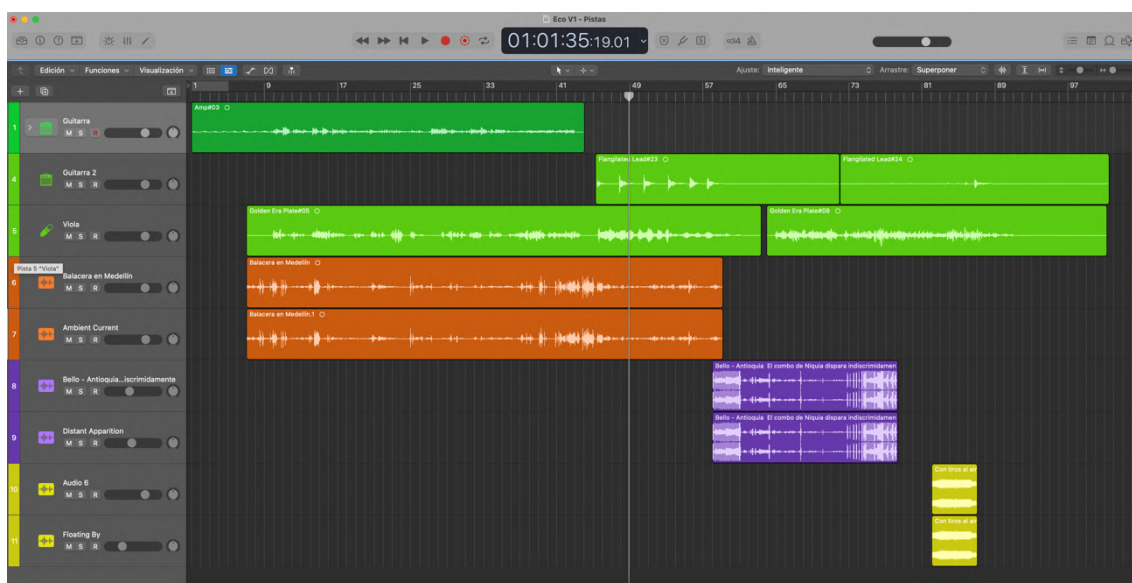


Imagen 6 Proceso de mezcla de sonidos utilizando Logic Pro X (Autoría propia)

El primer canal de color verde es una guitarra eléctrica que inicia con un arpeggio en mi menor, dos corcheas y una blanca que persisten en el tiempo mientras con la llegada de la viola, exponiendo una línea melódica afilada y distorsionada mientras surgen las detonaciones a los 15 segundos de su inicio. Lo anterior representando una coexistencia en apariencia indiferente rayando entre la disonancia y la monotonía. Mientras transcurren los eventos sónicos, más adelante, al 1:26 una ruptura instrumental abre el silencio para dar espacio a los silbidos de las balas que impactan al espectador de este hecho violento parte del audio del video titulado *Balacera en Medellín / Camarógrafo herido a bala mientras grababa* extraído del canal Cesar Alvarez (2011); de esta manera sus gritos de horror son el punto de inflexión para la entrada dos segundos después en minuto 1:28 de una segunda guitarra distorsionada reiterando con quintas la nota *mi* más grave que puede esta puede producir; al mismo tiempo se aprovecha la sonoridad del trémolo de la viola para resaltar la tensión que poco a poco se diluye por la irrupción de una nueva tanda de disparos al 1:54; en ese momento, el audio extraído del canal DE

TODO UN POCO (2020) deja escuchar las voces de personas que celebran su capacidad bélica, siendo este el preludio que antecede la aparición de la viola al minuto 2:07.

En el segmento final de la obra, reaparece la guitarra con una secuencia de notas descendentes augurando la decadencia y la desintegración del transcurrir de la obra; estas notas separadas se intercalan con quintas que representan el reposo, lo estático de lo persistente. Del mismo modo, la viola aprovechando la capacidad expresiva que provee el arco, expone una melodía que intenta emular un lamento el cual se desarrolla entre fragmentos de un difuso acorde menor, buscando erráticamente un reposo en su origen, el cual se ve interrumpido al minuto 2:44 por los sonidos de la despedida de un cabecilla asesinado en el municipio de vecino de Bello, los hechos ocurridos en el año 2019 fueron publicados por el noticiero CM& y muestran el punto de banalización tan grande de la violencia que se vuelve normal despedir de manera violenta a un violento, un ritual de banalización colectiva.

Así, esta pieza aprovecha el uso de disonancias y patrones reiterativos en el entorno para retratar de manera estética los eventos sónicos ocurridos en el barrio Manrique y otros puntos de la ciudad habitados y comprendidos desde lo sonoro, entrelazados en una narrativa reverberante. Dicho lo anterior, la práctica artística posibilita a los sonidos convertirse en un elemento descriptivo que puede retratar desde lo social una realidad compleja, imaginando y re-imaginando la perspectiva sonora para darle forma a la realidad.

Este primer eco representa una manera sónica de visibilizar las dinámicas de disputa territoriales por las economías criminales, la movilidad social y el control territorial; los excesos en el uso de la fuerza por parte de todos los actores armados y quienes habitan de maneras sónicas los espacios urbanos de la ciudad de Medellín; una invitación a la escucha crítica del paisaje alrededor de las prácticas hostiles y banales alrededor de los sonidos cotidianos y como la práctica artística genera nuevas lecturas alrededor del fenómeno.

Apartado visual

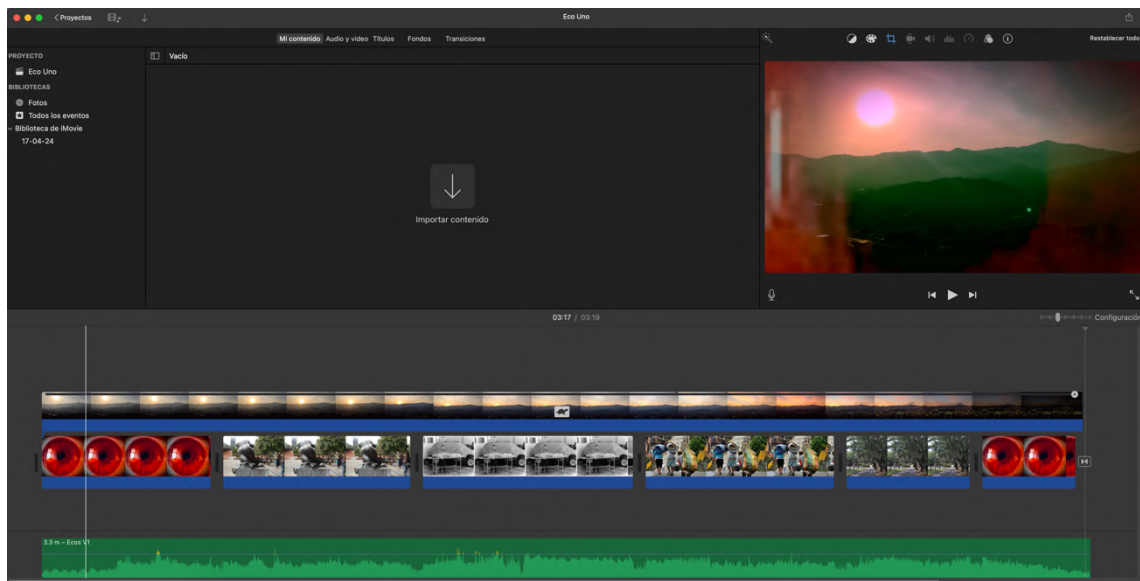


Imagen 7. Proyecto de iMovie Eco Primero (Autoría propia)

En el apartado visual de esta obra se utilizaron seis elementos:



Imagen 8 Captura de time-lapse occidente de Medellín (Autoría propia)

El primero de ellos es un time-lapse tomado por mí en el año 2015 desde el barrio Manrique Oriental; en él puede observarse el sol descendiendo en el horizonte, dando paso a la noche que cae sobre la ciudad.



Imagen 9 *Globo ocular distorsionado (Imagen de autoría propia)*

Haciendo alusión al juego de palabras mencionado anteriormente entre sol y mi, la geometría del sol da paso y se relaciona con el segundo elemento: una fotografía de mi ojo, ajustada para presentar un tono rojizo, curtido por la sangre derramada en las calles de la ciudad.



Imagen 10. Escultura de Botero. Fuente: Villegas (2013)

El tercer elemento es la imagen de una escultura de Botero, extraída de Centromedellín (2013). Esta obra fue objeto de un atentado con explosivos en el año 1995. Durante muchos años formó parte del paisaje del parque San Antonio, y cada vez que pasaba por el lugar, cuando tenía nueve años de edad, me invadía la curiosidad. Era evidente que lo que explotó en ese sitio había tenido una fuerza descomunal, pero para ese niño resultaba impensable comprender la causa y los motivos que se ocultaban tras ese pájaro destrozado.



Imagen 11. Fotografía de Jesús Abad Colorado (1998)

El cuarto elemento es una fotografía de Jesús Abad Colorado tomada en 1998 en el pueblo de San Carlos a poco más de dos horas de Medellín; allí puede observarse la imagen de un niño que abotona la camisa de su padre asesinado por los paramilitares. Esta imagen genera un impacto personal en el contexto del conflicto en Antioquia, pues me remite a un sueño recurrente de infancia en la que mi padre yacía al interior de un ataúd en la sala de mi casa.



Imagen 12. Foto de archivo RCN Radio (2024)

Luego, el quinto elemento toca el tema del desplazamiento forzado y cómo a causa del conflicto armado las personas se ven en la necesidad de abandonar su territorio y aventurarse en las zonas periféricas de la ciudad y verse enfrentados a la misma violencia, ahora expresada de formas más diversas, además con el peso de ser el foráneo, del que no pertenece y probablemente nunca pertenecerá.



Imagen 13. Calle 62 entre carreras 39 y 40 Medellín (Autoría propia)

Finalmente, la imagen 13 retrata una de las calles por las que caminé y a pocos metros se encontraba el último lugar al que quise llamar hogar. Esas mismas calles fueron testigos de los disparos, pero también de las historias de vida que resistían de muchas maneras las marejadas de violencia que muchas veces resultaban infranqueables.

Al conjugar estos diversos materiales se logró llegar a los siguientes hallazgos: Por una parte, es claro que, desde el campo del arte sonoro, una acucia crítica de la ciudad puede derivar en formas de composición sónica capaces de construir una descripción de una ciudad con dinámicas acústicas muy particulares, el cual busca acercar a quien interactúe con la obra desde las experiencias y tensiones sónicas de un habitante de Medellín.

Más allá de los márgenes de la práctica artística, visibilizar la problemática social y fenómenos como la banalización de la violencia constituye un espacio para la reflexión y la reconfiguración de nuestras prácticas sociales hacia formas menos hostiles de gestionar nuestras interacciones. Asimismo, una escucha consciente de los lugares habitados redonda en otras formas de leer la ciudad e indagar por las razones de fondo detrás de las manifestaciones sónicas del conflicto.

Por otro lado, la parte visual de la obra reafirma las formas y figuras relacionadas con los eventos sónicos que se trataron de enmarcar en la creación. En este primer eco, se buscó representar la oscuridad que pareciese caer de manera inevitable sobre la ciudad y todos quienes la habitan, siendo la foto de Colorado el punto de inflexión hacia una caída que de manera metafórica representa los escenarios violentos originados en medio del conflicto armado. Es así como se explora dentro de las posibilidades, buscando determinar las lógicas organizativas de la obra, pues desde la perspectiva de Cage (2005)

en las nuevas músicas el compositor pasa a ser más bien alguien que organiza sonidos más allá de las concepciones de lo que se puede considerar música.

Eco Segundo



Imagen 14 Código QR Obra Eco Segundo

La audición, junto con su complemento activo, la escucha, es un medio por el cual percibimos los acontecimientos de la vida, visualizamos auditivamente la geometría espacial, propagamos símbolos culturales, estimulamos emociones, comunicamos información auditiva, experimentamos el movimiento del tiempo, construimos relaciones sociales y retenemos un recuerdo de experiencias. (Blessner y Salter 1995, p. 4)

La segunda composición de esta trilogía sónica busca construir una experiencia desde la perspectiva sónica de una persona que habita Medellín y que por las circunstancias se ve expuesta a violencia sónica desde muchos frentes. Con lo anterior se invita a cuestionarse si en realidad existe una causa que justifique los excesos por parte de todos los que intervienen en las dinámicas hostiles contra otro ser humano, independientemente de su apariencia, pensamiento y acción. En este segundo momento también se busca enfocar las dinámicas sónicas impulsados por el odio y el desconocimiento y deshumanización del otro, pensar en la manera como esto se convierte un elemento altamente volátil que alimenta la violencia banalizada y ayuda a diseminar las relaciones hostiles que debilitan el tejido social.

La siguiente imagen representa de manera gráfica la organización del material sonoro. Para ello, se dispone de siete capas sonoras cuatro de ellas de violencias sónicas y tres de contenido instrumental usando Logic pro-x para este fin. Esta herramienta permitió dar perspectiva panorámica a las sónicas violentas articulando una estructura en

la cual el audio extraído de (Alcaráz 2010) sirve como un eje que conecta expresiones de odio, acciones violentas en los centros de pensamiento, violencia en los espacios deportivos, violencia institucional y violencia en los barrios. Una muestra tangible de la violencia generalizada.

En cuanto a las capas instrumentales, se utilizó una línea de 6.3mm para conectar la guitarra con la interface y la DAW, al mismo tiempo un cable XLR conectado a un micrófono sure 58A para recoger el sonido de la viola y el contrabajo.

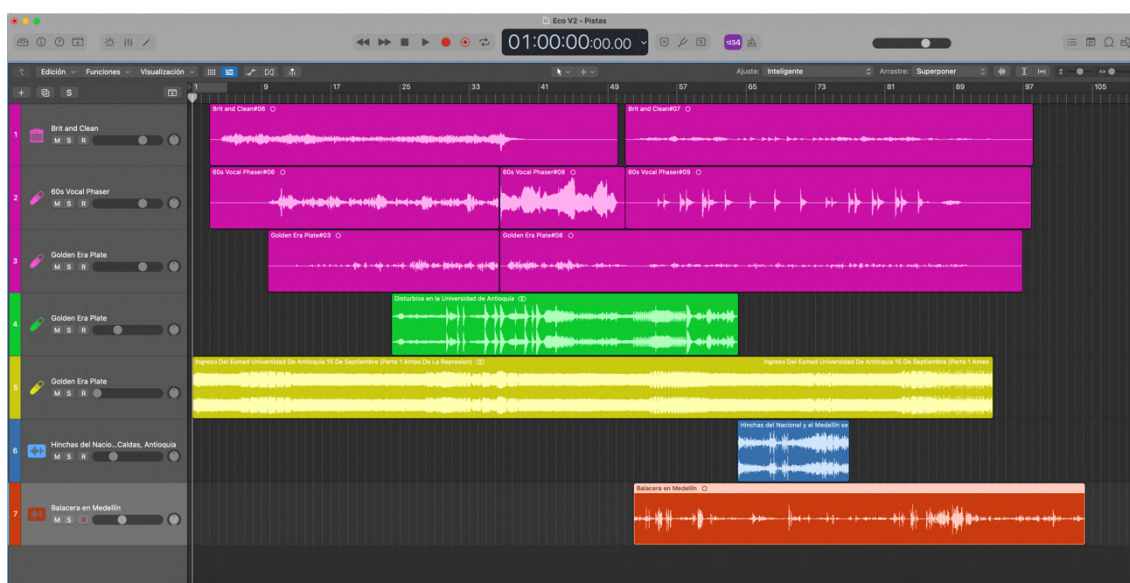


Imagen 15. Proyecto de Logic Pro Eco segundo (Autoría propia)

El sonido con el que inicia esta composición sónica se encuentra en el canal de color amarillo y fue extraído de Alcaraz (2010). Este segmento, además de dar inicio a la pieza, retrata cómo escenarios concebidos para el pensamiento y la transformación social van transformándose, poco a poco, en espacios de confrontación violenta. Finalmente, al despojar a las acciones de sus causas y caer en lo políticamente blasfemo, estos escenarios terminan por no diferenciarse de una carnicería: lugares de terror, sevicia y muerte, como en la más sangrienta de las guerras. Seres humanos pierden la vida, independientemente de si se les considera amigos o enemigos.

En el minuto 0:06 entra la guitarra con un ritmo palpitante que busca representar un corazón acelerado por la adrenalina, el miedo de ser lastimado y la hostilidad latente. Al mismo tiempo, puede notarse el pedal constante que persiste en la nota *mi*. Mientras tanto desde el silencio en el minuto 0:21 un contrabajo susurra impotente buscando

levantar la voz, casi en simultáneo la viola con trazos largos de arco dibuja cortes en el aire, una representación sonora de las palabras afiladas que hieren más allá de la piel.

El en minuto 0:46 aparece el audio extraído de El Palpitar (2016), un conjunto de sonidos resultado del enfrentamiento entre miembros del Escuadrón Móvil Antidisturbios de la Policía y encapuchados sobre una de las avenidas principales de la ciudad, una muestra de las dimensiones de la confrontación y su afectación al territorio. Con esto, los sonidos transcurren hasta la primera mitad de la obra en donde al minuto 1:41 la guitarra muta en una nueva forma que se basa en su estado previo pero de manera más aguda, tal como la violencia generalizada puede mutar en violencia banalizada expuesta desde el primer eco con el audio de Alvarez (2011) que inicia simultáneamente.

Mientras, la viola aprovecha la capacidad dinámica del arco para dejar en el aire notas largas que dan la impresión de movimiento denso, un intento por representar los pasos dentro de las dunas de odio y deshumanización del otro. Más adelante, en el minuto 1:47 con contrabajo a través del pizzicato busca emular los pasos de un tiempo que se dilata y pareciera detenerse ante tanta violencia. La obra, poco a poco, tiende a diluirse con el tiempo, solo perturbada en el minuto 2:06 por el sonido de los machetes producto del enfrentamiento entre hinchas de Medellín y Nacional; hojas metálicas raspando contra el suelo, pitos de los vehículos que pasaban en ese momento y una que otra voz que pareciera emocionada por el violento suceso. Todo capturado en el audio de Globoenfoques (2022)

Esta composición sónica confronta la emocionalidad inmersa en la hostilidad y propone el camino de la expresión artística como un medio para expresar el flujo de experiencias que no pueden ser descritas en términos racionales y objetivos. Asimismo, pretende visibilizar la deshumanización del otro como un facilitador de la violencia y un pretexto para degradar su existencia.

El contenido instrumental, más allá de una capa ornamental, se convierte en una reinterpretación de la hostilidad que diverge del círculo agresivo de acciones que alimenta la violencia generalizada y la banalización de la misma. Un elemento que neutraliza y transforma la alteridad abriendo una nueva gamma de significados para el otro y sus formas de interpretar la realidad.

Al final, se integra el canal siete reiterando el sonido de la balacera que recorre la primera composición. Este elemento atraviesa la parte final y se prolonga hasta ser el último de los elementos que se disipa en el aire, dejando sonar una voz de ayuda mientras la vida escapa del cuerpo. Con esto se quiso representar la violencia que va más allá de

las dinámicas del conflicto armado colombiano, pero que igual tiene el potencial para generar terror y atentar contra la integridad de otros seres humanos, muchos que no tienen que ver con los actores violentos.

Es así como los siete canales se integran en múltiples capas que interactúan entre sí, unas más externas otras más internas y cada una con un momento producto de la remembranza sónica y las experiencias con el paisaje vibrante de la ciudad de Medellín.

Apartado Visual

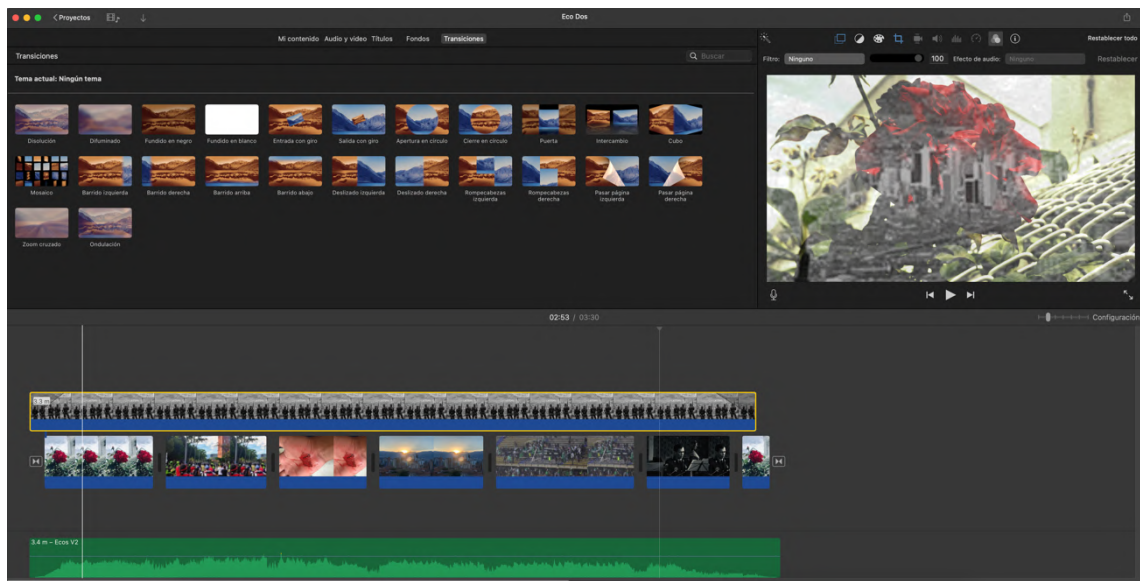


Imagen 16. Proyecto de iMovie Eco Segundo. (Autoría propia)

En el apartado visual de esta obra se utilizaron siete elementos:



Imagen 17. Autoría Jesús Abad Colorado (Salazar 2019)

Una icónica imagen de Jesús Abad Colorado, en la cual puede verse un grupo paramilitar observando la ciudad desde algún lugar de la periferia occidental. Esta pieza representa la zozobra en la que vive la ciudad, un peligro latente que hace ver un territorio poblado y extenso como un lugar frágil y pequeño.



Imagen 18. La rosa de Urrao. (Autoría propia)

Foto de mi archivo personal, tomada en la estación de Policía del municipio de Urrao, Antioquia. En ella se puede ver una rosa que, a pesar de las rejas instaladas para amortiguar los cilindros bomba, representa cómo la vida se abre paso y busca la luz en medio de tanta oscuridad.



Imagen 19. Fuente: (López 2021)

Enfrentamientos en la avenida del Ferrocarril, un lugar cercano, la casa de la música, mi lugar de trabajo, un sitio que no podía escapar de la violencia que policías y encapuchados emanaban en forma sónica y química para todos los habitantes de este sector.



Imagen 20. Mano herida. (Autoría propia)

Una fotografía de una de mis manos, el resultado de una caída por una zancadilla; una imagen que al superponerse con el fondo de la ciudad se convierte en una herida colectiva cuyo dolor es compartido.



Imagen 21. Atardecer en Medellín. (Autoría propia)

El atardecer en la ciudad de Medellín. Una fotografía tomada desde el barrio los Ángeles. Un lugar de especial valor personal en el cual pasé años de mi vida.



Imagen 22. Fuente: (Redacción Alcance Digital 2023)

Fotografía del periódico el tiempo en la cual se aprecia un grupo de hinchas del Nacional confrontados en una de las tribunas del estadio.

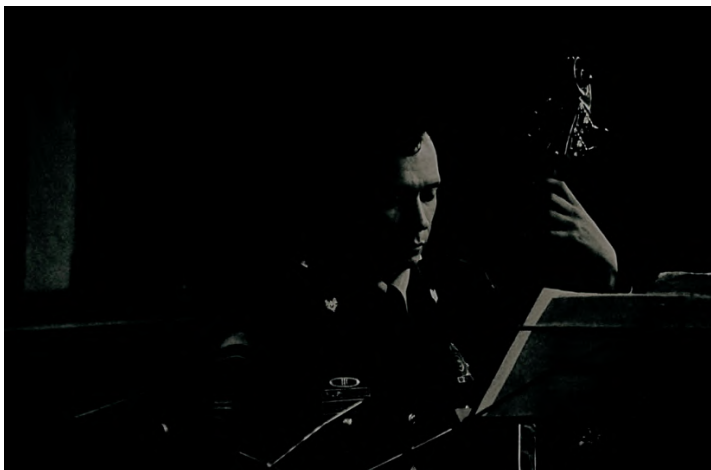


Imagen 23. Uniformado con instrumento. (Autoría propia)

Foto tomada en 2018 de un uniformado tocando un instrumento musical, una imagen que invita a reflexionar sobre las concepciones que se tienen regularmente sobre el otro, sobre la práctica artística que rompe las barreras de la alteridad e invita a imaginar nuevas maneras de interpretar la realidad.

Es así como el material visual se pone en función de lo sonoro, la memoria y la creatividad para construir una pieza sónica que invita a reflexionar sobre lo que se escucha en la ciudad, lo que sucede en lugares que están al menos en primera instancia, más allá de las lógicas del conflicto armado derivado de la economía ilegal y los intereses políticos. Violencias que se dan de diferente forma pero que conservan el mismo fondo destructivo y terrorífico para todos los que son alcanzados por ella.

Eco Tercero (Final)



Imagen 24. Código QR Obra Eco Tercero

La tercera y última composición, titulada Eco tercero, refleja una ciudad en la que, si bien aún resuena el eco de las violencias sónicas gestadas durante décadas, estas se presentan ahora de forma atenuada. En esta obra se retoman los audios de los enfrentamientos armados en los barrios y del ingreso de la fuerza pública a la universidad: dos episodios sonoros que siguen ocurriendo y que, probablemente, persistirán durante algunas décadas más.

Estos sonidos, aunque presentes en las capas sonoras, por primera vez en el transcurso de la obra se funden con los sonidos instrumentales, generando así un paisaje sonoro en transformación, que tiende hacia lo humano y su interrelación con el mundo, hacia aquello que nos hace sentir vivos.

En nombre de una reflexión que presenta como “cultural” y “antropológica”, llega a la conclusión de que, a pesar de sus diferencias, estos actos traslucen esquemas idénticos que remitirían al impacto de una “cultura de la pulsión de muerte” en situaciones de “deestructuración absoluta de las normas y de los valores sociales” (Pecaut 2013, p.5)

Dicho lo anterior, cuando nuestro entorno resulta ser disfuncional a tal grado que vivir resulte doloroso, la muerte parece el único bálsamo que puede aliviar el dolor de la existencia. Esta obra representa el amanecer y consigo una oportunidad más para vivir. Este Eco Sónico se compone por cinco capas de audio, en las cuales por primera vez el peso instrumental resulta mayor en proporción con los sonidos producto de la violencia.

De estos dos últimos, se construyó una base en la que se solapan los audios de Alcaraz (2010) y Alvarez (2011), ahora intervenidos con la herramienta Logic pro-X usando un efecto denominado “Atonal Machine” el cual, explicado de manera muy resumida, descompone los sonidos en grupos de armónicos que se asemejan al timbre de un piano. Esto, además de brindar la ilusión de distancia, muestra nuevas posibilidades sonoras dentro de una materia sonora que pareciese no tener una función más allá de una representación acústica de una acción violenta.

Por su parte, las tres capas instrumentales se componen de un piano, una viola y un contrabajo, dejando de lado por primera vez la participación de la guitarra; esto como un gesto de desarraigo, pero también de libertad para transformarse. Para ello fue necesario el uso de una línea de 6.3mm, un cable XLR, la interfaz y la DAW; el contrabajo y la viola fueron captados del ambiente y el piano fue conectado directamente a la interfaz

En cuanto al desarrollo sónico de la obra, el audio de Alvarez (2011) ahora intervenido, abre la obra recapitulando las detonaciones y los gritos, ahora con un nuevo significado que reverbera de maneras inesperadas. De esta manera la oscilación o ciclo representa la posibilidad constante de cambio y ruptura con la estática persistencia de la violencia.

En el minuto 0:07 entran simultáneamente el piano y el contrabajo con *mi* en el registro bajo, una representación del peso desde lo sonoro, una forma de simbolizar ese nuevo inicio, el paso de la oscura noche a un nuevo amanecer. Así, el piano por una parte inicia un juego de pregunta y respuesta con el contrabajo, un dialogo en el cual la viola en el minuto 0:20 entra a participar con melodías que insinúan leves picos, que en el segundo 0:40 se convierten en un glissando que asciende al infinito, como quien buscase una estrella en el firmamento.

Diez segundos antes, en el minuto 0:30 inicia el audio de Alcaraz (2010), ahora incapaz de romper con el fluir de las capas instrumentales, transformado en una capa armónica que reverbera con cada nota que transcurre. Más adelante, en el minuto 1:10 la viola propone una dinámica melancólica que busca enmarcar la remembranza del camino violento que eclipsa la vida. Veinte segundos más tarde, se aprovecha el registro agudo del instrumento con un arco aireado para evocar lo etéreo.

En el minuto 2:00 el contrabajo se establece en su cuerda *mi* para representar el nexos con la tierra, mientras la viola con leves trazos de sonido poco a poco se diluye en el silencio para fundirse con las estrellas que brillan desde las alturas representadas por una larga cadena de notas que, poco a poco descenden hasta llegar a la tierra, el *mi* que

desde el inicio de la obra ha servido de eje para transformar la realidad. Lo anterior, una manera metafórica de imaginar un mundo en dónde cualquier práctica humana tenga como eje tonal la vida y cualquier disonancia sea un lugar de tránsito para apreciar el equilibrio y la consonancia.

Imagen 8

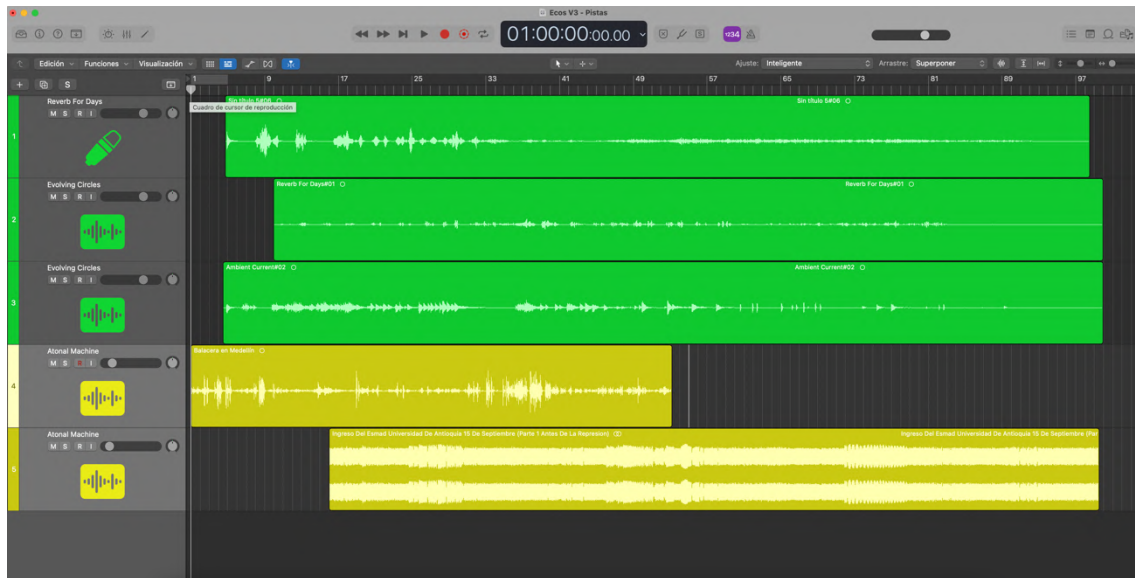


Imagen 25 Proyecto de Logic Pro-X Eco tercero (Autoría propia)

Apartado visual



Imagen 26 Proyecto de Logic Pro-X Eco tercero (Autoría propia)

El en apartado visual de esta obra se utilizaron siete elementos:

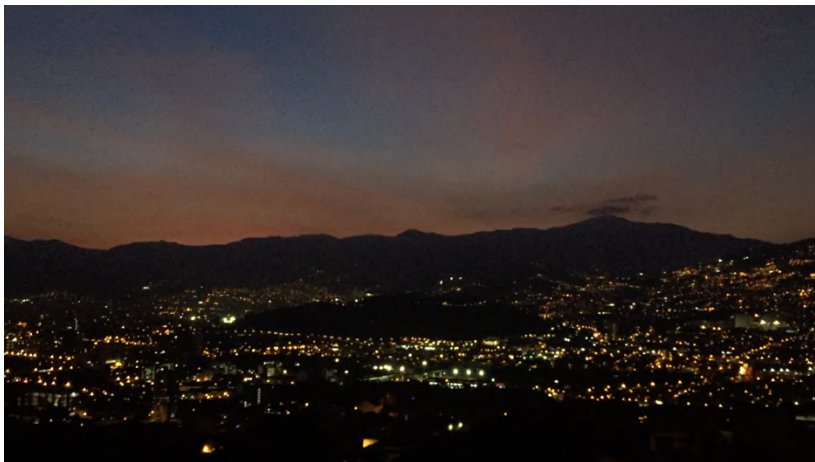


Imagen 27. Time lapse a la inversa. (Autoría propia)

un time lapse que lentamente transcurre de la oscuridad un horizonte iluminado. Este primer elemento será transversal a toda la obra y será el elemento de contraste con las imágenes estáticas que constituyen el resto de los elementos visuales, los cuales serán descritos más adelante.



Imagen 28. Hombre descartable, hombre creador de energía. (Autoría propia)

foto del archivo personal tomada en el año 2013 en la plazoleta central de la ciudad universitaria, en ella puede apreciarse la escultura *El Hombre Creador de Energía* de Rodrigo Arenas Betancourt, un ser que rompe las leyes de la física si se lee desde lo estricto del lenguaje, pero que desde terreno de las artes es completamente factible; un sonido, una imagen, una sensación que activa literalmente un montón de procesos a nivel biológico, físico y químico. Cada creación puede abrir las puertas a un nuevo universo que no distingue entre lo tangible y lo intangible.



Imagen 29. Imagen 11 calle 62 entre carreras 39 y 40 Medellín (Autoría propia) .

Foto tomada en 2019 en el barrio los Ángeles en la cual se puede apreciar una de las calles cercanas a mi casa.



Imagen 30. El sol sobre la ciudad. (Autoría propia)

El sol en el horizonte sobre el centro de la ciudad. Una ciudad en la que, a pesar de la violencia y el estruendo, existen sonidos bellos que alimentan a las personas y les muestran otras formas de leer e imaginar la realidad.



Imagen 31.

Fotografía del archivo personal, tomada en 2015 en el corregimiento de Santa Helena. Con ella quise señalar la relación directa que hay entre naturaleza y equilibrio. La especie humana no es un elemento por fuera de la naturaleza, así que tampoco es ajeno al equilibrio que ella misma representa, pero ¿cómo saber si estoy en equilibrio?

Una de las formas es mirarse al espejo, apreciar nuestro reflejo y entender nuestra posición en función de la vida.



Imagen 32. Globo ocular distorsionado. (Autoría propia)

Foto del archivo personal tomada en 2022, esta foto en un primer plano borroso de uno de mis ojos sirve como metáfora para geométrica de nuestra relación con toda la naturaleza y los sesgos que pueden cargar una mirada netamente oculocéntrica del mundo habitado. La misma imagen que abre la primera de las tres obras es la que cierra y da por terminado el relato que se teje en el desarrollo compositivo y discursivo de las mismas.

Estas tres obras son una invitación a recorrer, desde la memoria, momentos sónicos que permiten reconstruir una acusia crítica de los territorios, ofreciendo pistas sobre sus prácticas sociales, sus lógicas y sus violencias. En conjunto, las tres composiciones proponen una mirada a aspectos sonoros derivados de acciones hostiles entre seres humanos, cuestionando la manera en que procesamos la violencia y cómo se crean categorías que minimizan el impacto de estas prácticas.

¿Es necesario sangrar para estar herido? Las acciones hostiles que dejan huella en el cuerpo suelen recibir mayor atención, mientras que aquellas que dejan marcas en la mente parecen tener menos peso, aunque su daño también sea profundo y duradero.

Conclusiones

El paisaje de la violencia en Medellín permite repensar creativamente desde el arte las dinámicas del territorio, abriendo las posibilidades a discursos que van más allá de las capacidades semánticas del lenguaje en los que la emoción y la razón ayudan a reinterpretar lo que se considera establecido. Es así como el arte visibiliza y permite proponer otros acercamientos a nuestras formas de resonar en nuestros entornos y que caminos sónicos tenemos a nuestra disposición.

Más allá de pretender silenciar la violencia, se trata de evidenciar desde el mundo de lo sónico las atrocidades banalizadas y normalizadas a través de discursos que romantizan la violencia como medio social, político y económico. Reduciendo la complejidad del entramado socio cultural a una narrativa distorsionada por los ecos de la modernidad, la colonización, el pensamiento mercantilizado, la capitalización de la muerte como medio de control masivo, dónde se promulga un mundo análogo a un tablero de ajedrez geopolítico en el que las personas aceptan ser los peones de un status quo dominado por quienes dicen luchar por lo justo.

Por otro lado se pudo evidenciar cómo el uso del arte aplicado al análisis crítico del entorno sonoro de la ciudad, además de visibilizar las violencias sónicas, pudo mostrar las maneras en las cuales la práctica artística genera una aproximación reflexiva a los fenómenos culturales y proporciona cierto grado de entendimiento que puede posibilitar formas emancipatorias de interacción con lo violento, creando nuevos lugares para leer e imaginar otras formas en las que la diferencia genere pluralidad y multiplicidad en función del equilibrio.

Finalmente, este trabajo más allá de brindar algún tipo de certeza alrededor de la violencia y el sonido constituye una invitación a pensar sónicamente nuestros entornos y las formas en las que los habitamos. Entender las causas detrás de cualquier evento sónico, lleva a lugares a donde los ojos difícilmente podrán llegar, posibilitando sortear los sesgos que una lectura oculocéntrica del mundo pueda generar, posibilitando la expresión de todo aquel que quiera acercarse al mundo desde lo sonoro.

La violencia en Colombia es un mal que se extiende en todas direcciones, transformándose con el tiempo y las circunstancias, evolucionando a formas cada vez más sutiles, por ende, más aceptables; involucrando por acción u omisión a todas las capas de la sociedad, desgarrando el tejido social desde los imaginarios del enemigo, diferenciando

y justificando la hostilidad con etiquetas y eufemismos que sirven de pretexto para perpetuar el paradigma de la barbarie. La negación de una naturaleza agresiva, alimentada quizás por la frustración o por el placer de ver arder al otro, una forma contemporánea apedrear prostitutas como lo enseñan las sagradas escrituras.

En el discurso sobre la violencia, siempre hay un “ellos” que libera al espectador de toda responsabilidad. Pero, ¿será que, en el fondo, la violencia armada dista tanto de la violencia física y verbal? Por su impacto, pareciera que la primera es más grave que las otras dos; sin embargo, en sentido inverso, tiene lógica pensar que la violencia verbal puede escalar a lo físico, y esta, inevitablemente, a la violencia armada, como máxima expresión de la fuerza y el poder coercitivo.

Dicho lo anterior, lo verbal —entendido dentro del espectro de lo sónico— cobra una importancia particular, ya que desde allí se construye la descripción del mundo conocido y de todos los imaginarios que lo rodean, incluidas las personas. Por ello, escuchar nuestras dinámicas sonoras puede conducir a la comprensión de las dinámicas implícitas en nuestras interacciones, y con ello, a imaginar nuevas posibilidades de interrelación.

Las violencias sónicas son el resultado de la indiferencia ante el sufrimiento ajeno y el gozo ante la deshumanización del oponente. La reverberación de las acciones hostiles que nos atraviesan y hasta cierto punto definen nuestras maneras de relacionarnos, una invitación a cuestionar nuestro papel individual ¿soy parte de la violencia? Pensar las implicaciones ligadas a nuestro transcurrir sónico, las maneras en las que describo al mundo y a quienes le habitan, la violencia que cae de los labios y busca rabiosamente herir a quien se considera errado.

Cronograma



Bibliografía

- Alarcón-Díaz, X. (2024-2025). Huellas de aire. Museo de Arte Moderno de Medellín. <https://www.elmamm.org/exposicion/huellas-de-aire/>
- Atienza, R. (2007). Ambientes sonoros urbanos. La identidad sonora. Modos de Permanencia y Variación de una configuración urbana. <https://shs.hal.science/halshs-00379473v1>
- Barbanti, R. (Ed.). (2017). Elementos para una “acusia” de la ciudad (Vol. 4). Panabí.
- Barbanti, R. (Ed.). (2023). Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha (Vol. 23, Número 0029). Universidad Nacional del Litoral, Argentina.
- Blessner, B., & Salter, L.-R. (2007). Spaces speak, are you listening? (The MIT press, Ed.). Massachusetts Institute of Technology.
- Cage, J. (2005). Silencio (Ardora, Ed.). Ardora.
- Díaz, J. M. (2021). El arte sonoro en Colombia: estado del arte (Universidad Antonio Nariño. Fondo Editorial, Ed.). Universidad Antonio Nariño. Fondo Editorial.
- Díaz Matajira, J. M.; Cuervo Pulido, R.; Brianza, A.; Díaz Sánchez, R.; Mesa Ruiz, G. P.; Durán Céspedes, E. F. (2021). Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia. Revista Nodo, 31(15), julio-diciembre, pp. 104-117. doi: 10.54104/nodo.v16n31.717

- García, H. (2010). *Treinta años de homicidios en Medellín, Colombia, 1979–2008*. Revista Colombiana de Sociología, 33(1), 55–83.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/13255>
- Hacemos Memoria. (2022, 21 de febrero). El rastro de la violencia en las calles de Medellín. <https://hacemosmemoria.org/2022/02/21/el-rastro-de-la-violencia-en-las-calles-de-medellin/>
- Ochoa Ramírez, J. A., & Guzmán Ramírez, A. (2021). Evaluación eco- estética del paisaje urbano. Caso de estudio: alamedas del Estado de Guanajuato. *Arquitectura y Urbanismo*, XLII(3), 35-45.
- Olmos Aguilera, M. (Ed.). (2024). El paisaje sonoro en la cultura (Vol. 7, Número 13). ENCARTES Revista Digital Multimedia. <https://doi.org/10.29340/en.v7n13.376>
- Pecaut, D. (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano. *Revista de Estudios Sociales*, (1), 58–76. <https://doi.org/10.7440/res1.1997.04>
- Pecaut, D. (Ed.). (2013). La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria (Vol. 10, Número 19). La Carreta Editores.
- Schafer, M. (1993). El paisaje sonoro y la afinación del mundo (A. Books, Ed.). INTERMEDIO.
- Schaeffer, P. (2003). Tratado de los objetos musicales (Alianza, Ed.). Alianza.
- Toop, D. (1995). *Ocean Of Sound* (S. Tail, Ed.). Serpents Tail.

Truax, B. (1984). Acoustic Communication (Ablex Publishing Coporation, Ed.).
Ablex Publishing Corporation.

Recursos audiovisuales

Alcaráz, C. (2010). Ingreso Del Esmad Universidad De Antioquia 15 De Septiembre (Parte 1 Antes De La Represion). YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=V15O6gRgpcM>

Alvarez, C. (2011). balacera en Medellín / Camarógrafo herido a bala mientras grababa. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=od_pS1mMrRk

Correa, M. Á. (2024). *Alcaldía de Cañasgordas alerta ante posible desplazamiento forzado en uno de sus corregimientos*. RCN Radio.
<https://www.rcnradio.com/colombia/antioquia/alcaldia-de-canasgordas-alerta-ante-posible-desplazamiento-forzado-en-uno-de-sus>

De Todo un Poco. (2020). Bello - Antioquia El combo de Niquia dispara indiscriminadamente. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=3CkqUjdIacY>

El_Palpitar. (2016). Disturbios en la Universidad de Antioquia. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=MQfPS_JGzjQ

Globoenfocos. (2022). Hinchas del Nacional y el Medellín se enfrentan en Caldas, Antioquia. YouTube.
<https://www.youtube.com/shorts/xCSTq5aYGPQ>

López, C. (2021). *Marchas se desarrollaron de manera pacífica con excepciones*. Periódico el Colombiano.

<https://www.elcolombiano.com/colombia/disturbios-tras-marchas-del-20-de-julio-en-colombia-BB15277341>

NotiCentroCM&. (2019). Con tiros al aire despiden a cabecilla asesinado en Bello, Antioquia. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ly9mTM3GKgM>

Redacción Alcance Digital. (2023). *Partido Nacional vs. América: 11 policías y 13 ciudadanos heridos tras desmanes.* El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/nacional-vs-america-balance-de-actos-violentos-en-atanasio-girardot-759798>

Salazar, J. C. P. (2019). *Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia.* BBC Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Vélez, D. (2021-2022). Un último día perfecto. Museo de Arte Moderno de Medellín. <https://www.elmamm.org/exposicion/un-ultimo-dia-perfecto/>

Villegas, J. M. (2013). *Un pájaro que aún estalla.* Centro de Medellín. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=25&type=A&idArt=26>