



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

LA PARTITURA COMO PROCESO DE FRACTURA

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (COMPOSICIÓN)

PRESENTA:

ENRIQUE ALBERTO SCHADENBERG BALBONTÍN

TUTOR :

**DR. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA/Facultad de Música FaM
UNAM**

CIUDAD DE MÉXICO. MARZO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Índice

Introducción	5
1. La partitura como proceso de fractura	23
2. Artefacto #22	43
2.1. Primeros impulsos	44
2.2. Procesos de partituración	53
2.3. La (no) hoja de indicaciones y la fuerza del pliegue	64
3. Metanoia	73
3.1. Encuentros	74
3.2. Materiales confabulados	78
3.3. La mirada trizada: otras formas de estar en el mundo	95
4. Carta de Chile	103
4.1. Lecturas intervinientes	105
4.2. La partitura como medio epistolar	111
4.3. Partituras bajo el umbral	114
Dispositivos de salida	129
Bibliografía	141

Introducción

La presente investigación está centrada en tres procesos musicales realizados entre los años 2021 y 2023, denominados *Artefacto #22*, *Metanoia* y *Carta de Chile*, en los que observo una particular relación entre sus partituras y la manera en que ejercemos la composición, la interpretación y la escucha al interactuar con ellas. Forman parte de estos procesos creativos partituras que surgen de la intervención de objetos: plegar las páginas de un libro, adherir los trozos de un espejo quebrado a un vidrio transparente e intervenir con diversos materiales las páginas de la Constitución Política de Chile, respectivamente. A partir de ellas, propongo centrar este trabajo en tres aspectos fundamentales: las experiencias y experimentaciones que tuvieron lugar para la creación de sus partituras, las maneras en que interactúan con personas para hacer música y las formas de registro y exposición de las que han participado hasta este momento.

Para llevar a cabo esta propuesta utilizo la noción de *dispositivo*, desarrollada por Michel Foucault y continuada por autores como Gilles Deleuze, Luciana Cadahia, Sandro Chignola y Andrea Soto Calderón, aplicada en particular a la partitura como dispositivo de producción y circulación en los procesos mencionados. Además, este concepto es utilizado como una herramienta metodológica que permite establecer una pragmática de la multiplicidad desde la que llevo a cabo las acciones de esta investigación. Lo anterior me permite dar cuenta de un fenómeno artístico en las distintas etapas y perspectivas que he mencionado, evitando herramientas como el análisis de partituras desde la formalización del

sonido, para privilegiar un discurso que dé cuenta de la distribución de agencias que participan en este proyecto de manera más adecuada a su propósito.

A partir de esta propuesta, me parece relevante señalar que, al mencionar que esta investigación está enmarcada en *procesos* musicales, busco dar cabida a la multiplicidad de fuerzas y afectos que se despliegan en ellos, por lo que estamos frente a una investigación que se va tejiendo entre acciones, reflexiones, experimentaciones y preguntas cuyas perspectivas van emergiendo en conjunto con la práctica artística como elemento constitutivo de la misma. En este sentido, aquello que se argumentará en este texto tendrá la función de dar cuenta de las acciones realizadas a la vez que tensarlas en el transcurso de su desarrollo, actuando bajo una mutua influencia que pretende investigar el intercambio que se produce entre las personas y las materialidades, así como entre la práctica artística y la teoría crítica, como ejes estructurantes.

Es importante mencionar que esta investigación está situada en el período del estallido social, la pandemia y la escritura de una nueva constitución en Chile, donde palabras como cuarentena, virtualidad, toque de queda, distancia social y tantas otras, rigieron para comunicar una serie de nuevas disposiciones y normativas en las que nos vimos envueltos, así como de adaptaciones del espacio público y privado para distanciarnos, aislarnos y reprimirnos. Dentro de este contexto, repleto de fricciones y movimientos, es que se desarrollan los tres procesos que componen este proyecto, por lo que sus acciones están permeadas por los sucesos que allí se presentaron.

Atendiendo a este último punto, quisiera compartir brevemente que desde el año 2018 trabajo en la composición de obras en las que he experimentado diversas formas de crear y

pensar la partitura. Procesos que fueron alimentados por preguntas relacionadas con su materialidad y su capacidad de producir experiencias y sensaciones diversas en quienes interactuamos con ellas. Así, en obras como *IV: cuatro minutos y algunos segundos*¹ (2018), *CB*² (2018), *Sonograma, eclipse*³ (2019) o *CG* (2020), fueron apareciendo propuestas que pusieron en tensión algunas de estas interrogantes. Por ejemplo, *CB* y *CG* pertenecen al ciclo *(re)emisiones (re)sonantes*, cuyas obras llevan por nombre las iniciales de las personas para las que están dedicadas. En este caso, la primera es para César Bernal y la segunda para Constanza García, con quienes hemos compartido experiencias a través de proyectos realizados en la ciudad de Valparaíso, como *Sello Modular*⁴ y *ensamble f(r)actura*. Las partituras de estas piezas corresponden a un soporte gráfico donde se presentan diversas inscripciones con las que César y Constanza interactúan para realizar la obra. La particularidad más interesante de ambos procesos fue que, dada la ausencia de un aparato instructivo previo para interpretar la partitura, fue en el encuentro entre las personas y las partituras donde se formó un espacio en el que establecimos las condiciones de articular música con ellas. Especialmente en el caso de *CG*, donde la partitura fue intervenida en conjunto con Constanza para ser creada.

Con respecto al trabajo de artistas que han experimentado con la partitura desde una perspectiva cercana, presento a continuación las obras de Cornelius Cardew, León Schidlowsky, Vivianne Houle, Rolando Hernández y Nour Fog, así como de las investigaciones en las que se utiliza la noción de *dispositivo* como herramienta metodológica

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ydbWLYbTxil>.

² <https://www.youtube.com/watch?v=Ez8iRFjrJA0&t=38s>.

³ https://www.youtube.com/watch?v=KC2ZoD_Uf6U.

⁴ Se invita a visitar su página web: <https://sellomodular.cl/>.

aplicada a contextos artísticos, como es el caso del trabajo de Andrea Soto Calderón, Brian Holmes y Santiago Astaburuaga. Esta selección de trabajo artísticos e investigativos ha sido vertebrada por proyectos que acompañaron el proceso creativo y escritural durante los dos años de esta investigación, los cuales se verán complementados con menciones a otros antecedentes dentro de su campo. En este sentido, no pretende esta revisión establecer una genealogía sobre la producción de partituras, sin embargo, puede contribuir significativamente a futuras investigaciones que tengan perspectivas historiográficas en torno a la producción de partituras en el arte contemporáneo.

Como menciona Belén Gache (2014), la partitura, si bien ha nacido en el campo musical, puede encontrarse en distintas manifestaciones artísticas, sobre todo desde el siglo XX hasta hoy, donde es posible pensarla como elemento generador en diferentes corrientes. Por ejemplo, en las instrucciones para componer un poema dadá de Tristan Tzara, las psicogeografías situacionistas, las consignas para las conferencias de John Cage, las instrucciones de Yoko Ono, los *event-scores* del grupo Fluxus, las *contraintes* del Oulipo, las pinturas *Do it yourself* de Andy Warhol, los algoritmos de Social Fiction, los discursos del Radikal Karaoke o los procedimientos determinados por los ArtBots (cf. Gache, 2014).

En el caso de la composición musical, quisiera presentar el trabajo de Cornelius Cardew (1936 - 1981) en *Treatise* (1963), cuya partitura, que posee sólo algunas reminiscencias de la notación musical tradicional y que no tiene indicaciones de interpretación, está compuesta por 193 páginas que pueden actuar como partitura de forma completa o por selección de algunas de ellas. Debido a la ausencia de un texto que sustente una interpretación guiada, es su condición material y visual la que despliega una capacidad de

incidir en la música desde perspectivas que no conllevan un sistema de representación delimitado por el compositor, sino que éste se va constituyendo en el encuentro entre sus páginas y las personas que la interpretan. De hecho, en el texto *Handbook of Treatise* (1971) escrito por el propio Cardew, menciona que su experiencia personal con la partitura fue formando en él una manera de abordar la interpretación de sus propias páginas. Al respecto, enfatiza que

[I]a tentación de explicar por qué no hay explicación y ofrecer instrucciones sobre cómo hacer frente a la falta de instrucciones, no tiene ningún atractivo. Sin embargo, los años de trabajo en el Tratado me han proporcionado un fondo de experiencia obviamente distinto de la experiencia plasmada en la propia partitura. Y este fondo sigue acumulándose, ya que mi experiencia de y con la pieza no se completa en modo alguno con la finalización de la partitura⁵ (Cardew, 1971).

Ese fondo que menciona el autor será interesante de tratar en esta investigación, pues observo en él un énfasis en hacer referencia a su propia experiencia con la partitura, dando así a entender su valoración como medio de producción artístico, pero más significativamente como proceso constante e inagotable de relación. No está pensando en la partitura sólo como depositaria de sus ideas o como vehículo para la parametrización del sonido, sino que está encontrando en ella una manera de continuar experimentando su materialidad y de seguir removiendo ese fondo acumulativo de su experiencia. Encuentro en esta perspectiva una

⁵ Texto original en inglés: “The temptations to explain why there is no explanation and offer instructions on how to cope with the lack of instructions hold no attraction. However, the years of work on *Treatise* have furnished me with a fund of experience obviously distinct from the experience embodied in the score itself. And this fund continues to accumulate, since my experience of and with the piece is by no means completed with the completion of the score” (Traducción del autor).

resonancia importante con mi propia valoración de las partituras que forman parte de esta investigación.

Otro caso interesante de abordar es el trabajo del compositor chileno León Schidlowsky (1931 - 2022), quien entre los años 1969 y 1984 realizó una amplia gama de obras cuyas partituras son soportes visuales donde experimenta con grafías, colores, formas y materiales añadidos como tela y hojas de periódico para su creación, como se aprecia, a modo de ejemplo, en la imagen 1, correspondiente a la segunda parte de la partitura de *Deutschland ein Wintermärchen* (Schidlowsky, 1980).

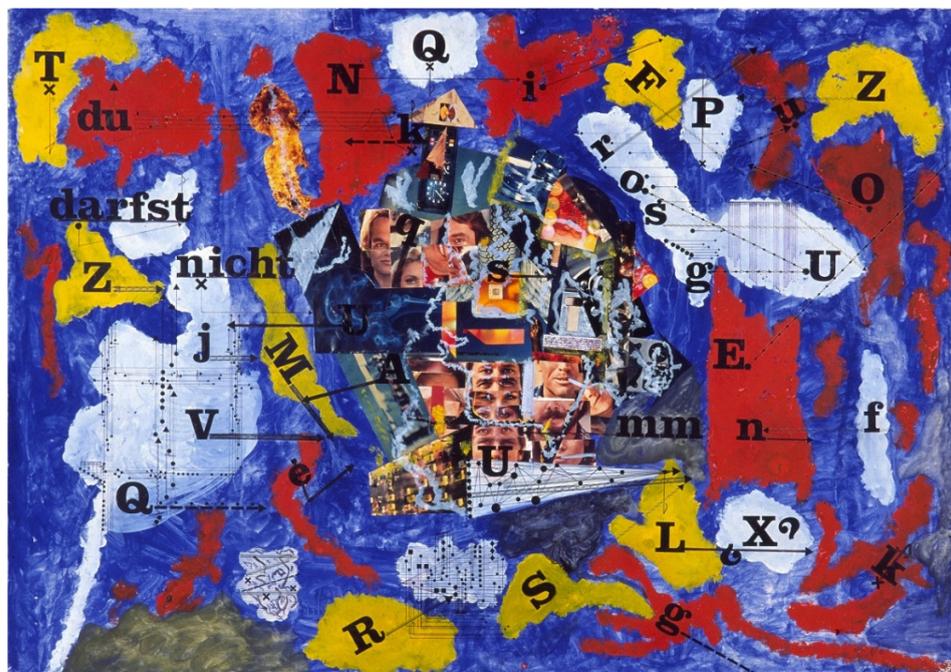


Imagen 1: partitura de *Deutschland ein Wintermärchen*, parte 2 (1980).

Fuente: <https://schidlowsky.com>

De esta obra, me parece relevante el interés de Schidlowsky por utilizar la partitura para la imaginación escénica, conteniendo en algunos casos instrucciones para la ejecución de instrumentos, el movimiento de intérpretes, y posibles utilizaciones del espacio para su desarrollo. Junto con lo anterior, también me parece importante por las diversas

configuraciones visuales y materiales que articulan la partitura y cómo interpelan tanto a quien interpreta como a la audiencia. Por ejemplo la frase “du darfst nicht” (no debes), las letras aisladas en mayúsculas y minúsculas distribuidas en el espacio de la partitura ocupando ‘islas’ de distintos colores (rojo, blanco y amarillo) entre un fondo azul y gris, al centro ese *collage* de rostros (donde hay más ojos más que bocas), y al fondo un traslucido mapeo de circuitos con nodos que remiten a notaciones musicales. Todas estas materialidades nos interpelan más allá de las instrucciones específicas del compositor para ser interpretadas, desplegando una partitura que transita entre el arte plástico, la performance escénica y la producción de sonidos. Es bajo esta perspectiva que la musicóloga chilena, Daniela Fugellie Videla, denomina a este tipo de partituras como multimediales (2012). Si bien el compositor suele entregar un aparato instructivo para realizar sus obras, tanto para las interpretaciones del sonido como para sus ideas escénicas, valoro el trabajo de explorar materiales diversos y sacar a la partitura del formato de tinta sobre papel blanco, particularmente, en el contexto de producción musical en Chile.

También el caso de Viviane Houle es interesante de presentar en esta revisión. En específico su proyecto en ejecución, *Unsung Songs, graphic scores for voice and improvising orchestra/ensemble* (2019), para el que realiza una serie de partituras a través de dibujos y grafías sobre papel, las cuales son compuestas también con flores, ramas y otras materialidades orgánicas. A través de una cuenta de Instagram comparte fotografías de ellas periódicamente⁶, lo que le permite utilizar esta herramienta digital como una especie de archivo de su proceso creativo, a la vez que un dispositivo de exposición de su trabajo. Es así

⁶ Se invita a revisar la extensa variedad de partituras presentes en su sitio de Instagram: <https://www.instagram.com/vivianehoule/>.

como una fotografía aparece con el título de partitura en contextos que no parecen estar dedicados a la ejecución de instrumentos, ni a la emisión de sonidos. Sin embargo, estas fotografías-partituras despliegan afectos y experiencias en quienes las encuentran en su pantalla. Este trabajo puede trazarse en resonancia con antecedentes como *Visible Music* de Dieter Schnebel (1930 - 2018), así como también en las *Músicas visuales* de Josep Mestres Quadreny (1929 - 2021) y en las *Músicas visivas* de Llorenç Barber (1948 -): producciones artísticas en las que la partitura habita formas de exposición en instancias no relacionadas con la interpretación de sonidos necesariamente, adquiriendo un carácter productivo directamente en su encuentro con la audiencia.

Una experiencia diferente propone la artista danesa Nour Fog (1981 -) en su trabajo con escultura, sonido, instalaciones y partituras. Quisiera dar a conocer su propuesta para el proyecto *1000 scores. For here, now and later*⁷ (Haug et al., 2023), donde presenta la obra *Throwing records: Connections between objects and sound* (2022) en la que expone indicaciones por escrito para realizar un disco de arcilla, con las dimensiones de un disco de vinilo, que debe modelarse mientras se escucha música. Este disco, que puede pensarse como partitura a la vez que como dispositivo de almacenamiento de sonido, luego es reproducido en un tocadiscos para escuchar su resultado. Es difícil establecer con claridad cuál es la partitura en esta propuesta, dado que hay varios procesos de inscripción en este circuito: las indicaciones verbales que expone en una recopilación de ese tipo, el disco de arcilla que es producido por las interacciones de otras personas, así como el sonido de la música que

⁷ Disponible en: <https://1000scores.com/>.

permite modelar el disco de arcilla⁸. Así mismo, juega con fracturar la separación radical que existe entre compositora, intérprete y audiencia, dado que la distribución de agencias en esta propuesta atraviesa y concatena acciones que habitan intersticios intermedios de las categorías que comúnmente usamos para referirnos a prácticas musicales.

Para finalizar esta recopilación de obras y artistas que experimentan con materialidades para la producción de partituras, presento el trabajo del artista mexicano Rolando Hernández (1993 -), quien en su obra *Topializ*⁹ (2014) genera las condiciones para la elaboración colectiva de una partitura hecha a partir de un petate sobre el que se añaden otros materiales. Este petate-partitura se va pasando entre tres dúos que deben interpretar la pieza consecutivamente, así como también continuar las intervenciones para enviarla al siguiente dúo. Como describe el investigador y compositor chileno Santiago Astaburuaga:

Topializ presenta una partitura compuesta por una serie de objetos que se encuentran entrelazados a un complejo aparato instructivo, indicado de manera verbal por su autor, que permite poner en marcha su realización. Esta serie de objetos puede clasificarse en tres partes si consideramos su tipología: a) una caja tejida con fibras orgánicas, en cuyo interior se hallan decenas de cintas de cinco colores diferentes y 26 tarjetas en las que aparecen conceptos en lengua náhuatl con sus respectivas definiciones en lengua española; b) tres láminas que contienen aberturas hacia sobres dispuestos en distintas posiciones; c) un petate –esto es, una especie de estera o alfombra tejida y elaborada, al igual que la caja, con fibras orgánicas–, que presenta una trama, hilvanada en su superficie, de cintas de colores del mismo tipo que las presentes en la caja (Astaburuaga, 2020, p. 66).

⁸ Como antecedente de este proyecto es interesante el trabajo de Andrea Borghi (1974 -) en *Discomateria*, donde experimenta con diversos materiales para la construcción de discos que pueden ser reproducidos para la emisión de sonidos, véase: <https://andreaborghi.com/discomateria/>.

⁹ Para más información se invita a visitar el siguiente sitio web del artista: <https://sites.google.com/view/rolandohernandez/p%C3%A1gina-principal/partituras/topializ?authuser=0>.

Es así como el trabajo de Hernández pretende la elaboración colectiva de la partitura a la vez que interpretaciones en medio de su configuración por parte de los dúos que leen, interactúan e intervienen el petate.

En este trazado inicial podemos observar una línea de trabajo de artistas que experimentan materialmente su capacidad imaginativa de la partitura como dispositivo de producción, circulación y exposición de la música. Mi interés es encontrar en sus procesos algunas problemáticas y derivas que podrán trazarse también en los capítulos que están dedicados a *Artefacto #22*, *Metanoia* y *Carta de Chile*. Particularmente, me interesa la forma en la que un material se va *partiturando*¹⁰ en su encuentro con personas y espacios, sean estos pensados específicamente para la ejecución de música, o en su aparición en una red social que tiene un propósito, aparentemente, muy distinto.

También busco observar cómo la composición de obras que se presentan como abiertas, indeterminadas o improvisatorias, van desplegando formas de enunciación desde las que configuran sentidos y afectos en circuitos específicos de exposición, fracturando las categorías y nociones con las que pensamos la música y la producción artística en general, para así, en esta fractura, encontrar un intersticio desde el cual poder experimentar relaciones y procesos que van configurándose en el transcurso de su despliegue.

Junto con los ejemplos expuestos en el campo de la composición musical, también es posible trazar una línea de investigación a través de autoras y autores que han teorizado sobre

¹⁰ Durante el recorrido de este texto se presentarán paulatinamente aspectos que permiten delinear con mayor precisión la noción de *partiturar*, por lo que su aparición se irá manifestando poco a poco bajo el uso en gerundio del verbo, así como posteriormente bajo la forma de *partituras*.

herramientas metodológicas que permiten realizar análisis que ponen en relación los medios de producción y las agencias de las personas que participan en ellos.

Por ejemplo, Alberto Bernal, en su artículo *La obra musical en la época del iconocentrismo* (2020), cuestiona las diversas maneras de percibir y relacionarnos con el sonido, a partir de su diagnóstico de la época iconizada en la que actualmente habitamos, donde propone retomar la discusión sobre la dimensión performativa de la música, entendiéndola no solamente como una puesta en escena o una ejecución del fenómeno sonoro, sino invitándonos a pensar que la *presencia* que demanda dicha performatividad involucra a sus agentes y materialidades en un espacio-tiempo común. Sobre esto, señala:

Lo performativo implica ante todo presencia. Y la presencia, a su vez, implica la capacidad de ver, de escuchar por los oídos, pero también por el resto del cuerpo, de moverse y de observar el movimiento, de fatigarse y extenuarse en el acontecimiento; implica también que artistas y espectadores compartamos tiempo y espacio, y que en este compartir, se trascienda también la (virtual) distancia entre nosotros, así como nuestras pre asignadas funciones de creadores y receptores, de productores y observadores (p. 22).

Esta propuesta involucra una revisión de las categorías que utilizamos en los discursos que establecemos para describir nuestras prácticas. Palabras como obra, compositor(a), intérprete y audiencia, se tensan al punto de desdibujar sus límites externos y fluir entre ellas en virtud de habitar una escena compartida, así como su funcionamiento bajo la tradicional lógica tripartita de comunicación emisor-mensaje-receptor, que en contextos artísticos puede pensarse como autor-obra-intérprete/audiencia¹¹. Frente a esto, es relevante comentar que no

¹¹ Agradezco a la Dra. Susana González Aktories por ayudarme a notar esta perspectiva llena de potencia.

se trata de abolir o reemplazar las categorías anteriormente mencionadas, sino de fracturar aquellas fuerzas que las contienen y las reducen a un campo específico de operaciones para abrir perspectivas que permitan nuevas transacciones y campos relacionales a través de los cuales el sonido acontece.

A propósito de lo anterior, la autora Andrea Soto Calderón (2020) propone recuperar la potencia que habita en nuestra capacidad de ver. Para ello, elabora un diagnóstico que le permite comprender cómo nuestra relación con las imágenes genera una máquina de restricción y captura de la percepción visual. Frente a esto, invita a una reflexión del dispositivo que todo material sensible comporta, el cual da cuenta de una relación dinámica de sus componentes, comprendiéndolas como configuraciones en devenir que acogen efectos y afectos potenciales para dar paso a una forma inédita de la experiencia (cf. 2020, pp. 109-113).

En este sentido, pensar la performatividad de las imágenes le permite establecer que las imágenes participan en la conformación de una realidad específica. En esta misma línea, tenemos la posibilidad de pensar el dispositivo del que puede ser objeto una partitura, en el sentido de interrogar la manera en la que este material puede participar de una conformación de realidad, allí donde puede instruir comportamientos o abrirse a nuevas configuraciones. Al respecto, Astaburuaga Peña tiene una reciente publicación en la que reflexiona en torno a la partitura verbal *Intemperie n° 1*, de Nicolás Carrasco, donde señala que las partituras

pueden ser consideradas dispositivos en el momento en que se produce este juego diferencial: una trama de reglas que instruyen comportamientos y acciones que homogenizan cierta forma

de hacer *al mismo tiempo* que permiten crear prácticas singulares, heterogéneas, que se resisten a su cristalización (Astaburuaga, 2021, p. 233).

Así, el autor Brian Holmes advierte las potencialidades de este tipo de prácticas artísticas, cuando en su texto *El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas* advierte que

el arte actual proviene de cierta sensibilidad por la manera en que rigurosas investigaciones filosóficas, sociológicas o científicas pueden combinarse con formas estéticas para impulsar procesos colectivos que desnormalizan el curso de la propia investigación, abriendo senderos críticos y constructivos. Los proyectos que resultan de esa sensibilidad contienen una densa trama discursiva, pero se sustentan asimismo en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de las capacidades básicas del ser humano: percepción, afecto, pensamiento, expresión y relación (Holmes, 2007).

Será esta propuesta una de las directrices que estructuran este proyecto: encontrar en la partitura un dispositivo de producción, circulación y exposición que, desde la fractura de su condición material, pliegue las líneas de fuerza que instruyen comportamientos y formas homogeneizantes en nuestras prácticas, para encontrar en ella una fractura donde la multiplicidad de agencias e intercambios permitan fugarse en la heterogeneidad de las personas y materialidades que los conforman.

Habiendo completado este recorrido, presentaré brevemente cada uno de los tres procesos que componen este trabajo, para luego dar cuenta de la pregunta central de investigación y algunas consideraciones metodológicas tomadas para llevar adelante sus acciones.

*Artefacto #22*¹² es un proyecto de creación en el que establecimos un espacio de experimentación entre el dúo conformado por Loreto Pizarro en voz y Eduardo Simpson en cello, y las partituras realizadas por Francesca Fuentes Latoja. Estas partituras surgen al plegar las páginas de dos libros, formando una especie de *origami* o una escultura de papeles entre cuyos pliegues podemos encontrar sus páginas originales y otras materialidades añadidas como papel vegetal, pentagramas recortados y manchas de tinta negra. Para realizar música a partir de ellas creamos instancias que llamamos ‘ensayos-talleres’, de los cuales realizamos uno en el mes de agosto de 2021 y otro en enero de 2022. Durante estos encuentros llevamos a cabo una serie de propuestas de interacción con las partituras, buscando y creando colectivamente maneras de hacer música con ellas. Durante el segundo capítulo de esta investigación, me dedicaré a presentar el proceso de *Artefacto #22*.

Por su parte, *Metanoia*, es una obra musical creada por Graciela Muñoz Farida para Andrés González y su proyecto fonográfico *Guitarra+*, la cual se desarrolla a partir de una pista electroacústica y una partitura con las que Andrés debe interactuar en la guitarra eléctrica para realizar la obra. La partitura es un espejo trizado que está pegado sobre un vidrio transparente, generando un soporte por el cual es posible ver tanto el reflejo como el fondo del lugar donde se instala, mientras que la electroacústica es una pista fija que combina fuentes de paisajes sonoros captados por la artista, extractos de la obra *Flow my tears* de John Dowland y la voz del propio Andrés. Durante el tercer capítulo de este texto ampliaré las preguntas iniciales que surgieron en *Artefacto #22*, indagando en qué implica interpretar la lectura del propio cuerpo en un espejo trizado como parte de una experiencia musical para

¹² Se recomienda visitar el repositorio digital de este proyecto, disponible en: <https://www.enriqueschadenberg.com>.

Andrés y cómo se relacionan los materiales propuestos por Graciela entre sí para detonar esta obra musical, aquello que llamaré *materialidades confabuladas*.

Finalmente, presento el proceso denominado *Carta de Chile*, el cual surge desde dos intenciones principales: profundizar la colaboración con Graciela Muñoz en esta investigación, esta vez a través de la creación y realización de un proceso musical compartido; y por otro lado, relacionar nuestra práctica artística de forma explícita con el contexto político y social que ocurre en Chile durante su desarrollo, a saber: la escritura de una nueva constitución política del país. El proyecto se inició con la intervención de una copia física de la Constitución Política de Chile de 1980 mediante diversas acciones para ser transformada en una partitura que participara de este proceso musical. En el transcurso del cuarto capítulo reflexionaré sobre los procesos de lectura y escritura que ponemos en marcha al relacionarnos con esta partitura y también sobre cómo se transforma el valor político y artístico de este material en medio de todo el cambio político y social ocurrido en Chile.

A raíz del trazado realizado, propongo las siguientes preguntas centrales de esta investigación: ¿cómo componer las condiciones de posibilidad para que los objetos que participan de estos encuentros se *partituren* en el encuentro con personas y espacios para realizar música? y ¿qué relación tiene la noción de fractura, como una fuerza del dispositivo-partitura, en estas experiencias marcadas por materiales cuyo aspecto sensible ha sido deliberadamente intervenido a través de pliegues, trizaduras y rayados para articular sus partituras?

Para esto, es importante decir que me refiero a un *proceso de fractura* como línea de fuerza dentro de un *dispositivo*, categorías que se desarrollarán, como mencioné antes, en el

primer capítulo de este texto. Adelantándome a ello, me interesa aclarar que no pienso la noción de fractura en términos de una separación radical, sino que, en tanto fuerza en proceso, la considero como una posibilidad para pensar desde ella, en tensión con ella, la relación que se establece entre las personas y las materialidades que participan cuando la música acontece.

De esta manera, propondré trasladar la noción de partitura desde un objeto de mediación del acto de realización de la obra musical hacia una perspectiva que también acoja su propia capacidad de incidir materialmente en ella. Además, propongo utilizar el concepto de *dispositivo-partitura* como una categoría de análisis de los procesos musicales de esta investigación donde la partitura no sea sometida a una disección que pretenda representar el posible vínculo que posee con el sonido, y con la conformación de obras musicales, sino que permita instalarnos en medio de sus líneas, sus pliegues, sus tensiones y derivaciones para comprender cómo su presencia transforma nuestras percepciones y acciones dentro de una práctica musical compartida.

Para llevar a cabo este cometido se consideraron estrategias metodológicas en tres dimensiones específicas. (i) En el área de conceptualización, se realizaron audiciones e investigaciones sobre obras relacionadas con el tema propuesto, la lectura crítica y el análisis de textos para la recolección de datos y una conceptualización que permita delinear la argumentación en función de los objetivos mencionados. (ii) En relación a la práctica musical como investigación, se realizaron registros sonoros, visuales y audiovisuales en diversas etapas del proyecto. Además, se creó una página web que permitió archivar las acciones

llevadas a cabo¹³. (iii) Finalmente, en el campo de la divulgación de este proyecto, se consideraron acciones para las diversas etapas de su desarrollo, como la exposición pública de los procesos mencionados y la participación en espacios académicos de circulación investigativa, así como el registro y difusión de los archivos que dan cuenta de los procesos creativos, los que fueron claves para poder compartir e insertar esta investigación en el medio artístico y académico en el que surge.

En los capítulos que siguen, realizaré tanto descripciones como análisis de las trayectorias de los procesos mencionados a través de la perspectiva del dispositivo-partitura que he presentado durante esta introducción. Además, con el objetivo de reforzar la concepción de centrar la investigación en procesos musicales, se insertarán hipervínculos hacia el repositorio digital de cada uno de los procesos. Allí se podrán consultar archivos de video y audio, transcripciones del intercambio verbal que se dio durante los encuentros, correos electrónicos, imágenes y otros insumos que posibilitan tener una percepción rica en detalles, a través de diversos soportes y formatos para habitar sus fracturas y conocer, incluso, algunos intersticios que no serán incluidos en este texto.

¹³ Disponible en: <https://www.enriqueschadenberg.com/>.

1. La partitura como proceso de fractura

Este capítulo estará dedicado a plantear las consideraciones necesarias para proponer la tesis que enuncia su título. Para ello, me dedicaré a enmarcar las categorías centrales que permitirán delinear la argumentación de este texto, y así dar a conocer de qué manera la partitura, en tanto dispositivo, puede relacionarse con la noción de fractura.

A partir de las investigaciones de Michel Foucault, el *dispositivo* será propuesto como una herramienta que permite enfrentar los diversos elementos que se tensan en prácticas y discursos como éste, aquello a lo que el autor Juan Manuel Heredia hace referencia cuando menciona que la noción de dispositivo proporciona una pragmática de la multiplicidad.

En el contexto de esta investigación, me interesa explorar la dimensión sensible del dispositivo-partitura, comenzando por la invitación de Andrea Soto y Luciana Cadahia de problematizar las experiencias y singularidades que propician, en función de trazar vínculos entre las materialidades y los agentes que conforman estos procesos. Para ello utilizaré la noción de *fractura*, una de las líneas que componen un dispositivo, para proponer en ella un intersticio posible desde el que experimentar la relación con la partitura en contextos musicales.

Mediante estas estrategias, elaboraré la línea argumentativa de este texto con el objetivo de que desplieguen en mi práctica artística nuevas disposiciones y relaciones con la partitura, a través de su condición sensible y su capacidad vibrante, en tanto materialidad artística de producción, circulación y exposición.

El dispositivo-partitura

Profundizando en el concepto de *dispositivo*, observo que éste se ha delineado mediante diversas referencias enunciadas desde la filosofía, principalmente a través de las relaciones expresadas por Michel Foucault a las que se hizo referencia en la introducción de este apartado, las cuales fueron posteriormente retomadas posteriormente por Gilles Deleuze (1999), Giorgio Agamben (2015) y otros pensadores en los campos de la política, la historia, las artes, la estética y la filosofía.

Diversos textos (Agamben, 2015; Cadahia, 2017; García Fanlo, 2011; Martínez, 2013) coinciden en que las dos primeras apariciones de este término en la bibliografía foucaultiana son el dispositivo disciplinario en *Vigilar y Castigar*, publicado en 1975, y el dispositivo de sexualidad en *La voluntad del saber*, publicado en 1976. Sin embargo, no será hasta 1977 en que el autor presente una definición del concepto en sí, a través de una entrevista donde frente a la pregunta ¿qué es un dispositivo?, responde:

Es un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas (...). El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (Foucault et al., 1977).

Junto con lo anterior, sitúa al concepto como “precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos” (1977), donde está presente “como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes” (Foucault et al., 1977). A su vez, el autor le otorga una

dimensión histórica, donde el rol estratégico aparece como una necesidad urgente, emergiendo en el seno de un acontecimiento que le da lugar. Frente a esto señala:

por dispositivo entiendo una especie – digamos – de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. (...) Hubo ahí un imperativo estratégico, jugando como matriz de un dispositivo, que se fue convirtiendo poco a poco en el mecanismo de control-sujeción de la locura, de la enfermedad mental, de la neurosis (Foucault et al., 1977).

Desde esta primera descripción podemos comprender las aproximaciones que autores como Agamben y Deleuze han realizado en torno al concepto, remarcando las dimensiones esbozadas por Foucault. Por ejemplo, Agamben señala: “Llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2015, p. 23). Por su parte Deleuze, en su texto *¿Qué es un dispositivo?* (1999), lo caracteriza como un conjunto multilineal que está compuesto de líneas de diversa naturaleza, formando procesos en desequilibrio, las cuales se acercan y se alejan unas de otras, sometidas a variaciones de dirección o derivaciones (Cf. 1999, p. 155).

En este punto entendemos, entonces, que un dispositivo es una *red de relaciones fluctuantes*, que tienden a conducir y dirigir diversos elementos heterogéneos en función de las relaciones de saber/poder que articulan y la disposición que ejerce sobre los cuerpos sensibles a los que afecta. De esta manera, es posible diferenciar al dispositivo del objeto que lo comporta, entendiéndolo como una red que emerge en el seno del *acontecimiento* que lo configura. Pero, ¿cuáles son estas líneas que forman parte de un dispositivo?

Bajo la lectura de Deleuze, en primera instancia, el dispositivo está conformado por dos dimensiones: las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación. La visibilidad está asociada a la manera en la que el dispositivo administra lo visible y lo invisible, aquello que permite aparecer (o no) al objeto que lo comporta. En este sentido, no se trata de la visibilidad en tanto luz que ilumina a los objetos, sino de su capacidad en tanto “máquina para hacer ver” (Deleuze, 1999). Por su parte, las curvas de enunciación se asocian con “máquinas de hacer hablar”, ya que, como menciona Luis E. García Fanlo: “para Foucault los discursos se hacen prácticas por la captura o pasaje de los individuos, a lo largo de su vida, por los dispositivos produciendo formas de subjetividad” (2011). De esta forma, “estos regímenes distribuyen lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable al hacer nacer o desaparecer un discurso o una práctica que, de tal forma, no existe fuera de ellos” (García Fanlo, 2011).

Bajo estas nociones, Foucault analiza, por ejemplo, en *Vigilar y castigar* (2009), cómo el panóptico, en tanto disposición arquitectónica situada en siglo XVIII, promueve una relación de la mirada basada en el “ver sin ser visto” del naciente el sistema carcelario, produciendo una relación de asimetría que está marcada por esta manera de controlar la mirada: de estratificar la relación entre el sujeto-vigilante y el sujeto-vigilado. Este fundamento encuentra, en esta curva de visibilidad, una estructura de poder que promueve una producción de las subjetividades descritas.

Por su parte, en el dispositivo de sexualidad propuesto en *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (2007), Foucault usa el dispositivo como una noción pragmática que le permite establecer relaciones entre sexo y verdad en el Siglo XVIII, donde prácticas y discursos convergen en aquello que llama *scientia sexualis*, en relación con el saber que esta

conjunción de elementos heterogéneos promueve por sobre la experiencia y la intensificación del placer, aquello que caracteriza como *Ars erotica*. Así podemos observar cómo Foucault utiliza, a la vez que va creando, la noción de dispositivo para explicar la manera en que estos elementos heterogéneos, a través de las curvas de visibilidad y enunciación y del posicionamiento histórico en el que acontecen, van produciendo subjetividades que permean todo el campo social. Es aquí donde encontraremos líneas de subjetivación en un dispositivo: procesos de conformación que emanan de estas relaciones de poder/saber y que encuentran en las curvas de visibilidad y enunciación un aparato de manifestación.

En este sentido, propongo trasladar estas nociones hacia la partitura, a fin de pensarla como una materialidad histórica de producción artística en el campo de la música que promueve una delimitación y estratificación de los sujetos que participan del engranaje que involucra: a quienes convencionalmente llamamos compositores, intérpretes y auditores de forma tan radicalmente identificable.

Líneas de escucha

Para efectos de esta investigación, y de la vinculación con la práctica musical del concepto de dispositivo que estoy estableciendo en ella, me parece relevante proponer una revisión de la posible categoría de *línea de escucha* como una de las curvas que posee esta red de relaciones.

Si bien los autores que hemos presentado hasta el momento no explicitan en sus textos esta noción, en una famosa nota al pie de página de *Vigilar y Castigar*, Foucault menciona

que originalmente la construcción del panóptico contemplaba un artefacto que permitiera escuchar¹⁴ a los prisioneros, además de poder verlos. La nota al pie de página es la siguiente:

Bentham en su primera versión del Panóptico había imaginado también una vigilancia acústica, por medio de tubos que unían la celda a la torre central. Abandonó esta idea en el *Postscript*, quizá porque no podía introducir asimetría e impedir a los presos oír al vigilante tan bien como el vigilante los oía a ellos (Foucault, 2009, p. 234).

Bajo la perspectiva de Foucault, de haberse construido este canal de escucha dentro del panóptico se hubiese difuminado la conformación unidireccional del sujeto-vigilante en relación al sujeto-vigilado, por una relación reversible donde no era posible escuchar sin ser escuchado, lo que atentaría contra la hegemonía de control y sujeción que se buscaba consolidar en el panóptico. No es menester de esta investigación confirmar o refutar la nota de Foucault, sin embargo, resulta interesante la noción reversible de la escucha que delinea el autor.

En discusión con esta propuesta, Peter Szendy, en su texto *Bajo escucha. Estética del espionaje* (2018), particularmente en el capítulo denominado *Vigilar y escuchar*, retoma la lectura de esta nota al pie de página de Foucault para profundizar precisamente en este dispositivo de control de la escucha. Al respecto, valora que la idea del panóptico “vaya de la mano con la posibilidad -que Bentham considera sin desarrollarla verdaderamente- de un

¹⁴ Al respecto, es interesante revisar el trabajo de Athanasius Kircher en *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni* publicado en 1650, particularmente el libro 9, donde se dan a conocer diversos experimentos acústicos para el diseño de aparatos que permiten tanto escuchar como amplificar voces entre espacios diversos. Se visualiza una interesante línea de investigación en torno a una arqueología de dispositivos aurales que permita confirmar o refutar la nota al pie de página de Foucault. Al respecto, la investigación en curso *Arqueologías de la escucha: tecnologías aurales de la era fonográfica*, de Francisco Rivas, está indagando precisamente en estos dispositivos. Agradezco a la Dra. Susana González Aktories y a la Dra. Laura González Flores por sus significativas recomendaciones en este ámbito.

dispositivo que se puede calificar de *panacústico*¹⁵ (Szendy, 2018, p. 39). Sin embargo, introduce una diferencia con la nota de Foucault al mencionar que este canal auditivo estaba pensado también con la función de instruir y dirigir la comunicación, instaurando una especie de “megáfono unidireccional y selectivo a la vez: un *Panacousticon* que facilita la comunicación, la transmisión entre vigilantes y vigilados” (Szendy, 2018, p. 40). Es en este punto donde busca discutir la interpretación directamente, al señalar:

Foucault omite el hecho de que, con sus tubos de acero, Bentham no pretendía privilegiar la vigilancia, sino más bien la transmisión de órdenes. Sin embargo, por una parte, es innegable que a Bentham le habría costado aislar acústicamente, y en un único sentido, dichos tubos, como ha podido hacerlo con los campos visuales por medio de persianas y paisajes en Zig-Zag (Szendy, 2018, p. 42).

Más allá de proponer una discusión sobre la interpretación y lectura de los textos de Bentham que realizan Foucault y Szendy, me parece relevante recoger sus impresiones con respecto a la relación entre la escucha y su posible aparición como fuerza en un dispositivo, particularmente para esta investigación donde también busco trazar el vínculo que se establece entre la escucha y el dispositivo-partitura desde el que abordo los procesos creativos que la constituyen.

Desde esta perspectiva, quisiera destacar esa dificultad que observa Foucault con respecto al escuchar sin ser escuchado, que se presenta como un problema en el establecimiento de la asimetría que perseguía el panóptico, con aquella que establece Szendy en la utilización de este canal más bien como un conducto de comunicación unidireccional,

¹⁵ Todas las itálicas que se utilicen en citas textuales serán originales de los textos referidos, salvo que se mencione expresamente lo contrario.

siendo algo que hubiese permitido reforzar, y no difuminar, la conformación del sujeto-vigilante y el sujeto-vigilado.

Lejos de encontrar en esto una contradicción, observo que es una característica donde las líneas de fuerza poseen la capacidad de conducir, controlar y administrar las acciones de los individuos (ese megáfono unidireccional que propone Szendy), a la vez que poseen la capacidad de plegarse, de afectarse a sí mismas, de volverse reversibles y fugarse de las lógicas que sustentan la sujeción y control del sujeto vigilado, como es el caso del problema que observa Foucault en esta escucha recíproca.

En este punto nos preguntamos: ¿de qué manera la reversibilidad del dispositivo de escucha nos permitiría escuchar y ser escuchados en estas prácticas artísticas?, ¿cómo afectaría esto al ejercicio de la composición y la interpretación si podemos operar desde una reversibilidad en la configuración de una partitura? y ¿de qué manera podemos plegar las fuerzas del dispositivo de escucha, que emerge particularmente en la partitura, para propiciar esas líneas de fuga? Para responder a estas preguntas, profundizaremos esta capacidad reversible de las líneas de un dispositivo.

Líneas de subjetivación y fractura

La capacidad de plegarse sobre sí mismo y de afectar la propia conformación del dispositivo, es lo que Deleuze llama *líneas de subjetivación*. Como menciona Sandro Chignola, las líneas de subjetivación son una “*sustracción* de las relaciones de fuerza establecidas por saberes y poderes, y que pliega y despliega de otro modo las normas o las

convenciones de una época o de un movimiento histórico determinado” (Chignola, 2018, p. 241). En este sentido, Deleuze remarca que las líneas de subjetivación no son en ningún caso relaciones ya establecidas, sino que precisamente son conformaciones a la deriva, que se fugan de las relaciones de saber/poder, al señalar que

[e]l sí-mismo no es ni un saber ni un poder. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos: es una especie de plusvalía (Deleuze, 1999, p. 157).

En su libro *La subjetivación: curso sobre Foucault III* (2015), Deleuze establece un vínculo entre las formas de interioridad y exterioridad; particularmente, reflexiona en torno al pliegue de las fuerzas sobre sí mismas y la producción de subjetividades que se despliega en esta operación. Al respecto aclara:

Es como decir que la fuerza se ha plegado sobre sí misma. La fuerza se ha doblado sobre sí misma. Diría que hubo subjetivación. La fuerza no tenía sujeto ni objeto, sólo tenía una relación con otras fuerzas. Plegándose sobre sí misma, opera una subjetivación. La subjetivación de la fuerza es la operación por la cual, al plegarse, se afecta ella misma (2015, p. 99).

Es precisamente frente a esta idea del pliegue de las fuerzas sobre sí mismas que el autor pone en relación las líneas de subjetivación con las *líneas de fractura*. Dado que si la subjetivación es una línea de fuga, éstas poseen la potencia de fracturar el dispositivo en función de uno nuevo. Frente a esto, el autor menciona: “se pregunta uno si [las líneas de subjetivación] no son el borde externo de un dispositivo y si ellas no esbozan el paso de un dispositivo a otro; de esta manera prepararían las ‘líneas de fractura’” (Deleuze, 1999, p. 157).

Para efectos de esta investigación, resulta particularmente interesante este vínculo que se establece entre las líneas de subjetividad y fractura. Porque si propongo pensar la partitura como dispositivo, me pregunto de qué manera podemos habitar esta fractura para que esas subjetividades sean realmente procesos que se fugan y no imposiciones que capturan, para así desplegar su potencia en virtud de converger en el sonido desde la diversidad y la singularidad de quienes conformamos cada uno de los procesos musicales que la componen.

En este mismo sentido es que los objetos que forman parte de ellos experimentan también este tránsito. Por ello, sus partituras están elaboradas a partir de objetos en los que su condición sensible ha sido deliberadamente intervenida a través de pliegues, trizaduras, recortes y rayados. Intervenciones que los pliegan de tal forma que se ubican en la fractura de su propia constitución, allí donde están a punto de dejar de ser un libro, un espejo o un vidrio. En este tránsito es donde me interesa que devengan partituras y emerjan en ellas nuevas formas de participación desde esta condición sensible. En esta fractura, donde un dispositivo es susceptible de mutar la disposición estratégica que ejerce sobre cuerpos y materialidades.

Dispositivo y acontecimiento

Finalmente, dando paso a esa condición *actual* que menciona Foucault en la caracterización del dispositivo, que presentamos al inicio de esta discusión, autores como Chignola (2018) señalan que el dispositivo “se impone, en un momento determinado y en un campo específico, como respuesta a un objetivo estratégico” (p. 238). Este momento determinado se vuelve particularmente relevante para situar el establecimiento de esta red de

relaciones, no solamente en términos históricos o cronológicos, sino también en cuanto al *acontecimiento* que da lugar a la conformación de las líneas de fuerza que lo componen. Al respecto, García Fanlo señala:

Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente — espacial y temporalmente — y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder (2011, p. 2).

En esta misma línea, Chignola menciona que “cada dispositivo es un posicionamiento, el modo a través del cual se organiza una multiplicidad en devenir según la singularidad que le es propia y que la distingue del devenir de otros procesos en otros dispositivos” (2018, p. 242). Bajo esta perspectiva, resulta relevante problematizar el vínculo entre el acontecimiento que le da cabida en relación con el trabajo artístico en el que se centra este texto. Porque si tanto el dispositivo como la música operan en el seno de un acontecimiento, o al menos esa es nuestra convicción, es posible desplazar las operaciones que llevamos a cabo en la composición, desde una perspectiva que se sustenta en el ordenamiento de las sonoridades y la disposición que deben adoptar los cuerpos para ejecutarlas y percibir las, hacia una postura que genere las condiciones de posibilidad de este acontecimiento, buscando que desde esta red de relaciones se hagan audibles fuerzas en la comparecencia de agentes y materialidades, precisamente desde la fractura que las líneas de subjetivación promueven.

Para fines de esta investigación, el concepto de subjetivación nos invita a pensar en las diversas operaciones que permitirían trazar la singularidad de las y los agentes que participan

de este acontecimiento, no en relación con una forma de identificación ni como acción cuyo objetivo sea la conformación del sujeto, sino, muy por el contrario, entendiendo la *subjetivación* en tanto proceso a la deriva y como acción de resistencia que fomenta nuevas formas de subjetivación sobre quienes aparentemente somos, para dejar de identificarnos con la individualidad que nos es impuesta. Es precisamente frente a esto que Deleuze declara:

Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse en provecho de un dispositivo del futuro. En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo (1999, p. 157).

Esta asociación será de vital importancia para esta investigación, pues podremos relacionar cómo estas fugas de las dimensiones de saber/poder de un dispositivo, mediante un proceso de fractura, promueven que las líneas de subjetivación se dispersen y sean capaces de “trazar caminos de creación” hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo. En este sentido, la perspectiva del *dispositivo-partitura* con la que indagaremos en los tres procesos creativos de esta investigación se establecerá como una herramienta metodológica donde podamos vincular la participación del material sensible de la partitura y su respectivo trabajo con las líneas de fractura de su dispositivo en relación con las subjetividades y sonoridades que participan de estos procesos.

Llegando a este punto, retomo la caracterización del concepto de dispositivo resumiendo con Deleuze:

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura, que se encuentran y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición (Deleuze, 1999, pp. 157-158).

Junto a esta definición, he propuesto considerar una posible línea de escucha que se manifiesta en estos dispositivos, dada por su capacidad reversible en tanto fuerza y en tanto relación, aspectos en lo que indagaré en el siguiente apartado.

Reversibilidad y dimensión sensible de un dispositivo

Resulta importante señalar que al proponer una perspectiva analítica y estética del dispositivo-partitura en procesos que se denominan de creación artística, estamos en riesgo de proponer prácticas que, mediante el mecanismo de control que todo dispositivo comporta, se cristalicen en nuevas formas de sujeción-administración de la experiencia artística. Frente a esto, propongo examinar con detenimiento las reflexiones de las y los autores con quienes he dialogado hasta el momento, a fin de proponer estrategias metodológicas que recojan estas inquietudes y permitan elaborar acciones que eviten este tipo de vínculo. Por ejemplo, García Fanlo menciona que

los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de *praxis*, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (2011, p. 2).

De alguna u otra manera, esta preocupación también está presente en la propuesta de la imagen dispositivo que plantea Andrea Soto, al advertir:

Proponer una comprensión de las imágenes en tanto dispositivos implica su reconocimiento en tanto máquina que dispone las cosas de una determinada manera. Un paradigma que produce eventos, discursos, formas de vida; una tecnología que construye un modo de narrar y un mundo de referencias (2020).

Es en este punto donde la lectura de Deleuze cobra vital importancia, particularmente cuando nos dice que “pertenece a los dispositivos y actuamos en ellos” (1999), ya que al declarar que actuamos *en* ellos esboza la potencia que el autor ve en las líneas de fuerza en relación con la variabilidad que él mismo describe, aquello que no permite *actuar* en ellos. Es por esto que Sandro Chignola señala que “para Foucault los dispositivos que subtienden su ejercicio son siempre bilaterales y reversibles, justamente porque el poder es una relación” (2018, p. 242).

Y es aquí donde el giro es contundente: los dispositivos no nos pertenecen, nosotros pertenecemos a los dispositivos, y será ésta la perspectiva que propongo para pensar la partitura-dispositivo. En ese sentido, me parece importante reforzar que no me refiero al artefacto u objeto partitura en tanto impresión material de las ideas de un compositor o compositora, sino a ese entramado que nos vincula a través de esta red heterogénea del dispositivo. Desde ahí podemos pensar en una relación mutable de las fuerzas de un dispositivo, y no solamente una formación sobre la materia, sino pensarnos también a nosotros mismos como fuerza para desde allí establecer relaciones con objetos, espacios, personas y sonidos.

Por esta razón, la filósofa argentina Luciana Cadahia enfatiza: “se evidencia que dentro de un dispositivo puede tener lugar una reorientación de las relaciones de fuerzas. De ahí que la cita acabe con la posibilidad de ‘mutaciones por apropiación’, es decir, con la *reversibilidad* de los dispositivos” (2016). En esta reversibilidad, la autora observa una particular potencia al explorar la dimensión sensible de un dispositivo, aquella inscripción en un campo de relaciones que, en este caso desde la práctica artística, permitiría torcer las líneas de fuerzas que promueven la sujeción del sujeto-compositor, el sujeto-intérprete y el sujeto-escucha por nuevas subjetividades en su relación con el sonido, el cuerpo y la práctica musical compartida. Es frente a esto que la autora declara:

Desde esta perspectiva, el dispositivo no funciona tanto como una red que captura, sino más bien como una experiencia sensible que resulta de la articulación de maneras de ver, decir y pensar. No se trata tanto de liberarse del dispositivo y devolver al ser viviente un espacio de anomia, esto es, un espacio originario, sino de problematizar los diferentes tipos de experiencia sensible que propician los dispositivos (Cadahia, 2016).

Esta reflexión que plantea la filósofa argentina nos invita a ampliar las referencias sobre la idea de partitura, en relación con trasladar su concepción de un artefacto de comunicación por el cual la compositora o el compositor fijan y transmiten el ordenamiento de las sonoridades que compondrán su obra, por una mirada que nos invita a pensar en la disposición que este medio ejerce al estar en *presencia* de ellos. Esta influencia de la que hablo opera tanto en la percepción de quien interpreta, quien escucha, así como también en quien compone, como presenté en la experiencia de Cardew en *Treatise*.

Me pregunto si hay una fuerza de este tipo que desde la condición sensible de las partituras incide en el despliegue que se experimenta en los procesos creativos que se analizan en este trabajo. Particularmente para pensar de qué manera se ejerce esta forma de participación de las partituras, ya que observo una fuerza material en ellas que les permite participar como agentes con sus propias derivas y bifurcaciones. Aquello que Jane Bennett entiende como vitalidad: la capacidad de las cosas “no sólo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias” (Bennett, 2022, p. 10). Desde ahí se esboza también un cometido político, como sugiere la autora, donde “articular una materialidad vibrante que corre en paralelo a y al interior de los humanos, a fin de ver cómo los análisis de los acontecimientos políticos podrían cambiar si le diéramos más importancia a la fuerza de las cosas” (Bennett, 2022, p. 10).

En este sentido, la invitación de Andrea Soto: pensar en el dispositivo de producción, de exposición y de circulación que todo material sensible comporta; y la de Luciana Cadahia, aquella de explorar la dimensión estética del dispositivo como forma de “problematizar los diferentes tipos de experiencia sensible que propician” (2016), son propuestas de cuestionar y desenmarañar las fuerzas que nos permiten (o no) crear, percibir y actuar en el seno de un acontecimiento artístico, particularmente de uno musical donde agentes humanos y no-humanos convergen en la presencia de un territorio que no deja de fugarse y de emerger desde su propia fractura.

Dispositivo y/o Agenciamiento

Quisiera mencionar, para cerrar este capítulo, que el concepto de dispositivo encuentra similitudes importantes con el concepto de *agenciamiento*, desarrollado en las obras *Kafka. Por una literatura menor* (1975), *Rizoma* (1976), *Diálogos* (1977), *Mil Mesetas* (1980) y *Foucault* (1986), como menciona Juan Manuel Heredia (cf. 2012, p. 93) en su artículo del que he tomado el nombre de esta sección, donde se caracterizan las similitudes y diferencias entre ambos conceptos argumentando sus posibilidades como herramientas para desplegar una pragmática de la multiplicidad. Al respecto el filósofo argentino señala:

En efecto, una primera definición genérica que se puede dar del concepto de agenciamiento es «conjunto de relaciones cofuncionales entre elementos heterogéneos» y dichos rasgos son análogos a los de la noción de dispositivo «una red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos, etc.» (2012, p. 94).

En este sentido, es posible encontrar en ambos casos una herramienta que permite “pensar la individuación, la composición y el co-funcionamiento de una multiplicidad de elementos heterogéneos” (Heredia, 2012, p. 98).

Sin embargo, es posible detectar diferencias en el tipo de relaciones que establece Foucault para desplegar su categoría crítica, aquello que lo lleva a argumentar de qué maneras estas estructuras carcelarias, educativas, sexuales, impactan en lo político y en lo social: qué relaciones de poder y saber promueven dichos dispositivos. Tal como aclara Heredia en las conclusiones de su artículo:

En el caso de Foucault, la noción se efectúa en materialidades históricas que expresan determinadas organizaciones de poder y se compone de individuos, instituciones, técnicas,

estrategias, etc. Es decir, la heterogeneidad de elementos (discursivos y no discursivos) se analiza en el nivel de lo político-social y es por ello que los dispositivos habilitan una tipología de las relaciones de poder y de las formas de gobierno (Heredia, 2012, p. 99).

Por esta razón, he privilegiado la noción de dispositivo, pues observo en la partitura resabios de aquello que el autor llama *materialidades históricas*, las que expresan estructuras de poder/saber que determinan modos de uso y formas de vida específicas, produciendo categorías como compositor(a), intérprete o escuchas en las prácticas musicales de las que participo.

Además, hay una arquitectura de la partitura que dispone nuestra experiencia sensible bajo lógicas de codificación-decodificación que determinan un uso de la escucha, de la mirada y del cuerpo en función de esta operación, lo que detona en mí el deseo de intervenir esa línea. Para esto, propongo concentrarme en la dimensión sensible de estos dispositivos, específicamente a través de partituras que surgen de objetos intervenidos para fracturar esas líneas de sujeción y experimentar *con* ellas otras disposiciones al realizar música.

Dicho lo anterior, es importante reforzar que no se trata de liberar ni a las partituras ni a las personas que interactuamos con ellas de esta red de relaciones. Los dispositivos de poder no son malos en sí, sino que son herramientas que debemos valorar en relación a la producción específica que esa correlación de fuerzas habilita, tal como continúa Heredia:

Ni los dispositivos de poder son malos *per se* ni los agenciamientos de deseo son buenos *a priori*, su valor depende de la situación concreta, del tipo de fuerzas que se expresan en ellos y del modo de existencia que producen y favorecen (2012, p. 100).

Así las cosas, en esta tesis utilizaré la noción de *dispositivo* como una herramienta que permita desplegar una pragmática para componer y trazar las relaciones que experimentamos durante su desarrollo, enfatizando su carácter productivo por sobre su función analítica, a manera de síntesis: será en sentido generativo – articular elementos heterogéneos – en contraste con un sentido analítico – descomponer un todo en sus partes. Y en este punto es donde aparecen los desafíos más relevantes de esta investigación: el de propiciar esas huidas, el de habitar esas fracturas, el de operar en esas tensiones entre las personas que participan de estas experiencias musicales y las partituras con las que nos relacionamos.

2. Artefacto #22

Este capítulo está dedicado al proceso de *Artefacto #22*, en el que establecimos un espacio de experimentación sonora con Loreto Pizarro y Eduardo Simpson para crear colectivamente formas de hacer música a partir del encuentro con las partituras que participaron de este proyecto, las cuales son dos libros plegados por la artista Francesca Fuentes Latoja.

Comenzaré relatando los primeros impulsos y encuentros que detonaron este proceso, la realización de los ensayos-talleres de experimentación y el registro audiovisual que realizamos durante su desarrollo. A partir de estos elementos podré argumentar de qué manera se fueron *partiturando* estos libros plegados en esa articulación que llamamos *escena*.

Finalmente, abordaré de qué manera la ausencia de una hoja de indicaciones que delimite los mecanismos de decodificación de estas partituras, promueve una forma colectiva de enunciar esta obra a través del acuerdo verbal y la experiencia sensible que propicia este dispositivo-partitura en quienes interactuamos con él.

2.1. Primeros impulsos

El impulso inicial de realizar *Artefacto #22* surge del interés común que manifestamos con Loreto Pizarro y Eduardo Simpson de realizar música en conjunto, ya que durante el año 2020 pasamos las primeras semanas de la pandemia confinados en conjunto, donde se afianzó una relación cercana de amistad. Al inicio, la asociación más evidente fue que yo compusiera una obra para voz y chelo que tocaran Loreto y Eduardo respectivamente. Sin embargo, desde hace un tiempo me rehusaba a componer algo ‘en abstracto’ para instrumentos musicales, evidencia de ello es el ciclo *(r)emisiones (re)sonantes* que presenté al inicio de este texto.

Mi deseo se relacionaba con convivir y resonar colectivamente antes que centrar las acciones en descifrar aquello que organicé y dejé representado en un sistema de notación. A pesar de lo anterior, no quería desechar por completo la posibilidad de trabajar con una partitura, sino más bien buscaba habilitar su participación bajo otro tipo de relaciones.

Reflexiones iniciales que dialogan con las ideas de Andrea Soto (2020), cuando se pregunta cómo desenmarañar las fuerzas de un dispositivo, proponiendo que no se trata de eliminarlo, sino de habitarlo en sus grietas para seguir su potencia hacia las virtualidades que comportan (cf. Soto, 2020, p. 108). Esto se vincula, tal como presenté en el capítulo 1, con la lectura de Deleuze, particularmente con su propuesta de *instalarse en las líneas mismas* de éstos para propiciar sus *líneas de fractura*, así como las de Luciana Cadahia sobre la *reversibilidad*, específicamente en relación con la condición sensible de un dispositivo.

Estas ideas catalizan uno de los objetivos centrales de esta investigación: dar con una partitura cuya premisa no sea la representación del sonido mediante un sistema de notación,

sino una materialidad capaz de *incidir* en la emergencia del mismo durante su participación en los encuentros de realización. Es así como mi trabajo, desde la composición en este proyecto, está relacionado con promover estos encuentros e invitar a Loreto y Eduardo a crear, colectivamente, formas de interacción con las partituras.

Para dar curso a estas ideas, contacté a la artista Francesca Fuentes que había conocido unos años atrás, ya que su trabajo con libros plegados podía ser un interesante comienzo para este proceso.

Encuentro con *Las Ohjas*

Conocí el trabajo de *Las Ohjas* en diciembre de 2019, cuando en el camino entre mi casa y el trabajo pasaba a diario por la vitrina del *taller 1980* donde había tres libros cuyas hojas estaban plegadas, formando una especie de escultura. Fue así como me puse en contacto con este proyecto a través de Instagram, donde tuvimos esta primera conversación con Francesca:

Enrique: Hola, me gusta mucho tu trabajo. Me gustaría conversar algunas ideas porque trabajo con música y partituras gráficas, y creo que podría surgir algo interesante en colaboración. Si te interesa, podemos juntarnos en *1980* a conversar, vivo por ahí cerca ¡Saludos y felicidades!

Las Ohjas: Hola, me interesa, pero para no molestar a mi amiga que estará trabajando, ¿te parece juntarnos ahí, verlos y después ir por un café o sentarnos cerca?, ¿cuándo tienes tiempo?

Enrique: Me parece, puede ser en un café directamente también. Después del Año Nuevo te escribo y coordinamos, ¿te parece?

Las Ohjas: Me parece bien, estamos hablando.

(F. Fuentes Latoja, comunicación personal, 26 de diciembre de 2019).

Sin embargo, ese mensaje después del Año Nuevo no se concretó hasta julio de 2021, un año y medio después de esta conversación inicial. El comienzo de la pandemia, que trajo consigo la cancelación total de las actividades presenciales en Chile por largos meses, fue determinante para suspender nuestro encuentro.

Cuando retomamos el contacto, conversamos sobre la posibilidad de que Francesca plegara dos libros para ser utilizados como partituras. También surgió la idea de intervenirlos no solamente con los pliegues, sino también con la inclusión de otros materiales, como trozos de partituras de otras obras musicales, papel vegetal, manchas de tinta, entre otras propuestas. A partir de ese momento, fuimos intercambiando mensajes y fotos del proceso de plegado, hasta dar con dos ejemplares en agosto de 2021, los cuales fueron utilizados en el primer ensayo-taller que realizamos con Loreto y Eduardo.

Junto con establecer esta colaboración para crear las partituras, me interesaba saber de qué manera podría esta invitación insertarse en el trabajo de Francesca. Para esto, le realicé una entrevista en mayo de 2022, donde conversamos de qué manera había llegado al plegado de libros y de qué manera describe el proceso que vive con ellos. Al respecto me comentó:

Empezó a partir de la necesidad de hacer uso de un objeto que me parecía que permanecía intacto, inerte. Objetos que generalmente podemos encontrar en la casa de todos, que son los

libros. Los típicos que quedaron ahí, en el olvido, textos escolares, novelas que compraste, que nunca leíste, de esa forma es como los libros llegaron a mí. También, siempre he tenido un gusto personal por la lectura, pero me pasa que también termino coleccionando estos libros que se terminan transformando en un objeto vacío (Francesca Fuentes Latoja. Comunicación personal. Mayo de 2022).

Dentro de este relato veo una intención de Francesca que va más allá del resultado material o visual de su trabajo y que se relaciona con su necesidad de hacer uso de objetos, bajo su punto de vista vacíos, para transformarlos¹⁶, pasando de ser libros a ser esculturas, de estar cerrados en una estantería a exponerse desplegados en una vitrina. Observo allí una migración que ejerce Francesca al producir sus piezas, operación que será clave para situar cómo estos libros siguen prolongando su tránsito, desde el libro del estante olvidado a la escultura exhibida en una vitrina, para ahora ejercer como partitura en *Artefacto #22*.

Las partituras del proceso: Celia y Teresa

Dentro de la misma entrevista realizada en mayo de 2022, Francesca me contó que llama a sus piezas con el nombre de alguna artista que admira, a modo de homenaje. Para este proyecto, al libro de la izquierda de la imagen 2 le llamó Teresa, por la escritora Teresa Wilms Montt, mientras que al del lado derecho decidió llamarle Celia, por la pintora chilena Celia Castro. Me parece que esta información profundiza el sentido de transformación que

¹⁶ Resulta interesante esta apreciación de Francesca como motor para la producción de sus piezas. Su observación de libros “vacíos” puede encontrar resonancias en obras de artistas contemporáneos provenientes de diversas áreas disciplinares. Al respecto, véase la entrada de la palabra “libro” en el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (2021), escrita por Susana González Aktories. Disponible en: <http://intermedialidad.filos.unam.mx/libro.html>

viven los libros plegados, por lo que a partir de este momento utilizaré estos nombres para referirme a cada una de ellas en particular.



Imagen 2: partituras de *Artefacto #22*, Teresa y Celia.

Fuente: archivo personal del autor.

Celia surge de la novela *Mar cruel*, de Nicholas Monsarrat, impresa en el mes de noviembre del año 1962 en Buenos Aires y encontrada en julio de 2021 en la ciudad de Valparaíso. Esta novela está compuesta por 496 páginas y en su forma extendida posee una dimensión de 20*30 centímetros, pudiendo variar sus relaciones de ancho y largo dependiendo de su disposición, y una altura máxima de 15 cm desde el lomo hacia el punto más alto de sus pliegues.

Aproximadamente, 450 de sus hojas han sido plegadas formando tres niveles claramente identificables a través de sus patrones de plegado. A este material inicial se han sumado páginas de un libro de partituras y papel vegetal intervenido con tinta negra,

formando una textura de pliegues de letras, manchas, palabras, pentagramas, figuras, espacios, signos de puntuación, números; así como también de sombras, luces, destellos, líneas, movimientos, sonidos, memorias y afectos que se desbordan y se bifurcan de manera incalculable.



Imagen 3: Celia, partitura de *Artefacto #22*.

Fuente: archivo personal del autor.

Por su parte, Teresa emerge del libro de canciones infantiles *Die schönsten Kinderlieder*, editado por Heinrich Zelton con ilustraciones de Jutta Lamprecht. Está compuesto por 245 páginas, fue impreso en 1996 en Hamburgo, Alemania, y encontrado por Francesca al comenzar a trabajar en este proyecto en julio de 2021, en Valparaíso. Posee una dimensión de 27*21 centímetros, pudiendo variar sus relaciones de ancho y largo dependiendo de su disposición, con una altura máxima de 12 centímetros desde el lomo hacia

el punto más alto de sus pliegues. Posee un patrón de cuatro pliegues que se repite cinco veces a través de sus páginas. Patrón que se inicia con un grupo de pliegues rectangulares, seguido por tres grupos de pliegues triangulares, como se puede ver en la imagen 4.



Imagen 4: Teresa, partitura de *Artefacto #22*.

Fuente: archivo personal del autor.

Es importante destacar que la mayoría de sus páginas contienen una canción cuya melodía está notada en pentagramas, junto con la progresión de acordes que está escrita en clave americana sobre los compases. Además de esta notación musical, también es posible leer la letra de cada canción, junto con un dibujo que representa el contenido de cada una de ellas. Es así como podemos encontrar notaciones musicales, pentagramas, textos en alemán, extracto de las imágenes, así como también papel vegetal con tinta negra que fue incorporado por Francesca.

La elección de que estos libros fueran transformados en Celia y Teresa se debe en gran medida a sus características materiales: cantidad de páginas, tipo de encuadernación, el grosor de tu tapa, la forma redonda del cocido de sus lomos que soportan el despliegue de sus páginas, el amarillento y desgastado papel de la novela que compone a Celia, así como también las blancas y gruesas páginas de Teresa; del mismo modo, al ser una novela y un libro de canciones infantiles, su contenido estarán compuestos principalmente por palabras y notaciones musicales que se filtrarán y modelarán la realización de *Artefacto #22*.

Sin desconocer que serían parte de Celia y Teresa, es importante aclarar que no pensamos en buscar una novela por un contenido narrativo en particular, ni por su género literario, ni cómo este se relaciona con su contexto de producción, autoría o corriente artística en la que se inscribe. Tampoco el libro de partituras que se transformó en Teresa tuvo la prerrogativa de intentar deconstruir o desarmar la notación musical original, sino que fueron las características visuales, materiales, táctiles, incluso olfativas las que primaron en su elección.

En este sentido, los pliegues que realiza Francesca no tienen que ver con profanar una obra literaria o musical determinada, sino con permitirle desplegar su propia forma de existencia desde una nueva disposición de su condición sensible, donde sus hojas, su forma y también sus palabras y notaciones musicales, participan de este despliegue que las instituye en Celia y Teresa. Así, estas condiciones materiales y simbólicas se irán *partiturando* en su encuentro con Loreto y Eduardo en el despliegue de *Artefacto #22*, operación que también se prolonga hacia quienes compartimos escena con ellas, por lo que resulta interesante pensar la

discusión sobre el dispositivo en relación al tránsito que están viviendo y su capacidad de incidencia en nosotros.

Siguiendo la invitación propuesta por Luciana Cadahia, este proyecto busca comprender cómo nuestras percepciones y acciones inciden en esta red de relaciones heterogéneas, atendiendo la propuesta de pensar el dispositivo desde una perspectiva inmanente que nos permita comprender sus derivas, sus mutaciones de fuerzas y su reversibilidad.

2.2. Procesos de *partituración*

Llamamos ensayos-talleres a los dos encuentros que tuvimos en el proceso de *Artefacto #22* antes de la sesión de grabación. El primero de ellos fue llevado a cabo el día 14 de agosto de 2021 en la casa de Loreto en Playa Ancha, la que también fuera nuestro refugio pandémico que mencioné al inicio del capítulo. Durante este encuentro nos dedicamos a crear dinámicas de participación entre Loreto, Celia, Teresa y Eduardo. Realizamos diez dinámicas diferentes en dos horas, aproximadamente, de trabajo.

Es importante mencionar que estas formas de participación fueron surgiendo a partir de pocas propuestas iniciales que yo traía¹⁷, como pasar algunos minutos en contacto con las partituras sin emitir sonidos o utilizar algunas palabras como catalizadores para detonar formas de lectura, las cuales al poco andar se transformaron en otras que surgieron espontáneamente en el encuentro. El carácter inicial y experimental marcó esta primera jornada, donde surgieron diversas propuestas para relacionarnos con las partituras. También surgió la noción de cómo los diversos materiales, los pliegues, las hojas de partituras, el papel vegetal, las palabras, las notaciones musicales y las manchas de tinta sobre el libro, disponían en Loreto y Eduardo asociaciones y afectos diversos.

El segundo ensayo-taller fue realizado el 18 de enero de 2022, como de costumbre en la casa de Loreto. Para este momento ya teníamos definido realizar una sesión de grabación audiovisual al día siguiente, por lo que en este segundo encuentro nos dedicamos a experimentar posibilidades para el formato que le daríamos a ese registro. Para ello, en este

¹⁷ Las transcripciones de estas conversaciones están disponibles en el repositorio digital de este proyecto: <https://www.enriqueschadenberg.com/artefacto-22>.

segundo ensayo-taller realizamos cuatro dinámicas diferentes, cuya duración osciló alrededor de los cuatro minutos cada una.

Luego de la primera dinámica, tanto Loreto como Eduardo manifestaron su cercanía a interpretar las intervenciones como cuentos, al respecto señalaron:

Eduardo: Estuvo bueno, pasaron cosas. Siento que son como cuentos, como mini situaciones, una cosa así.

Loreto: Micro momentos.

Eduardo: El hecho de que sea un libro, que tenga pequeñas piezas cortas para niños, donde hay dibujos, me lleva a un instante, como medio cuento, lo siento así.

Loreto: Y acotado, no una cosa de largo aliento.

(Loreto Pizarro y Eduardo Simpson. Transcripción ensayo-taller #2, enero 2022).

En estas líneas se puede apreciar la manera en la que fueron surgiendo, de manera dialógica y colectiva, algunas ideas que estructuraron el proceso de *Artefacto #22*. En el comentario de Eduardo, al tratar las interpretaciones como “cuentos” o “situaciones” en plural, hace leerlas como serie para pensar que algo se está narrando. Hay una intención secuencial que irá dotando a este proceso de un carácter de relato, donde los estímulos sensoriales irán componiendo una historia que va apareciendo a través de estas interpretaciones.

Otra de las inquietudes que manifestó Eduardo era su dificultad para poder intervenir en los pliegues y formas de Celia y Teresa, ya que sus manos están dedicadas a tocar el violonchelo gran parte del tiempo. Por eso surgió la idea de trabajar con una partitura a la

vez. También, se reafirmó la idea de que Loreto o yo pudiéramos desplegar y manipular las partituras en algunas de las versiones que grabaríamos al día siguiente, para que así Eduardo pudiese tener más posibilidades de recorrer rincones de Celia y Teresa sin necesidad de utilizar sus manos.

Se abre en esta inquietud la necesidad de desmontar el objeto para leerlo más allá del pliegue que contribuye a su opacidad, para encontrar una operación de lectura que se asocia a la capacidad de “manipular” las partituras. Bajo esta perspectiva, la lectura estaría desde un ensamblaje de lo sensible que no es dominio exclusivo de la vista, sino también del tacto y de la acción misma de la lectura, entendida como un entramado que releva la presencia de cuerpos que se leen en su contacto. Al respecto conversamos:

Enrique: Me imagino que cuando los cuerpos están uno al lado del otro es distinto que cuando están al frente.

Eduardo: Y quizás podemos tener esas situaciones: la que nos manipula el material un externo, y la situación en la que tú manipulas y estamos los dos, por ejemplo mañana cuando hagamos la grabación.

Enrique: Démosle también ese carácter de *living*¹⁸, de cuento, de leer en conjunto, de casa, de espacio doméstico.

(Eduardo Simpson y Enrique Schadenberg. Transcripción ensayo-taller #2. Enero 2022).

Finalmente, también es interesante notar que se sumó la idea de otorgarle un carácter doméstico a la lectura, dado que, junto con ser la casa donde se originó todo el proyecto, hay un juego con lo íntimo y lo interno, sobre todo en el momento de esta conversación, cuando

¹⁸ En Chile se utiliza este anglicismo para referirse a la sala de una casa.

las restricciones por la pandemia en Chile seguían siendo bastante altas. Así como también con el carácter de cuentos que le fuimos otorgando a las piezas, el mundo infantil que se despliega a partir de Teresa con su contenido musical y visual, la concepción de que la lectura no está dada exclusivamente por la decodificación que realiza la vista del texto, sino también por leer a los libros desde su condición material, ampliando la noción de lectura hacia escarbar esos intersticios que el tacto, el olfato y la escucha están articulando en estas partituras. Es de esta forma que el espacio doméstico de realización de *Artefacto #22* ingresa en las formas de lecturas que se van desplegando en este proceso de *partituración*.

La segunda lectura de este ensayo-taller fue con Loreto interviniendo los pliegues de Teresa mientras tocaban. En esta versión se reafirma la idea de trabajar con una de las dos partituras, lo que exigía una proximidad entre Loreto y Eduardo que generaba una complicidad que queríamos extender hacia la grabación. Esta fue la conversación que surgió al finalizar esta segunda versión:

Eduardo: Se generaban otras cosas, sí, era algo distinto. Pero ahora claro, con Loreto al lado y ella moviendo el libro me siento mucho más...[pausa] hay como una respiración, una cosa corporal de que estamos más cerca también, cuando estamos tan lejos eso se hace más difícil.

Loreto: Es que el concepto de sentirse y de verse son distintos, porque cuando estamos de frente nos estamos mirando, o yo más que él porque puedo levantar la vista más que Eduardo probablemente, pero al estar al lado yo no lo miro, lo percibo. Son otras cadenas, otros caminos que van ahí conectando. Es distinto quedarte sólo con lo sensorial [corporal] que también agregar lo visual.

Eduardo: A mi igual me gusta que haya un libro y que de ese libro vayan saliendo cosas. También era entretenido tener dos porque eso genera un contrapunto. Tú propones algo, de repente yo propongo algo, es más así. De la otra manera vamos descubriendo juntos el material. Son diferentes. Quizás para mañana podemos hacer ambas.

(Loreto Pizarro y Eduardo Simpson. Transcripción ensayo-taller # 2. Enero de 2022).

Así, acordamos dejar registro de ambas posibilidades de configuración para la sesión del siguiente día, tal como podemos observar en los videos que están en el repositorio digital de este proyecto.

Lo que marcó definitivamente la siguiente intervención fue que apareció un sonido proveniente de la manipulación que efectuaba Loreto sobre Celia. Esta textura sonora del papel fue recibida con gran asombro por parte de todo el equipo, ya que se trataba de un sonido proveniente de Celia: de alguna manera su participación se hizo evidente en el sonido directamente. Al finalizar la versión, comentamos:

Enrique: Se escuchó el papel en un momento.

Loreto: Es que es papel diamante...

Enrique: Le da una textura de fondo que al menos aquí se escuchaba genial.

Loreto: Como craquelado.

Eduardo: ¡Qué genial que suene!

(Loreto Pizarro, Eduardo Simpson y Enrique Schadenberg. Transcripción ensayo-taller # 2. Enero de 2022).

Es interesante resaltar cómo la materialidad del papel vegetal que añadimos para componer a Celia y Teresa está despertando, en su contacto con Loreto, un sonido que pareciese ser su propia voz. De esta manera la partitura está participando ya no sólo como objeto de inscripción, sino como un cuerpo sonante, que es capaz de participar de su propia re-creación.

Finalmente, decidimos realizar una última versión retomando los dúos que habíamos hecho en el encuentro anterior, donde Loreto interactuaba con Celia, mientras que Eduardo estaba con Teresa. Fue así como al día siguiente realizamos seis versiones que reunían gran parte de lo experimentado en los ensayo-talleres que realizamos, las cuales pueden escucharse en el repositorio digital de este proyecto.¹⁹

Es posible observar en este recorrido cómo fuimos dando lugar a interacciones y maneras de relacionarnos entre nosotros, así como con Celia y Teresa. Si bien en el primer ensayo-taller yo presenté propuestas para comenzar a desplegar esta experiencia, como pasar algunos segundos en contacto con las partituras en silencio o la idea de tomar algunas palabras para experimentar formas de lectura a partir de ellas, fue en el encuentro mismo donde fuimos delineando, compartiendo y experimentando colectivamente maneras de realizar música en conjunto. En ese sentido, quisiera retomar la propuesta de Andrea Soto de pensar en la *escena* como encuentro, para discutir aquello que se fue tramando en estas instancias.

¹⁹ Disponibles en: <https://www.enriqueschadenberg.com/artefacto-22>.

Del esquema a la escena, la partitura como dispositivo de producción

Escenas no como un lugar en sí,
sino como una práctica que va creando en su curso
las condiciones mismas de su posibilidad.

Andrea Soto

Al plantear su propuesta sobre las imágenes, Andrea Soto propone un triple desplazamiento que le permita trazar su potencial performativo: de la acción al movimiento, de la transmisión al encuentro y del esquema a la escena (Soto, 2020). Particularmente en este acápite quisiera discutir algunas de sus ideas para pensar la producción artística en relación con la presencia y el encuentro. De ahí que su epígrafe se inscriba como una premisa desde la que comenzaremos la discusión, dado que si la *escena* es una práctica en constante devenir, es pertinente cuestionarnos los desplazamientos que esto genera en este proceso.

Particularmente en el caso de *Artefacto #22*, la idea de escena como práctica colectiva estuvo presente desde los momentos iniciales, desde la *escenificación* en el ensayo-taller #1 hasta la manera en que se manifestaron las seis versiones que registramos en enero de 2022. En este sentido, la participación de Celia y Teresa estuvo marcada por el contacto cercano con Loreto y Eduardo. No se configuró su estatuto de partitura desde la transmisión de una disposición sonora, sino en tanto su capacidad de incidencia como agente performativo. Es de esta manera que la escena puede ser pensada como “el lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse” (Soto, 2020, p. 98).

Por esta razón, es interesante presentar de qué manera el sonido que participa de esta red de relaciones emerge de un contacto estrecho entre quienes formamos parte de este proceso donde, por ejemplo, Loreto canta sus lecturas con Celia, a la vez que aparece el sonido de los despliegues de sus páginas debido a este encuentro. Como reflexiona Andrea Soto:

Una escena es una superficie que abre un espacio y un tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. (...). Es un espesor que requiere que materia y forma sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman. Por ello, es otro modo de comprender la organización de la sensación (Soto, 2020, p. 98).

En el lanzamiento web²⁰ que realizamos de las seis versiones registradas, Eduardo resaltaba: “creo que la singularidad de este proceso es poner el acto performativo en primer plano. No es algo que esté escondido, sino que es algo que está honrando el acto performativo que es inherente a la música” (Eduardo Simpson, 2022. Video de lanzamiento: minuto 36). Ese acto performativo que menciona, lo relaciono con que el cuerpo de Loreto y Eduardo aparecen en la superficie de esta escena, abandonando ese lado escondido desde el que muchas veces opera la práctica interpretativa en contextos con partitura, particularmente en circuitos donde el nombre del compositor y de la obra son los que priman para enunciar aquello que se realiza.

Además, lo extiendo a la participación de Celia y Teresa en tanto partituras, dado que su presencia en esta confluencia escénica abre formas de escuchar, de ver y de sentir que son

²⁰ Registro del lanzamiento completo disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=xsNOpGZqMXQ&t=2s>.

simultáneas a su propia composición. En ese sentido, esta superficie que hemos llamado escena está configurando encuentros desde la materialidad y la disposición sensible que se establece entre quienes formamos parte de este proceso. Ya que la partitura no está detrás de una notación musical, a la vez que Loreto y Eduardo no están tras su instrumento interpretando una obra para voz y cello, sino que será es en la tensión y distensión de sus cuerpos, donde encontraremos esa fractura para realizar música.

Esa simultaneidad de formas de escuchar, ver y sentir es aquello que Marie Bardet llama articulación, esto es: “una reunión simplemente más íntima, sin distancia ni identificación, de esos dos tiempos que ya no están separados: la sensación y la composición” (2012, p. 172). Es interesante cómo esta confluencia entre sensación y composición encontrará en esta noción de escena un entramado posible para su acontecimiento. Bajo la lectura que realiza Bardet, “la imagen no es pura representación mental, ni pura realidad material, sino esta *tensión entre*, que exige el desafío de pensar una composición de la inmediatez” (2012, p. 176).

Es precisamente en este intersticio donde instalo la noción del dispositivo-partitura en relación con Celia y Teresa. Dado que su participación se inserta en esa *tensión entre* la representación mental y su realidad material, para devenir sonido en su contacto con Loreto y Eduardo: la *escena* que configuramos en nuestro encuentro. Desde esta perspectiva, Andrea Soto menciona:

La escena expone diferentes maneras en la que una misma cosa puede ser percibida. Por ello permite a las cosas bascular su significación, reconfigurar las coordenadas de un campo de experiencia, y no determina un modo de ver, [tampoco de escuchar] ni insta un modo

específico de ser. De ahí que la inquietud ya no sería la de cómo una causa produce un efecto, sino cómo hacer aparecer la textura de determinadas relaciones (Soto, 2020, p. 99).

Esta declaración me resulta particularmente atractiva para pensar en la partitura como proceso de fractura, para centrarme en esa textura de relaciones que describe Soto. Despojarse de la relación causa-efecto fue uno de los primeros desafíos que se presentaron para pensar la capacidad performativa de estas partituras, lo que implicó una serie de desplazamientos hacia mi propia experiencia como compositor, abandonando la noción de componer sonidos u obras musicales, por perspectivas que acogen la producción como “aquello que configure composiciones en las que cada quien se inscriba a partir de su propia historia, sus saberes y experiencias” (Soto, 2020, p. 84).

Trabajar en habilitar ese proceso fue parte fundamental de mis acciones, y esta aproximación es pertinente de ser trasladada a Celia y Teresa como configuradoras de esa escena. Esto es lo que permite afirmar que no estamos *frente* a una partitura, sino *entre* sus pliegues, tensando nuestros potenciales despliegues y repliegues para acontecer en el sonido. Aparece aquí, precisamente, la cercanía de la noción de fractura con la de subjetivación, en tanto este dispositivo partitura podría habilitar un encuentro marcado por la presencia, no solamente compartiendo un espacio-tiempo en específico, sino demandando una disposición a tensar esas líneas de fuerza que se manifiestan cuando producimos este proceso.

En el siguiente acápite retomaré esta discusión con dos comentarios que realizaron Loreto y Eduardo cuando presentamos los resultados de este proceso en una conversación por la plataforma de Sello Modular. Particularmente, cuando se refieren a cómo la ausencia de un

aparato instructivo, en el caso de Loreto, y la condición material del pliegue de las partituras, en el caso de Eduardo, fueron determinantes para su experiencia en este proceso.

2.3. La (no) hoja de indicaciones y la fuerza del pliegue

Una vez realizado el registro audiovisual de enero de 2022, nos dedicamos a recopilar los datos y archivos que habíamos registrado en el transcurso de *Artefacto #22*. Así, decidimos construir un espacio virtual que alojara tanto los videos que habíamos registrado, como también fotos, transcripciones de los ensayos, textos y otros materiales que pudiesen expandir el proceso que habíamos tenido en la sala de la casa de Loreto.

Para abrir este espacio digital organizamos un lanzamiento web del proyecto a través de una presentación en la que estuvimos junto con Graciela Muñoz como comentarista. En ella, conversamos sobre el proceso que llevamos a cabo, mientras íbamos presentando algunas de las versiones registradas. A continuación compartiré algunas de esas impresiones de Loreto y Eduardo sobre el proyecto. En el caso de Loreto, presentaré cómo la ausencia de indicaciones para interpretar la partitura fue uno de los aspectos que más desafiaron su trabajo. Mientras que en el caso de Eduardo, daré a conocer cómo su atención estaba puesta sobre los pliegues de los libros, llegando a la conclusión de que su atención se concentraba en la fuerza que se le había aplicado a estos objetos.

Junto con lo anterior, es importante mencionar que este archivo digital fue visitado constantemente para poder escribir este texto, siendo, además de un espacio para compartir nuestras experiencias, una manera de formar memoria entre quienes participamos de este proceso. Es así, como este archivo participa de esta red de relaciones, permitiendo que tanto yo mismo, como otras personas, puedan conocer la experiencia que aquí presento en otros espacios y momentos hacia el futuro.

La (no) hoja de indicaciones

La música apunta a comenzar cada vez a partir de nada
excepto las condiciones del lugar, el yo y el grupo
(una nada bastante sustancial)

David Toop

Durante el lanzamiento web del proyecto se presentó la pregunta de qué era lo nuevo que habíamos experimentado en este proceso, ya que habíamos pasado bastantes minutos conversando sobre la lectura, la relación con el cuerpo, el material y el sonido, lo que en palabras de Graciela podía ser una conversación recurrente entre músicos que trabajan con partituras. Frente a esta pregunta, Loreto respondió:

Lo que podría agregar es que no hay indicaciones. Porque, por lo menos para mí, las partituras contemporáneas que me ha tocado hacer dicen al comienzo: esta simbología significa que usted tiene que hacer un *glissando*, esta simbología significa que usted tiene que toser, ¿te fijas? Te pasan un pequeño ‘siga la huella’ de qué tipo de sonoridad, por lo menos en el caso de las cantantes, para saber qué se espera de una. Entonces en la partitura, puede ser un pentagrama, un monograma, o nada, lo que sea, texto, o imágenes, es donde te aparecen estas simbologías que estuvieron previamente definidas. Por eso, una más o menos sabe lo que tiene que hacer. Pero aquí no había nada, era el libro, el artefacto alterado y ya (Loreto Pizarro, minuto 34:30 del video de lanzamiento).

Ese “y ya” que menciona Loreto impulsó un sin fin de relaciones que quisiera no pasar por alto. Siguiendo el epígrafe de David Toop, particularmente su entre paréntesis, es ahí donde está toda la potencia que este encuentro despliega: esa capacidad de acciones en

Loreto y Eduardo para realizar música, esa nada sustancial que está compuesta por nuestro cuerpo, nuestra memoria y nuestra percepción.

En esta disposición emerge una partitura que desestima la interpretación de *un* código de lectura. No hay un aparato instructivo previo, por lo que apela a una potencia de intercambio dada por el encuentro que es a la vez visual, sonoro, verbal y corporal. El despliegue de esa potencia es lo que buscamos en los encuentros de realización, allí donde se fueron *partiturando* Teresa y Celia, como una actividad continua, siempre aproximativa y en constante devenir. Se abre aquí, entonces, una creación común que no pretende borrar nuestras agencias, sino permitir un flujo errante de las mismas.

En atención a este punto, quisiera retomar la lectura de Luciana Cadahia sobre ubicarnos en las líneas mismas de un dispositivo, para enfatizar que no se trata de despojarnos de nuestras memorias y prácticas, tampoco de erradicar las categorías de compositor(a), intérprete o partitura, sino de fracturar esos pesados bordes desde los que operamos para encontrar en este intersticio un lugar más ecológico para desplegar experiencias musicales como ésta, donde nuestras memorias no pretendan ser borradas, sino plegadas y afectadas por otras agencias, en ese borde donde las líneas de fractura y subjetivación se encuentran.

Encuentro en este punto una de las conclusiones de este proceso, por lo que quisiera abordarlas en este acápite en dos etapas: primero, continuando con el relato de Loreto y la relación del pliegue sobre sí mismo en su propia experiencia, para posteriormente, a través del relato de Eduardo, prestarle atención a las capacidades de Celia y Teresa de participar en este proceso desde su la fuerza de su condición material.

Continuando con el relato de Loreto, es importante señalar que esas memorias inscritas en el cuerpo aparecen en un plano interesante en *Artefacto #22*, ya que se trata de tensarlas para realizar música, de permitirles habitar esta fractura compartida desde la que intentamos llevar adelante este proceso. En este sentido, Loreto comenta:

En mi opinión, uno siempre se hace cargo del histórico que trae. Todos tenemos experiencias musicales diversas desde distintas líneas. Algunos llegaron del lado popular, otros hacían folclor, algunos siempre fueron estudiantes de escuela, de donde sea. Esta mochila, o esta biblioteca sonora, y de imágenes también porque también tienes miles de partituras o de progresiones armónicas, lo que sea, uno siempre las tiene guardadas o archivadas en cajones dentro de la cabeza, y al momento de hacer música uno empieza a abrirlos, pensando cuál me sirve para cada momento. Y también, es en el estilo en el que estés tocando [el cajón que abres], no es lo mismo una improvisación en folclor, en jazz o en una *cadenza* barroca, entonces ahí uno empieza a armar sus propios monos (Loreto Pizarro, minuto 16:30 del video de lanzamiento).

Esa apertura de cajón que relata Loreto, es interesante para situar la noción de fractura en este trabajo, porque no se trata de abrir espacios de indeterminación o libertad para la práctica musical, sino de desplegar un espacio intersticial para encontrarnos y afectarnos desde esas disposiciones que adoptamos para enfrentarlos. Fue bajo esta perspectiva que continuó mencionando:

En el caso de este trabajo, o por lo menos en mi experiencia, estábamos en el “libre albedrío” y eso puede ser muy espectacular o puede ser muy confuso, porque puedes hacer todo, como puedes no hacer nada y todo estaba bien, todo podría estar permitido. Yo podría haberme parado y solamente haber dado vuelta las páginas, y hubiese sido válido, creo yo: no haber

sonado. Lo que se espera de una cantante es que cante, pero podría haberme movido nomás y hubiese sido igual parte de la *performance*. Entonces hay un acto de osadía, como un compromiso, y un acto de confianza (Loreto Pizarro, minuto 17:30 del video de lanzamiento).

En este relato observo una decisión de la cual no había sido consciente durante el período de ensayos y grabaciones: desde la certeza de poder hacer lo que quisiera, había decidido enfrentar este proceso desde la voz, abriendo esa caja de herramientas que porta como cantante. Y es que de eso se trata también este proceso de pensar la partitura como proceso de fractura: de prestar atención a las mudas de ropa que portamos sobre nosotros mismos para dar curso a nuestra experiencia en acciones que llamamos musicales y a partir de ellas configurar espacios intersticiales con las personas, partituras y territorios que confluyen en ellos.

La fuerza del pliegue: los contornos en Eduardo

En esta misma presentación, Eduardo compartió que en gran parte de las intervenciones se sentía atraído por los pliegues y contornos de Celia y Teresa, lo que relacionamos con que estas partituras han sido deliberadamente intervenidas, aspecto fundamental de esta propuesta para proponer la noción de fractura con respecto a la disposición material de las partituras. Al respecto, sostuvimos la siguiente conversación:

Graciela: es bonito que ambos mencionaron la idea de una gestualidad. Que había una lectura que lo que veía era una gestualidad, ya sea en el libro mismo o en la forma que despliega ese libro. Entonces la traducción vendría a partir de gestualidades, de líneas. (...)

Eduardo: sí absolutamente, para mí la manera en que una página se mezclaba con la otra, y eso quizás formaba una especie de triángulo, que después formaba otra especie de línea. Para mí eso fue donde mi mente se sintió más atraída: cómo puedo traducir eso a sonido. Y hay varias de las tomas que hicimos, en las que estaba, precisamente, experimentando por ahí. (...)

Enrique: Me llama mucho la atención eso que estabas diciendo, de ver en las formas, o en los contornos en los gestos, algo que parece que está ahí. Pero a mí también me parece que algo importante es que te da la sensación de que el libro fue intervenido. De alguna manera, a esa partitura que tenemos al frente le pasó algo. Porque está plegada, porque se ve que sufrió una fuerza...

Graciela: O sea, se le *hizo* algo, no sólo *le pasó* algo como que se quedó bajo la lluvia y se mojó...

Enrique: ...por eso no es tampoco un libro. O sea, podríamos decir que nunca un libro es cerrado, nunca la lectura es una sola, nunca es sólo un objeto. Pero acá es en la apariencia inmediata donde se evidencia que sufrió una intervención, una fuerza. Entonces creo que en esos contornos o gestos de los que estaban hablando, no se ve la figura geométrica como algo abstracto, sino que es figura en tanto resultado de una intervención de algo que normalmente no lleva ese pliegue: las páginas ‘no se doblan’, las páginas ‘van lisas’ en un libro.

Eduardo: (...) Claro, es como un objeto que está intervenido, y al final lo que yo intenté hacer fue seguir esa intervención, o dar cuenta de esa intervención. Es como tratar de recorrer los bordes de esa fuerza que intervino [al libro] (Graciela Muñoz, Eduardo Simpson y Enrique Schadenberg. Lanzamiento web de *Artefacto* #22. Mayo de 2022).

Esta idea de que un libro nunca es un objeto cerrado es ampliamente tratada en el inicio de *Mil mesetas*, cuando Deleuze y Guattari mencionan:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades medibles, constituye un agenciamiento (*agencement*). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad (Deleuze & Guattari, 2004, p. 10).

Es en esas líneas donde he tratado de instalar esto que llamo *Artefacto #22*, para preguntarme qué es aquello que se filtra en el encuentro entre Celia, Teresa, Loreto y Eduardo, siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari de “preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 10).

A raíz de lo anterior, encuentro diferencias importantes entre *Artefacto #22* y otros procesos que utilizan la noción de partitura desde las acciones que instruye la palabra, como es el caso de muchas partituras verbales, así como de la representación visual que constituye a muchas partituras gráficas. No porque desaparezcan las palabras o las grafías musicales en Celia y Teresa, sino porque basculan su significación en el dispositivo-partitura que despliegan con Loreto y Eduardo, encontrando en su disposición material una manera de participar de este intersticio llamado *Artefacto #22*.

Bajo esta misma perspectiva, las acciones de plegado que realiza Francesca tampoco impiden pensar en la agencia material de Celia y Teresa, ya que no se trata de contraponer la

materia y la intervención humana, sino precisamente de prestar más atención a las capacidades que emergen de tener un contacto más sensible que instrumentalizado con las partituras que forman parte de este proceso.

Es así como con estas consideraciones finales, propongo enfrentar el próximo capítulo de este trabajo, donde podré presentar el proceso de *Metanoia* para continuar indagando en las capacidades que se despliegan al experimentar la partitura como proceso de fractura.

3. Metanoia

Metanoia (2021) es una obra compuesta por Graciela Muñoz Farida para el proyecto fonográfico *Guitarra+* de Andrés González, publicado a través de Sello Modular. Su realización ocurrió entre diciembre de 2021 y mayo de 2022, siendo estrenada en concierto el mismo mes en Valparaíso. La obra se despliega a partir del encuentro entre Andrés en la guitarra eléctrica, una pista electroacústica y una partitura creada a partir de los trozos de un espejo trizado que están pegados sobre un vidrio transparente²¹.

Es importante recordar que, si bien el proceso de creación y realización fue llevado a cabo por Andrés y Graciela, su inclusión en esta investigación surge bajo la búsqueda de experimentar la categoría crítica de *dispositivo* en un proceso artístico que presenta una similitud importante con *Artefacto #22* y *Carta de Chile*, al encontrar en la condición sensible de la partitura una manera de experimentar correlaciones de fuerza que difieran de perspectivas que la piensan como ordenamiento y fijación de sonidos. Junto con lo anterior, esta obra se realiza en espacios y colectivos de los que participo con Graciela y Andrés, por lo que la cercanía temporal y afectiva de estos procesos está atravesada por redes de producción y exposición de la música en común.

Es así como durante este capítulo presentaré los primeros encuentros de Andrés y Graciela, los materiales que participaron de este proceso (la partitura, la pista electroacústica, la hoja de indicaciones y la improvisación en la guitarra eléctrica), para luego pensar qué implica para Graciela y Andrés interactuar con una partitura “vidriada” en el desarrollo de *Metanoia*.

²¹ Material fotográfico, sonoro y audiovisual disponible en: <https://www.enriqueschadenberg.com/metanoia>.

3.1. Encuentros

La primera vez que tuve contacto con este proyecto fue el día 28 de diciembre de 2021 en Valparaíso, cuando Graciela le entregó a Andrés una caja que contenía la partitura y un texto impreso para comenzar a trabajar en la obra. Si bien los tres compartimos actividades todo el tiempo, la pandemia, que aún se hacía sentir fuerte en Chile, había impedido que nos viéramos por largos meses. Incluso el trabajo de creación de la partitura fue compartido por comunicación telefónica entre ellos, por lo que también era la primera vez que se reunían presencialmente para trabajar en *Metanoia*.

La impresión inicial que tuvo Andrés al ver la partitura fue describirla como “una cuestión orgánica, media monstruosa, paleolítica” (González, comunicación personal, 28 de diciembre de 2021). Esto detonó una serie de preguntas sobre cómo tratar este objeto vidriado como partitura y qué formas de lectura podrían darse a partir de ello. Fue entonces cuando Andrés realizó una analogía acerca de pensar la partitura como mapa y la interpretación como territorio desplegado, lo que en este caso él observaba que se daba de forma contraria. Al respecto comentó:

Acá es al revés, es a la inversa. [La partitura] *es* territorio, el mapa en este caso es el territorio. La partitura tradicional, la que hay que seguir al pie de la letra, él dice [Grisey] se le confundió con el territorio. (...) Pero cuando tú subviertes la partitura, como esto, ahí la partitura constituye el territorio, es parte del territorio, es una versión, una pre-versión del territorio, participa del territorio, lo crea (González, comunicación personal, 28 de diciembre de 2021).

Resulta interesante esta diferencia que observa Andrés, ya que si en este caso la partitura no actúa como mapa, es porque percibe una relación diferente a la de representar las

acciones y sonoridades que componen la obra por operaciones que ponen el foco más bien en la presencia que se requiere para articularla como tal. Presencia necesaria, precisamente, por su materialidad creada a partir de vidrios y espejos, o quizás de filtros y reflejos. Como menciona Hans Ulrich Gumbrecht:

La palabra "presencia" no se refiere (al menos, no principalmente) a una relación temporal con el mundo de los objetos, sino a una relación espacial con el mismo. Algo que está "presente" se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos (Gumbrecht, 2005, p. 11).

Al tratarse de una partitura hecha de vidrios y espejos, su condición material hace que el reflejo de Andrés, tanto como el espacio en el que se encuentra, ingresen en este marco de referencias. Es allí donde Andrés, en la analogía del mapa y el territorio, encuentra una fuerza productiva en la *presencia* de partituras, sonidos, músicos, instrumentos musicales y espacios. No hay mapa en la partitura de *Metanoia* que pueda configurarse fuera de su territorio, que pueda fijarse y pensarse como representación. En el siguiente acápite retomaré esta discusión para profundizar en las relaciones que esto despliega.

Junto con lo anterior, al desarrollarse esta conversación en el contexto de la pandemia los llevó a plantear que esta partitura podía instalarse en el espacio íntimo de Andrés, quizás en su casa, o el lugar donde estudia. Frente a esto señalaron:

Graciela: Me acuerdo que surgió también porque estábamos en pandemia. Entonces me imaginaba que la ponías en la ventana y podías ver por detrás.

Andrés: Y se podía ver el fondo, el patio.

Graciela: Claro, el territorio, las huellas. Me lo imaginaba dentro de la pieza.

Andrés: Incluso el video podría ser todo ahí mismo, ¿cachai? Lo grabo tranquilo, entre comillas ensayando.

(González, comunicación personal, 28 de diciembre de 2021).

Es así como esta partitura es imaginada física y metafóricamente como una ventana, o una ventana de la ventana, que, a la vez que genera un sistema de percepción enmarcado por sus límites, también se ubica como un señuelo que todo el tiempo busca hacer ingresar el “otro lado”, disponiendo sensorialmente tanto la mirada de Andrés como aquello que se filtra por los bordes entrecortados del espejo y el vidrio. Este pliegue de la visualidad se ubica potencialmente en muchos espacios diferentes, pero su condición posee la capacidad de enmarcar a la vez que trizar, y con ello multiplicar, la mirada de quien está realizando música en relación con ella.

Luego de este primer encuentro, crearon una carpeta digital que fue alojando todas las muestras realizadas en la guitarra, además de albergar nuevas versiones de la pista electroacústica, así como también algunas pruebas de mezcla que fueron intercambiando. Es interesante que esta carpeta generó un buzón digital que permitió el trabajo a pesar de la distancia física durante la pandemia, el cual también implicó la generación de un archivo del proceso creativo. En este acto de registrar, enviar y archivar es donde se fue configurando la obra que posteriormente se publicó en el disco, siendo una especie de archivo-taller: un dispositivo que a la vez que almacena habilita nuevas mutaciones del sonido.

A raíz de este recorrido, me pregunto de qué manera la partitura, la hoja de indicaciones, la pista electroacústica y la improvisación en la guitarra eléctrica devienen red en su encuentro con Andrés y cómo sus características materiales y simbólicas se tensan en el

despliegue de *Metanoia*. Para responder estas preguntas, a continuación presentaré un acápite dedicado a cada una de las materialidades que comparecen en este proceso y las relaciones que se producen en su despliegue.

3.2. Materiales confabulados

*Lo que vemos es un ojo que al ver se ve,
porque está atravesado por las huellas materiales y psíquicas del tiempo,
un tiempo que sólo se presenta fugaz, como el viento.*

Macarena García Moggia (2022)

Como mencioné al inicio de este capítulo, *Metanoia* fue pensada como una obra que pusiera en relación una partitura vidriada, el sonido de una pista electroacústica y una improvisación en la guitarra eléctrica. Sin embargo, cada uno de estos elementos está a su vez relacionado con diversas tensiones: en la composición visual de la partitura vidriada participa tanto el fondo como el reflejo del lugar donde se instala; además, Graciela escribió un texto que venía dentro de la caja que contenía la partitura; junto con esto, la pista electroacústica contiene diversas fuentes de sonido, como paisajes sonoros de viento, extractos de la canción *Flow my tears* de John Download, así como la voz transformada del propio Andrés; para que, finalmente, la improvisación en la guitarra eléctrica se realice en relación con todas estas coyunturas.

Tal como anuncia el epígrafe de este capítulo, publicado por Macarena García Moggia en *La transparencia de las ventanas* (2022), presentaré cómo se desplegó este espacio intersticial para la realización de *Metanoia*, ya que la partitura compuesta por vidrios y espejos promueve una fuerza de la mirada que se ve a sí misma en un contexto de estar improvisando en la guitarra eléctrica, dando lugar a una fugacidad donde también está dispuesta la presencia de la electroacústica. Es ahí donde esas *huellas materiales y psíquicas*

se verán desplegadas y tensionadas en este encuentro que se da entre Andrés, los materiales dispuestos por Graciela y la percepción de quienes se sumen a esta confluencia.

Para profundizar en estas relaciones, presentaré a continuación cuatro secciones, cada una dedicada a los materiales que describí: la partitura, la hoja de indicaciones, la electroacústica y la guitarra eléctrica; si bien el dividir las secciones según materiales podría dejar de lado el énfasis en la *presencia* de las mismas, he preferido esta organización con el ánimo de presentar detalles específicos que están en relación con cada una de estas materialidades, sin descuidar que el foco de esta investigación está centrado en posicionar la capacidad vibrante y vinculante que éstas despliegan en el intersticio que llamo *proceso de fractura*.

La partitura

La partitura de esta obra está realizada a partir de la reconfiguración de un espejo trizado, cuyos trozos están adosados a un vidrio transparente, el cual, a su vez, posee un soporte de madera que permite erguirlo, pudiendo posicionarse de manera vertical sin necesidad de un soporte externo, como podemos ver en la imagen 5.



Imagen 5: partitura de *Metanoia*.

Fuente: cortesía de Graciela Muñoz Farida.

Las dimensiones del vidrio son 53*34 centímetros, pudiendo tener una altura de hasta 36 centímetros. El hecho de utilizar un espejo y un vidrio transparente como soporte principal de la partitura da cuenta de la composición de fuerzas y la disposición estratégica que está buscando la compositora para este material, ya que el poder ver en ella tanto el reflejo de quien observa como aquello que se filtra por la transparencia del vidrio, nos coloca justo en el intersticio entre uno y otro vector de la mirada, encontrando una fuerza a la vez penetrante y refractaria.

Como invita a reflexionar Foucault en su célebre ensayo sobre *Las Meninas* de Velázquez, esta fuerza que se despliega en el encuentro de las miradas genera una difuminación de las funciones de espectadores y modelos, lo que en el caso de *Metanoia* podríamos establecer como la difuminación de la frontera entre intérpretes y auditores. En

palabras de Foucault, “ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela [el vidrio], el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito” (1998).

Este traspaso se prolonga también hacia el otro lado de la partitura, permitiendo el encuentro de fuerzas entre las miradas de quien interpreta y quien escucha. Aquello que menciona Graciela como “esa vista que generalmente no tenemos del lado del intérprete, y viceversa, tampoco la tenemos desde el auditorio, porque la partitura es una especie de manto que está dividiendo el espacio entre ambos” (2022). Es así como esta partitura vidriada constituye un territorio de lectura que no deja de fugarse por la propia constitución material que refleja y refracta. En palabras de Graciela, esto sirve para

poner en lectura esa mirada que viene desde allá y también de la que surge en la propia mirada en el espejo, y con ambas configurar una sonoridad que aparezca, que sea gatillada por ambas miradas en el mismo momento en que esto se está dando, en el mismo momento de la lectura (Muñoz Farida, 2022).

Ahora bien, si reflexionamos sobre la transparencia de la partitura desde la posición de Andrés, es pertinente preguntarnos por aquello que veríamos del otro lado de ella. Si estamos escuchando *Metanoia* en vivo, es porque nuestro propio cuerpo está *partiturándose* en la mirada de quien toca; a la vez, los espectadores podemos ver cómo el rostro de Andrés deviene partitura en este doble encuentro, donde ocurre un acto de lectura cuyo texto es un devenir de cuerpos y miradas que se confabulan, se reflejan y se penetran. Es de esta manera que no estamos *frente* a una partitura, sino atravesados por su capacidad, en tanto dispositivo, de tejer relaciones fluctuantes donde quien escucha utiliza su mirada para percibir aquello que

hay del otro lado del atril. En este sentido, Macarena García Moggia menciona que, ante las ventanas,

El observador u observadora – que ya no es para nada secundaria en relación al tema – se muestra empeñada, activamente, en escrutar los resquicios de aquello que se presenta tras el cristal, sin necesidad de eludir la mediación, esto es, su cualidad de dispositivo o aparato que media el encuentro con lo real (2022, p. 17).

Esta partitura también nos impulsa a percibir con la mirada ya no el contenido inscrito en el papel, sino el juego de vectores que penetran, bloquean y reflejan las miradas de otras y otros, el paisaje donde se instala, los cuerpos que entran en su campo y todo aquello que pueda filtrarse o reflejarse en su presencia. Es así como podemos establecer que estamos ante una lectura que utiliza la mirada ya no en una relación instrumental, en función de la decodificación, sino que hace del mirar un acto errante y fugaz que se despliega entre ranuras que *profundizan y cortan*, a través de vectores refractarios y reflejantes, por lo que no es posible memorizar ni aprehender un texto previamente establecido. La condición sensible de esta partitura nos conmina a un encuentro donde pueden producirse desencuentros, bifurcaciones, apariciones imprevistas y fricciones.

Para cerrar esta sección, propongo revisitar las ideas de Alberto Bernal, expuestas en la introducción, sobre la relación entre la mirada y la escucha, al señalar:

Cuando lo visual es puesto en el mismo plano que lo sonoro, puede darse también la posibilidad de una reformulación de la relación entre lo que se ve y lo que se escucha. El ver para no escuchar y el oír para no ver, anteriormente descritos, pueden dar paso a un ver para

escuchar mejor y/o a un escuchar para ver mejor, donde escucha y mirada ya no se anularán la una a la otra, sino que, justamente, se agrandarán en la presencia compartida (2020, p. 18).

Es en este despliegue donde ubico la partitura de *Metanoia* para preguntarme si esa iconización de la mirada que denuncia el autor encuentra en esta partitura un ejemplo de fractura donde la presencia de cuerpos y aparatos deviene dispositivo: una red de relaciones errantes y fragmentadas.

La hoja de indicaciones

Es común encontrar en partituras una hoja de indicaciones: texto que ofrece una explicación de las notaciones que serán utilizadas, buscando una correcta interpretación técnica de la escritura; en otros casos, en la hoja de indicaciones puede aparecer una reseña de la obra, con el fin de transmitir algunas apreciaciones particulares de la persona que la compuso; también, puede ser un texto referido a otras obras o textos utilizados en la obra, ya sean provenientes de un poema, una imagen, un concepto u otros elementos que fueron parte del proceso de composición; incluso, es posible encontrar más de una de estas descripciones operando en una misma partitura. En el caso de *Metanoia*, Graciela incluyó un texto que transita entre el aparato instructivo y la descripción subjetiva. En esta hoja de indicaciones se lee:

La partitura, sus reflejos, fondos, trasfondos y el sonido electroacústico se confabulan aquí como materialidades estimulantes para una improvisación del sonido en la guitarra eléctrica, para interpretaciones del propio reflejo y sus transformaciones o de eso que por ahí se filtra entre líneas que profundizan y cortan.

Como un señuelo de otros mundos, esta partitura se instala en cualquier lugar, frente a otras y otros, en medio de cuerpos, paisajes o recintos que sombream y traspasan transformando la lectura, transformando lo que haya de sentido. Una escucha y un tocar simultáneos surgen así entre silencios y miradas, entre ruidos y otros seres que parecen murmurar desde la propia memoria. En medio del viento y la canción se tensa también una historia, un tocar, una comprensión del pasado y del presente que se abre a las transfiguraciones y potencias de las que emergen otros relatos.

En esta propuesta de lectura improvisada, a la que podrán incorporarse diversas nuevas lecturas, sugiero también indagar en la incorporación de una iluminación que pueda hacer surgir otras sombras y miradas desde el espejo (Muñoz Farida, 2021).

Resulta muy interesante detenerse en este texto que funciona como puerta de entrada para la realización de la obra, o quizás nuevamente como ventana, ya que, por una parte, propone un marco de realización al poner en relación el encuentro de las materialidades que se darán cita: la partitura, el sonido electroacústico y la guitarra eléctrica. Además, sitúa a Andrés en medio de estas materialidades, como aquel que tensa, que establece red, que tiene *una comprensión del pasado y del presente* que desde su posición actúa como criba para las condiciones de articulación de las materialidades descritas; criba que, en tanto porosa, posee la capacidad de abrirse a las transfiguraciones y potencias: allí donde es posible que *emergen otros relatos*.

No deja de sorprender, por otra parte, que el texto mencionado también parece ser una invitación abierta, una carta que, a la vez que comunica, deja entrever un deseo de habitar otros mundos, otras lecturas, otros sentidos. Un *señuelo* que, desde la partitura, habita (y habilita) la fractura de sus límites para fugarse en aquello que se escapa en la mirada. Es así

como este texto instituye una pragmática inestable que apunta precisamente a aquello que Graciela llama “lectura improvisada”: una curva del dispositivo-partitura que, en tanto fuerza, enuncia a la vez que deriva, que muta.

En el inicio de la hoja de indicaciones, Graciela describe que la partitura y la electroacústica *se confabulan como materialidades estimulantes para una improvisación en la guitarra eléctrica*. En primer lugar, al decir que *se confabulan*²² nos habla de que habría un acuerdo, una acción colectiva que se estaría ejerciendo, una recursividad de sí en relación con los otros materiales, que en este caso, al ser *estimulante*, posee la capacidad de incidencia de la partitura y la electroacústica sobre la improvisación. Nos habla de una perspectiva que busca promover experiencias sensibles que no respondan exclusivamente a un principio de decodificación, sino que apunten más bien a una transacción de agencias, un despliegue de tensiones en una convivencia que se sustenta en la potencia de *con-fabularse* en el sonido. Esto hace que, en esta hoja de indicaciones, los materiales se enuncien desde una capacidad vibrante que despliegan en su encuentro, por lo que resulta particularmente interesante que, junto con confabularse para una improvisación, lo hagan también para una *interpretación del propio reflejo y sus transformaciones*. Sin mencionarlo explícitamente, Graciela ve una posición material de Andrés, ya que, en tanto reflejo, su mirada *se ve* siendo vista en parte de la superficie de la partitura: una meta-lectura donde se presenta una curva que, a la vez que instituye un régimen de visibilidad, se filtra en *líneas que profundizan y cortan* en el encuentro de su propia mirada.

²² Además, esta noción nos lleva a cierta “complicidad” en su diálogo o puesta de acuerdo, frente a terceros o frente a una situación determinada. Resulta interesante que la Real Academia Española nos advierta de que puede referirse a una acción para cometer un plan generalmente ilícito. Véase: <https://www.rae.es/drae2001/confabular>

Me pregunto si una línea de subjetivación emerge en este pliegue, ya que se trata de un proceso que no está dado exclusivamente por la configuración previa de la partitura, sino que aparece en la confluencia de fuerzas que el vidrio y la mirada ejercen en su encuentro. Estamos hablando de ese *sí-mismo* que, en palabras de Deleuze:

No es en modo alguno una determinación preexistente que ya estuviera hecha. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos (1999, p. 157).

Este proceso de individuación es posible pensarlo tanto en Andrés como en las materialidades que participan de este encuentro. Esta recurrencia de la mirada en tanto *se* observa, despliega un medio para la realización de *Metanoia* que pone en tensión los procesos de lectura que serán llevados a cabo. Encuentro en esta disposición una cercanía con el propio nombre de la obra, entendida como un proceso de transformación de sí mismo.

Es así como detecto una intención de componer fuerzas en la creación de la partitura por parte de Graciela, fuerzas que, desde su disposición material, se presentan como mutables, reversibles, incluso fracturables.

Siguiendo la argumentación anterior, el segundo párrafo de la hoja de indicaciones presenta la partitura *como un señuelo de otros mundos*, que se instala *en medio de cuerpos, paisajes o recintos*. Debido a la transparencia del vidrio sobre el que está pegado el espejo, aquello que está más allá penetra en el objeto- partitura. Como una ventana de otros mundos, su transparencia no es sólo un umbral por el que el otro lado traspasa, sino que también enmarca y actúa sobre la mirada de Andrés que atraviesa por el vidrio, en un juego donde el reflejo, la opacidad y la transparencia se contaminan mutuamente. Ventanas muy bien

caracterizadas por la escritora chilena Macarena García Moggia, cuando menciona que “activan una especie de aparato óptico que agudiza la percepción y la estructura en múltiples sentidos, como si ellas mismas se volvieran, de pronto, una suerte de máquina de ver, pero también de producir imágenes e historias” (2022, p. 17). Particularmente en este caso donde la partitura actúa también como un aparato para ser visto.

Enunciar la partitura como señuelo reafirma la proposición de pensarla como una red de múltiples vectores entre los que se ve configurada: fuerzas materiales con las que Graciela pretende desplegar una experiencia sensible tanto en Andrés como en quienes escuchan. En este sentido, la obra no es resultado de una estrategia de notación que debe ser decodificada, sino que es en sí misma una fuerza en proceso, un devenir que se tensa en cada mirada, que acoge afectos y efectos, que instaure regímenes fluctuantes, mutables, reversibles.

La electroacústica

La pista electroacústica que realizó Graciela estaba compuesta, inicialmente, por paisajes sonoros de viento grabados por ella en la patagonia chilena²³, junto con extractos de la canción *Flow my Tears* de John Dowland en la versión de Phoebe Jevtovic y David Tayler, en voz y laúd respectivamente.

Graciela envió a Andrés esta primera versión a través de la carpeta virtual el 28 de diciembre de 2021. A los pocos días, el 13 de enero de 2022, Graciela envió una segunda versión, y ambas sirvieron para que Andrés realizara sus primeras improvisaciones utilizando

²³ Para conocer más detalles de este registro se recomienda visitar la página: <https://epitafio.org/>.

tanto las pistas de audio como la partitura vidriada. En el mes de mayo, Graciela vuelve a enviar una nueva versión, donde busca que el sonido se relacione de manera más estrecha con las trizaduras que comporta la partitura: que se vuelvan audibles los reflejos entrecortados de Andrés, tal como él se ve mientras interactúa con el espejo²⁴.

En este punto, propongo que retomemos la discusión de las curvas en un dispositivo (discusión que presenté en la primera parte de este escrito), en relación con preguntarnos cómo están operando estas fuerzas en las acciones de Graciela: ¿qué es aquello que se está proyectando desde la partitura hacia la escucha, que lleva a la compositora a modificar la electroacústica? Para abordar esta pregunta, leamos a continuación la transcripción de un audio de WhatsApp que Graciela envió a Andrés en mayo de 2022:

Puse una nueva versión en el Drive, escúchala tú. Te cuento un poco, yo sentía que había un problema entre la partitura y el sonido, en el sentido de que el sonido fuese también una proyección de la partitura, en este caso del espejo quebrado. Entonces, en ese sentido la idea de trabajar efectivamente contigo, trabajar con tu reflejo en vidrio, y que ese reflejo quedara también en la grabación, eso como que me faltaba, estaba cojo ahí. Entonces a nivel de sonido no se manifestaba tanto el vidrio. Y por otro lado [buscaba] que tú también pudieras oír tu propio reflejo. Entonces descargué una obra tuya, donde tú hablas. Así que escúchala y ya te vas a dar cuenta (Muñoz Farida, comunicación personal, mayo de 2022).

Esa obra a la que hace mención Graciela es *Conferencia* (González, 2015), la cual grabamos en el año 2017 con el *ensamble f(r)actura* para el disco *f(r)*. De esta grabación, que puede encontrarse en el catálogo de Sello Modular, la compositora tomó la voz de Andrés

²⁴ Estas modificaciones pueden escucharse en la siguiente lista de reproducción: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/sets/metanoia>.

para realizar la tercera versión electroacústica. En esta nueva pista, el viento de las dos versiones originales aparece filtrado, formando un sonido electrónico fluctuante; por su lado, la voz de la canción de John Downland fue también filtrada y ecualizada de forma tal que aparece desde la lejanía en ciertos momentos, como una reminiscencia que a lo lejos tensiona esta experimentación con la tradición de la guitarra.

Además, la incorporación de la voz de Andrés es tratada electrónicamente para que quede “trizada” en pequeños fragmentos, en los que no es posible comprender las palabras que se dice, pero sí es reconocible su voz, formando una textura de auto-interrupciones constantes que convive con el resto de los sonidos y que emerge de manera fragmentada desde el propio reflejo que Andrés está viendo de su rostro trizado. Este proceso de transformación de la electrónica puede escucharse en el archivo digital de este proyecto²⁵.

Profundizando en la posición de Andrés, destaco que la hoja de indicaciones señala que *en medio del viento y la canción se tensa también una historia*, en referencia al uso de paisajes de viento y la canción de Downland en la electroacústica. Es ahí donde la compositora está invitando a vivir esa tensión que se da entre la *comprensión del pasado y del presente* para abrirse hacia *las transfiguraciones y potencias de las que emergen otros relatos*.

En este sentido, la canción *Flow my Tears* aparece como la reminiscencia de un pasado en medio de una transfiguración del sonido en el presente, poniendo en tensión la lectura improvisada del guitarrista. Para él, probablemente esta canción aparece como una voz de otro tiempo: una marca de la tradición que convive con el viento, cuyo sonido constantemente acapara el primer plano sonoro. Además, su reflejo entrecortado encontrará

²⁵ Disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/sets/metanoia>.

un correlato en la aparición sonora de su propia voz fragmentada, poniendo así en tensión su posición frente al instrumento que interpreta, su historia, su cuerpo, y a sí mismo en tanto material sonoro, visual y performativo que se entreteje en esta experiencia.

De esta manera, Graciela intenta sumar la voz de Andrés en la electroacústica no desde una lógica representacional entre el sonido y la partitura, sino más bien para reforzar el campo de relaciones fluctuantes que se despliegan en la realización de esta obra.

La improvisación en la guitarra eléctrica

Luego de este recorrido, resulta curioso llegar a una improvisación en la guitarra eléctrica, ya que, si bien este elemento podría ser pensado como una pieza más que se suma a un engranaje, a partir de lo que hemos venido argumentando, el proceso de *Metanoia* no se puede concebir como un conjunto de partes que se integran a un todo, sino como nudos o tensiones dentro de una red. En este sentido, una primera pregunta que aparece es ¿cómo puede Andrés participar en una improvisación con una partitura y una pista electrónica, asumiendo que los tres elementos (la improvisación, la partitura y la pista) constituyen materialidades cargadas de agencia propia?

Para responder esta pregunta, quisiera compartir algunas lecturas y reflexiones que me ayuden a pensar esta improvisación en el contexto de *Metanoia*. No es el espíritu de este apartado, entonces, hablar de la improvisación en sí misma como una categoría a definir, sino que me esforzaré por encontrar algunas herramientas para poder situar aquello que Graciela está buscando habilitar. Pienso en la improvisación como el despliegue de una experiencia

que va configurando, a la vez que viéndose afectada, por diversas fuerzas, afectos y percepciones que se entretajan en su devenir. Por esta razón, veo que la improvisación en la guitarra eléctrica está participando de una compleja red llamada *Metanoia*, y encuentro en esto una posibilidad de seguir utilizando la noción de dispositivo para pensarla en tanto relación, y así poder hablar de ella como tensión dentro de este proceso.

Las ideas anteriores se encuentran en concordancia con lo que plantean autoras como Elizabeth Hallam y Tim Ingold, cuando señalan que la improvisación es relacional “porque va a la par de los modos de vida que están enredados y son tan mutuamente receptivos como las trayectorias de los peatones en la calle²⁶” (2007, p. 7). He ahí una de las claves de este proceso: habilitar la participación de esos modos de vida que están enredados de manera explícita, a la vez que, al ser receptivos, sean modificables y alterables por otros elementos. Esta perspectiva encuentra una resonancia interesante con el proyecto de *Metanoia*, pues la receptividad que mencionan Hallam e Ingold se vincula con la mutabilidad de las líneas de fuerza de un dispositivo, encontrando cercanía con lo que he venido definiendo como *proceso de fractura*.

A raíz de lo anterior, pienso en el texto de Esthel Vogrig, recientemente publicado en los *Cuadernos de protesta*²⁷, en el que la autora nos invita a pensar que

la improvisación se asocia a menudo con la idea de poder hacer todo lo que una quiera, cuando quiera y como quiera, pero la improvisación es incompatible con el individualismo que esas afirmaciones implican. Una casi nunca improvisa sola, y aun si la improvisación se

²⁶ Cita original en inglés: “Improvisation is relational, then, because it goes on along ‘ways of life’ that are as entangled and mutually responsive as are the paths of pedestrians on the street.”

²⁷ Se invita a visitar la página web de esta publicación: <https://ligatensa.wordpress.com/2022/07/12/499/>.

decide hacer en solitario, siempre estará siendo interpelada por múltiples factores espacio-temporales y por otros elementos no humanos (2022).

En el caso particular de esta investigación, he intentado poner énfasis en la agencia de los materiales para pensar cómo están participando de este despliegue de fuerzas. Considero que a través de dichos elementos se tensa todo un campo de relaciones que no están en una pasividad, a merced de nuestras acciones, sino que poseen una capacidad de alterarnos, de agitar los límites de nuestra percepción, de conmovernos y afectarnos para devenir obra en el encuentro de sus intersticios. Por eso creo que es posible pensar en la composición y la improvisación como vías de articulación que, si bien son diferentes, provienen de tradiciones diversas, e incluso podrían parecer estéticamente antagónicas, son capaces de encontrar espacios de proximidad en estos ejemplos: ambas son capaces de abrir nuevas experiencias, así como de reconocer que su despliegue está inscrito en cuerpos, materialidades, memorias, hábitos y conductas.

Por ello concuerdo con Vogrig cuando continúa su texto mencionando:

Por otra parte, la improvisación se asocia a veces a una falta de orden, sin embargo, si bien cuando improvisamos todo es posible y no hay manera de pre-determinar el curso de los sucesos, al mismo tiempo se van estableciendo de manera tácita y efímera una serie de pautas, de formas y de configuraciones compartidas. De la improvisación, entonces, emergen puntos de referencia, sonidos aglutinadores, estructuras (2022).

Es así como la guitarra eléctrica pasa a ser una especie de extensión de Andrés, no solamente en términos físicos entre su cuerpo y el instrumento, sino como un dispositivo en el que sus modos de vida se manifiestan al mismo tiempo que se ven interpelados por otras

materialidades y agencias que va encontrando en su devenir. La improvisación, en estos términos, puede ser pensada como un viaje en el que confluyen el cuerpo y el instrumento, la partitura y la pista. Así, podemos pensar que “el instrumento no es una extensión tecnocrática, ni algo que se desprenda de una descripción de tareas, sino que es parte del mismo cuerpo que viaja” (Toop, 2018, p. 51).

Partiendo de lo anterior, me remito nuevamente a la noción de *articulación*, que mencioné en el capítulo de *Artefacto #22*, desarrollada por Marie Bardet, cuando menciona que

la *com-posición* misma es articulación: *poner con* elementos que se atraviesan y atraviesan en múltiples direcciones. Este atravesamiento se carga de sentido en el transcurso del trayecto *entre*, un poco como uno se carga de electricidad estática, mediante el frotamiento en esta brecha, entre diferentes materias, diferentes dinámicas; diferenciación de potenciales (2012, p. 172).

Es en esta articulación donde sitúo la improvisación en la guitarra eléctrica que Graciela quiere detonar, donde la composición, la improvisación, la partitura, la guitarra eléctrica están en relación para desplegar experiencias en las que se pueda:

bailar [tocar] sin necesariamente inventar siempre lo absolutamente nuevo, sino estar en una actitud atenta que permite volver a poner en juego los hábitos de manera diferente, repetir algo a la escucha del contexto, pesar en el curso de esta articulación. Una actitud temporal que hace jugar de manera directa, inmediata, la poesía que trabaja la sensación en su apertura (Bardet, 2012, p. 172).

Bajo esta perspectiva, pienso el trabajo realizado en *Metanoia* en función de promover esa actitud atenta que permite pensar el proceso compositivo e interpretativo en tanto pliegue de esos modos de vida que se inscriben en nuestro cuerpo y nuestra experiencia, antes que enunciarlo como la creación de algo nuevo, o pretender ponernos en un espacio originario. Todo esto nos sirve para asumir perspectivas que busquen colocar la práctica creativa como una fractura expuesta, con sus pliegues y repliegues en atención de articular y experimentar mutaciones, desvíos y bifurcaciones.

Es así como Andrés fue articulando todas estas tensiones hasta dar con una versión grabada de la obra que se incluyó en el disco *Guitarra+*, publicado por Sello Modular²⁸. Para cerrar este capítulo, quisiera regresar sobre la mirada trizada que se despliega en este proceso, particularmente para pensar qué efectos tiene en el trabajo de la compositora que la configuró.

²⁸ Disco disponible en el catálogo de Sello Modular: <https://sellomodular.bandcamp.com/album/guitarra>.

3.3. La mirada trizada: otras formas de estar en el mundo

Dentro de esta investigación, me resulta interesante indagar en qué implicaciones tiene para una compositora trabajar con vidrios, espejos y madera en la creación de una partitura, pensar qué produce esta acción en ella. Para esto, propongo retomar las propias ideas de Graciela:

La propuesta consiste en indagar en otras lecturas musicales, pero también en otra forma de configuración de mundo, o sea esas lecturas musicales son como un pretexto para intentar indagar en otras lecturas, en otras formas de configuración de mundo que implican otras formas de leer (Muñoz Farida, 2022).

Es interesante que la propuesta de la propia compositora sea configurar una partitura como un pretexto para experimentar *otras formas de configuración de mundo*, ya que, bajo sus propias palabras:

Configurar otros mundos significa también leer de otra manera, entender de otro modo, requiere habituarse a experimentar otro tipo de lectura, otros órdenes, de tener otros ojos; quizás, ¿romperse los ojos? (Muñoz Farida, 2022).

Al preguntarse si es necesario romperse los ojos, Graciela deja leer que no se trata de eliminar el sentido de la vista para la lectura de esta partitura, sino seguir prolongando la fractura también a los ojos, en tanto aparato óptico que media nuestra relación con otros y otros, que nos dispone de una manera en particular respecto a las relaciones que tejemos en este mundo.

Mediada en gran parte por el saber que involucra el leer o escribir una partitura, su poder radica en disponer nuestro cuerpo en función de la decodificación del texto-partitura; es allí donde observo una disposición que tiende a capturar, transformando la mirada en una llave de acceso, restringiendo su capacidad porosa y fugaz que podría bifurcarnos hacia otras formas de entender esa red de relaciones heterogéneas que llamamos “mundo”.

Diversos autores (Attali, 1995; Baitello Junior, 2004; Bernal, 2020; McLuhan, 1996, 2015) han denunciado esta hegemonía de lo visual no sólo en términos sensoriales, sino también epistemológicos, vinculando la mirada en tanto mecanismo de saber/poder que habilita prácticas y conocimientos en específico. Como menciona Jorge David García:

La epistemología dominante se ha venido construyendo bajo un paradigma racional, marcadamente logocéntrico y sustentado en una serie de herramientas heurísticas entre las que se cuentan la lógica formal, la documentación y la escritura, marginando los saberes que responden a paradigmas epistemológicos distintos (García, 2019).

Es en este sentido que Jacques Attali denuncia: “desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (1995, p. 11). Así se explica su sentencia de que “hoy la mirada está en quiebra” (1995, p. 11). Esta devaluación de la mirada encuentra resonancias en las premisas de Alberto Bernal, cuando comenta que “todo parece girar en torno a la imagen, en tanto que reducción del estímulo meramente visual que reemplaza poco a poco a otro tipo de estímulo” (2020, pp. 13-14).

Más allá de una virtual contraposición binaria de la mirada y la escucha, que puede conducir hacia una peligrosa idealización de la segunda por sobre la primera, lo que me

interesa es plantear que en esta partitura Graciela encuentra una forma de disponer la mirada en una relación que no es instrumental, en función de habilitar un saber, sino más bien de su participación en tanto fuerza que habilita una conformación en específico. Por ello, quisiera retomar las ideas de Andrea Soto una vez más, para buscar en la condición material de la partitura de *Metanoia* una posible configuración de mundo. Particularmente cuando nos invita a reflexionar que:

En una atmósfera cultural en la que *mirar* es una suerte de enfermedad, una dolencia, un mal que nos ataca con una furia devoradora, propongo explorar nuestras fuerzas imaginantes, para adentrarnos en los funcionamientos de las imágenes, recuperar la potencia que habita en nuestra mirada; no aquella que se congela entre las pantallas, sino la que nos atraviesa como un relámpago en donde se avista lo que nos espera (2020, p. 10).

Si tanto hemos cuestionado la hegemonía de la visión en relación con otros sentidos, si denunciamos un cansancio de esta iconización de la realidad, se hace urgente insistir en una crítica que no esté *contra* la mirada, sino *con* ella escarbando y desgarrando sus potencias de configurar otros mundos, incluso en el campo musical y sonoro.

Observo esa búsqueda en la partitura de Graciela, como una intención deliberada por desplegar una experiencia visual en una multiplicidad de direcciones, bifurcándose, plegándose hasta desplegar una imagen productiva, inestable, volátil. Andrea Soto, al preguntarse cómo se curva un ojo, menciona:

La relación con las imágenes no pasa tanto por aquello que reúne una mirada, ni con la forma que aísla, sino más bien con una superficie con la que uno se encuentra, con una confusión, una creencia que nos lleva a tientas (2020, p. 16).

Si bien la propuesta de trizar los ojos se trata de una proposición metafórica, me pregunto hasta qué punto podríamos imaginar en hacerlo, ya que, en tanto órganos mediadores de la experiencia sensible, la pregunta de Graciela surge como una invitación a imaginarnos más allá de los límites de nuestra propia organicidad, no para deshabitar nuestro cuerpo, sino para permitirle una fluidez que filtre de otra forma nuestra experiencia en la realidad. Me pregunto si está buscando a través de su práctica artística perseguir ese “cuerpo sin órganos” al que nos invitan Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (2004).

Con respecto a la pregunta por la lectura, me parece importante señalar lo que describe Graciela cuando, hacia el final de la presentación del disco *Guitarra+*, menciona que “por ahí va la propuesta de este vidrio roto que se pone enfrente, sustituto de la partitura, del papel-partitura, para dejarse leer en su lugar, pero no menos codificado subjetivamente que una partitura” (Muñoz Farida, 2022).

¿A qué tipo de codificación se refiere la compositora? ¿A su propia agencia en tanto el vidrio sigue siendo una inscripción material realizada por ella, o es que esa codificación subjetiva emerge desde la propia lectura mediada por nuestros ojos? Al hablar con Graciela, ella nos ofrece una respuesta:

La mirada está siempre interpretando, esa es la decodificación subjetiva, estar siempre en entendimiento, analizando, o enfrentado eso otro, que en el caso de esta partitura, es como un bucle de mí mismo, y eso puede dar paso a una creación. Como un perro cuando se mira al espejo, y empiezan a moverse erráticamente (Muñoz Farida, noviembre de 2022, comunicación personal).

Aparece ahí una búsqueda deliberada por disponer la materialidad de la partitura en un vector que entra en una recursividad de su propio medio, encontrando en este bucle una fuerza creadora. El comentario con el que cierra la cita anterior me lleva a pensar que esa decodificación tiene que ver con una mirada productiva, que si bien no cesa de estar en “entendimiento, analizando o enfrentando”, deviene en movimientos y acciones erráticas, siguiendo trayectorias inestables, bifurcadas, fracturadas. Siguiendo en esa misma línea, conversamos sobre la posible existencia de la partitura vidriada fuera del contexto musical en el que nos hemos centrado hasta ahora, es decir sin la electroacústica, sin la improvisación, constituyendo un cuerpo que no esté dispuesto a hacer sonar. Me pregunto si en esta acción todavía existiría una decodificación subjetiva, si todavía habría una mirada que despliegue otras formas de estar en el mundo. Frente a esta pregunta, me contó:

Un día vino un amigo y se la mostré. La tomó y empezó a mirar todo con el vidrio: era posible esa lectura. Yo pensé que era una cosa muy mía, que el objeto quizás no llevaba, pero cuando él hizo eso, me di cuenta de que sí. Usar la ventana, ponerla ahí, como una interfaz, podía abrir una experiencia musical. Pero no sólo para ser tocada, sino para ver la vida a través de ella. Ahí también está la decodificación subjetiva (Muñoz Farida, noviembre de 2022, comunicación personal).

Es interesante esta reflexión, ya que la propuesta de que la mirada sufra una bifurcación de su condición de aparato decodificante de la escritura musical, se encuentra aquí con una postura que llama *codificación* a la acción misma de mirar. Si bien esta diferencia de perspectiva podría abrir su propia línea de argumentación, quisiera destacar del comentario anterior cómo Graciela busca ver la vida a través de este aparato óptico, que al

participar en escena deviene partitura, y que fuera de ella sigue prolongando sus grietas hacia quienes encuentren ahí un posible intersticio con el que habitar la realidad.

Después de este recorrido, me pregunto si es posible pensar el mundo como dispositivo, no en función de homogeneizar o totalizar la realidad bajo un concepto, sino, por el contrario, pensándolo en tanto red de relaciones que se presentan como mutables. Lo anterior, nos invita pensar qué es capaz de habilitar su composición de fuerzas, para dejar de pensar la realidad en tanto conformación dada, o en este caso con pensar que la composición de una partitura está en relación exclusivamente con las experiencias que compone hacia afuera, hacia otros.

Es bajo esta idea que conversamos con Graciela sobre su propia experiencia configurando esta estructura: cómo fue trabajar con vidrio, con espejos, con madera, bajo la noción de estar componiendo una partitura. Le pregunté si había un desplazamiento en esa práctica, si había implicado en ella también un traslado. Al respecto fue totalmente categórica:

No hay vuelta atrás, me costaría mucho volver a hacer una partitura de papel. Algo se acabó ahí, explotó, quedó hecho polvo. Volver a encontrarme con el lápiz es como volver a un pasado, hacia atrás. No creo que lo haga (Muñoz Farida, noviembre de 2022, comunicación personal).

Podemos observar aquí cómo esta materialidad está desplegando experiencias que trascienden los límites de la mirada que se enfrenta recursivamente a sí misma cuando es utilizada como partitura, fracturando también las propias nociones de Graciela, de su propiocepción en tanto compositora, en tanto artista. Observo allí un tránsito muy importante

que está produciendo esta experiencia, un pliegue que se manifiesta en el repliegue de fuerzas hacia la propia Graciela, hacia sí misma: una partitura que afecta de manera directa la propia práctica de quien la configuró.

Si bien otro tipo de partituras puede tener esta capacidad, me parece importante que en este caso su declaración está referida a su experiencia con la materialidad, y lo que ella habilita, de las partituras que compone. Ya no se trata de un sistema de organización determinado, o de inscribirse en una escuela de composición, si no de algo más profundo: de su propia capacidad de percibir, de su deseo de instalarse en ese inestable y provisorio intersticio para habitar otras configuraciones de mundo.

Es así como llegamos al final de este capítulo, para pasar al último proceso creativo que compone esta investigación.

4. Carta de Chile

Carta de Chile es un proceso de creación y realización musical que emprendí con Graciela Muñoz durante el año 2022. Luego de compartir nuestras experiencias en el lanzamiento de *Artefacto #22*, y de haber incluido *Metanoia* dentro de esta investigación, decidí realizar una colaboración creativa que nos vinculara en la exploración de materiales intervenidos para la creación de partituras. Dado el contexto político que vivimos en Chile desde el año 2019, trabajamos con la Constitución de 1980 para ser transformada, incluso mutilada, hasta convertirse en una partitura²⁹.

Este proceso coincidió con el trabajo de la Convención Constitucional en Chile, órgano electo cuyo objetivo fue redactar una propuesta de nueva constitución para el país, debate que se encontraba en pleno proceso al momento de iniciar el proyecto. Este vínculo es relevante para comprender cómo trabajamos con la Constitución de 1980, siendo a la vez una forma de lectura e intervención de un material vigente en lo jurídico pero desahuciado a nivel político y social, por lo que el proceso de *Carta de Chile* se despliega al mismo tiempo que se discute y se pone todo el sistema político en revisión para imaginar, diseñar y proponer colectivamente un nuevo acuerdo político para el país.

A su vez, en un plano más personal, en enero de 2022, yo partía de Chile a vivir a México, lo que traía un inevitable cuestionamiento respecto de cómo queda mi propia voz y posición en este momento de cambio constitucional. Por esta razón, dos días antes de partir

²⁹ Dentro del arte contemporáneo podemos encontrar interesantes antecedentes que han trabajado con textos jurídicos o económicos, como el caso de Eugenio Tisselli en *27th* (2014), donde vincula un pasaje de la Constitución Mexicana a un algoritmo en la Bolsa de Valores de Nueva York. Para mayor información se invita a revisar la siguiente información: <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/3206>. Otro ejemplo es el trabajo del escritor mexicano Hugo García Manríquez en *Anti-Humboldt* (2017), donde trabaja con intervenciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Para más información, véase: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462020000100207&script=sci_abstract.

de Chile, decido llevarme una copia física de la Constitución a la espera de un posible trabajo con ella durante mi estancia fuera del país.

En marzo del mismo año, estando ya en México, Graciela me contactó para invitarme a participar de una producción fonográfica en la que ella interpretaría obras de artistas chilenos. Inicialmente, su invitación fue a escribir una obra para violín o viola; sin embargo, yo la relacioné con la idea de realizar una partitura a partir de la Constitución, por lo que decidí que ambos proyectos serían uno solo: participaría del registro fonográfico al que me invita con una propuesta de partitura hecha a partir de intervenir la copia física de la Constitución que me había traído a México. Esta decisión me lleva a trabajar entre marzo y junio de 2022 en este texto *fracturado*, para enviárselo en julio del mismo año a Graciela.

Durante este capítulo me dedicaré a presentar las acciones que llevamos a cabo para la creación de la partitura, las instancias de escucha de las que ha participado, además de discutir las implicaciones políticas y estéticas de trabajar con este material. Para ello, utilizaré nuevamente las nociones de *dispositivo*, con el objetivo de argumentar cómo la constitución política de un país y una partitura son materialidades que comportan características que disponen diversas experiencias sensibles al relacionarnos con sus diferentes tensiones en nuestra práctica musical y social.

4.1. Lecturas intervinientes

En marzo de 2022 comencé el trabajo de intervención de la copia de la constitución que me traje a México. Durante este tiempo fui experimentando diversas interacciones con los materiales del libro, las que se detonaron a partir de mi propia lectura y del proceso de redacción por parte del órgano constituyente que estaba construyendo la nueva propuesta constitucional en Chile.

En algunas ocasiones esta relación estuvo dada por el texto, donde surgió la necesidad de alterar palabras, agregar o quitar signos de puntuación, cambiar el género de ciertos sustantivos y escribir palabras sobre las palabras originales³⁰. Otras estuvieron centradas en la condición material del libro: su papel, cantidad páginas, la portada, materialidades que hicieron surgir la necesidad de rayar, cortar, coser y triturar partes del mismo. Entre ambas formas de intervención se fue formando un palimpsesto que devendrá partitura en su encuentro con Graciela.

Sobre las inscripciones escritas, me gustaría destacar aquellas realizadas en el capítulo IX, dedicado al Servicio Electoral y Justicia Electoral, donde escribí sobre cada una de las palabras del texto la palabra “apruebo”. O aquellas que son posibles de observar en el capítulo IV, donde alteré el sentido de algunas oraciones mediante el uso de signos de puntuación y el reemplazo de algunas palabras. También el capítulo VIII, dedicado al Tribunal Constitucional, fue intervenido con lápices de colores, a través de frases, o cantos que recuerdo en la época del estallido social en Chile.

³⁰ Práctica recurrente en artistas que utilizan la palabra como fuente generadora de sus obras. Al respecto, véase la amplia documentación trabajada en *Words to be looked at: Language in 1960s Art* (2010), de Liz Kotz. Agradezco nuevamente a la Dra. Susana González Aktories por esta recomendación.

Esta sobreescritura que se produce, me hace pensar más en el texto desde su condición material, visual y gestual que desde la redacción en particular de las normas constitucionales. No se trata de oponer materia y palabra antagónicamente, pero sí de explorar las condiciones materiales de estas palabras, letras y frases. También se trata de leer materialmente ese texto: de tocarlo, de olerlo, de rayarlo.

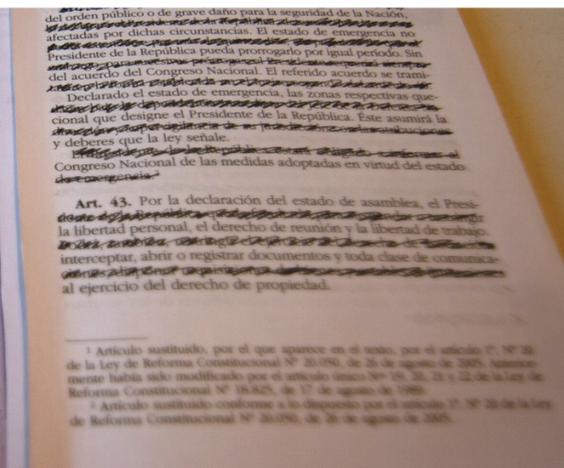
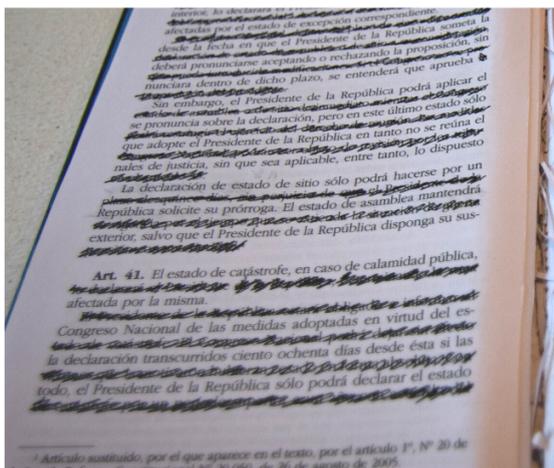
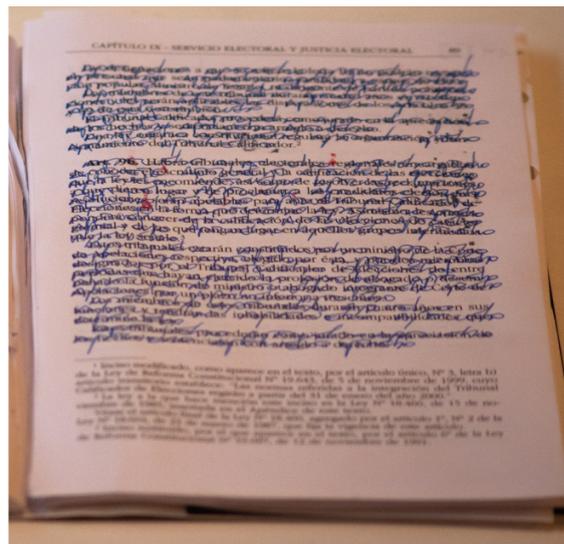
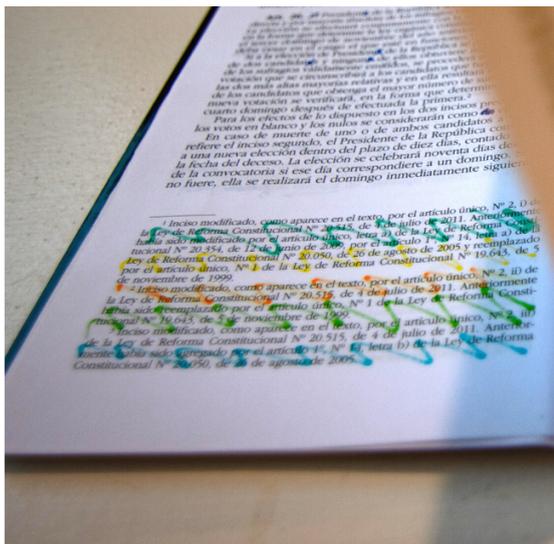


Imagen 6: partitura de Carta de Chile, intervenciones con textos.
Fuente: archivo personal del autor.

Junto con lo anterior, también hubo exploraciones a partir de la interacción con otros materiales que se fueron añadiendo a través de acciones como cortar, pegar y triturar. Por

ejemplo, para el capítulo II preparé pequeños stickers de 1*1 cm., los que dibujé con graffias que había utilizado en partituras anteriores. Para el capítulo V, dedicado al Congreso Nacional, decidí cortar todas las páginas, dejando exclusivamente el marco donde se puede ver el título “Capítulo V: Congreso Nacional”; de esta sección queda finalmente sólo un marco vacío, por el cual es posible ver hasta el capítulo siguiente, o aquello que se cuele por ese efímero margen.

El capítulo VI, dedicado al Poder Judicial, fue trabajado con pequeños trozos de pentagramas vacíos, pasados por una máquina trituradora de papel. Estos papeles, en los cuales es posible ver las cinco líneas del pentagrama, fueron pegados sobre las páginas del capítulo, formando en algunos casos una textura densa que cubre todo el texto original, mientras en otros casos éstos fueron pegados de manera intermitente, formando una textura que intercalaba los papeles pentagramados triturados con el texto original del capítulo.

El capítulo X, cuyo título es “Fuerzas Armadas, de Orden y Seguridad Pública”, es uno de los más cortos dentro de la constitución; específicamente sólo tiene dos páginas en esta edición. Su intervención fue realizada a partir de perforaciones y huellas dactilares inscritas con tinta roja sobre el texto. Finalmente, uno de los capítulos que revistió un desplazamiento interesante al momento de intervenir, fue el dedicado al Banco Central, capítulo XII del libro, en el cual decidí coser los trozos de un billete de diez mil pesos chilenos que había recortado.



Imagen 7: partitura de *Carta de Chile*, intervenciones con materiales añadidos.

Fuente: archivo personal del autor.

Inicialmente, observo que este material se ubica en un intersticio que está abriendo superficies donde se inscriben gestos, lecturas, deseos y materialidades que devienen movimientos, afectos y sonidos. Como menciona Andrea Soto:

Un trabajo entre superficies no entiende lo superficial como una capa que se contrapone a una profundidad, sino como una superficie de formación en tanto lugar que acoge una

singularidad y permite a esa singularidad comunicar órdenes de magnitud dispares (Soto, 2022, p. 42).

En este proceso encuentro la posibilidad de experimentar la composición desde imaginar la música bajo el deseo de habilitar esta superficie, esta fractura que he presentado en este texto como “ese instante de disparidad que modula encuentros y permite otra configuración de un mundo” (Soto, 2022, p. 42). En este sentido, aquello que fui realizando en las páginas de la constitución pretendía ser un *señuelo* para la configuración de un mundo que Graciela pudiese desplegar: un mundo teñido por su experiencia, por esa memoria cargada de aquello que había ocurrido en esos años de marchas en las calles, de poner todos nuestros hábitos en revisión.

Es bajo el deseo de encontrar una posibilidad de imaginar materialmente sus recorridos, que fui trabajando poco a poco en las páginas que durante este capítulo estoy presentando. Se trata de intervenciones que no se ponen al margen de la representación, sino que, como menciona Andrea Soto, buscan “mantener un compromiso inestable con ella” (Soto, 2022, p. 46).

Es así como surgen

prácticas que nos habiliten para habitar un intervalo desde el que explorar las texturas que adquiere ese *entre*, en donde el pensamiento no es una abstracción, sino que se teje desde múltiples operaciones de montaje, no para que la verdad aparezca, sino para que se compongan nuevas figuras. Construcción que se da por medio de alteraciones, procesos de pérdida de un cierto mismo, de desidentificación, de desaprobación que se afirman bajo la forma de un desajuste. Proceso de alteración que es siempre también, de una u otra manera,

un proceso de agregación, no de un consenso en donde el régimen de presentación sensible va siempre de la mano de un régimen de significación, pero sí de unión, apropiación e identificaciones simultáneas (Soto, 2022, p. 42).

Es en esta tensión donde ubico a *Carta de Chile*, como un proceso donde lo público y lo privado encontrarán un límite cada vez más difuso, donde las mudas de ropa de intérprete y de compositora se verán enfrentadas para construir un intersticio donde operar: en medio de una *fractura*, que es la propuesta central de esta investigación.

4.2. La partitura como medio epistolar

La carta despliega dimensiones múltiples que en este tipo de encuentros adquiere bordes difuminados. Por una parte, la pienso como una inscripción íntima, con un nombre y una dirección específica, donde tanto quien recibe como quien escribe establecen un territorio compartido, lleno de pequeños pliegues que se desbordan en la lectura hacia múltiples direcciones dadas por el recuerdo, la experiencia y la imaginación. Por otra parte, también nombramos *carta* a textos de carácter público, dirigidos a una comunidad en específico, donde se le habla a un número indefinido de personas, a colectivas, a naciones.

Se me vienen a la mente tantos tipos de cartas, algunas que he recibido, otras que he entregado, y también algunas que he devuelto: cartas de recomendación, que firmamos con los títulos académicos que habilitan el poder decir algo de alguien; cartas de aceptación, como la que me trajo a México, en parte para poder escribir este texto; cartas de notificación: “estimado artista, su postulación no ha sido aceptada. Esperamos contar su participación en la convocatoria del próximo año”; las aburridas cartas al director que cada cierto tiempo leo en el periódico, para recordarme lo aburrido que puedo llegar a ser yo mismo; cartas abiertas, cartas confidenciales, cartas de amor, cartas de despedida, como la proclamada por Allende en la radio Magallanes la mañana del 11 de septiembre de 1973; cartas de compromiso, como aquellas que año a año llenamos de intenciones para ganarnos el Fondart o el Fonca; cartas de navegación en nuestros teléfonos móviles, poniéndonos cabeza gacha con la esperanza de poder encontrarnos; carta fundamental para fijarle límites a la libertad y a nuestra ciudadanía; cartas para otros departamentos que encontramos en el buzón del edificio, cargándonos de preguntas y deseos de saber qué hay en el interior de esos sobres; o las cartas que, desde su apartamento en Urano, Paul Preciado me suspira al oído en las noches de febrero de 2022;

cartas para no leer, como las de Ulises Carrión: “estimado lector: no lea”; cartas partituras, como las instrucciones de Ryoko Akama y el petate de Rolando Hernández; hasta llegar hoy a esta carta-partitura, que viaja de México a Chile, hasta Tunquén, para devenir sonido y memoria en su encuentro con Graciela.

La carta comporta una potencia que me resultó particularmente interesante de explorar en este proceso creativo, especialmente en ese tránsito que desdibuja los límites de lo privado y lo colectivo; así como también, la posibilidad de pensar en una *lectura interviniente*: un proceso de lectura traspasado por el deseo de que esa acción deje huellas, por el deseo de que su paso habilite las condiciones para que ese material devenga otro.

Es así como el trabajo de intervención para realizar esta carta-partitura funciona en ambas direcciones: una carta privada, íntima, que interpela con particularidad a Graciela, a ese espacio común que hemos construido desde la amistad y nuestro encuentro en la música; a la vez que pienso en todas, y ninguna en particular, de las personas de Chile, en aquello que nos trajo hasta este año 2022.

Bajo estas reflexiones le escribí a Graciela la siguiente carta para presentar el material de la partitura que le estaba enviando:

Querida Graciela,

Te invito a que hagamos sonido tus lecturas improvisadas de esta carta-partitura. Durante los últimos meses, mis lecturas intervinientes se han ido manifestando en este libro hasta transformarse en esta *Carta* que hoy retorna a Chile, hasta Tunquén, como una invitación y un deseo de continuar fracturándose hasta sólo existir como escucha y memoria.

Algunas semanas después, cuando ya había recibido esta propuesta, Graciela me comentó que, al estar estudiando la carrera de derecho, la constitución es un texto muy cercano para ella: un libro que está permanentemente sobre su escritorio, o a veces incluso en el suelo con los juguetes de su hijo, un texto que ha leído, subrayado, rayado y anotado innumerables veces mientras estudia. Es por esto que recibir esta *Carta* despertó una tensión, entre lo privado y lo colectivo, entre la escritura y la lectura que se manifestaba en Graciela.

A continuación presentaré el proceso de envío y realización de este material para comprender qué operaciones se ponen en marcha en esta lectura interviniente, y de qué manera podemos pensar la situación como esa realidad específica que se conforma en procesos como este, evitando hablar del contexto y de las grandes narrativas que muchas veces oscurecen las experiencias que se manifiestan en procesos artísticos.

4.3. *Partituras bajo el umbral*

Como he presentado en los capítulos anteriores, llamo *partituración* al proceso en el que un material deviene partitura, proceso dado por su disposición a realizar música desde su condición sensible en una escena compartida con personas y espacios.

En junio de 2022 le envié a Graciela un sobre que contenía todas las páginas de la constitución junto con la carta que presenté en la sección anterior. A través de una cadena de amigas, este sobre viajó de mano en mano desde Ciudad de México hasta Tunquén. Una vez que lo recibí, acordamos juntarnos por videollamada para compartir algunas impresiones y contarle cómo había sido mi trabajo, para a partir de ese momento pensar conjuntamente cómo podría participar este material en escena con ella.

Fue así como en una de estas videollamadas me comentó que veía en esta propuesta una apelación directa a *crear* con el violín una manera de leer las páginas de esta constitución-partitura:

El trabajo compositivo con el violín, que yo lo asimilo al trabajo compositivo con el lápiz, con la escritura, con las ideas que quedan fijadas en un papel, sobre todo en este caso. [De hecho,] creo que en este caso está más presente eso, la *interpretación creativa*. No es solamente la invitación al intérprete para crear: yo te doy estos materiales, los pongo aquí y acá y tú organízalos. No es eso (...), sino que aquí para leerlo es *imprescindible* crear (Graciela Muñoz, comunicación personal, julio de 2022).

Proposición frente a la cual respondí:

Pensaba si una partitura puede ser un espacio para seguir creando, más que para ser leído, interpretado o traducido. Más bien, estando en una perpetua interacción, siempre en tensión y

con posibilidades de escribirse sobre sí misma, para transformarse en una partitura para hacer partituras. Me había imaginado que a partir de este material tú hicieras una nueva partitura. Jugar con un pliegue de la escritura que no tiene un vector único de escritura-lectura sino de escritura sobre la escritura, donde van quedando señuelos, registros, huellas y también ausencias. Pensé que podía ser algo interesante de explorar, no quedarnos sólo con la traducción al sonido de este texto, si no también mantenerlo en movimiento (Enrique Schadenberg, comunicación personal con Graciela Muñoz, julio de 2022).

Resulta interesante esta conversación porque Graciela se ve interpelada, por la partitura, a poner en marcha aquello que cataloga como interpretación creativa. Nuevamente quiero aclarar que toda lectura puede ser pensada como creativa, pero la unión de estas dos palabras está queriendo enfatizar que hay un desplazamiento que la está haciendo problematizar la operación de leer, acción que se condiciona a una fuerza particular que se asocia con el acto creativo.

Vuelvo al inicio de *Mil Mesetas* (2004) para pensar esta tensión, cuando Deleuze y Guattari nos invitan a pensar el *agenciamiento* que tiene lugar en un libro, y con ello atender a la pregunta de en conexión con qué permite desplegar intensidades, entendiendo que “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 11). Por ello, observo en mi conversación con Graciela un compromiso de buscar ese horizonte, de *escribir con el violín* para buscar conexiones que nos mantengan en ese intersticio inestable de la partitura en tanto proceso.

Junto con lo anterior, la situación particular del proceso constituyente en Chile ejerce una gravedad determinante, lo que nos permite advertir que habrá una relación diferente con

la constitución, y por lo tanto con la partitura de este proceso, después del plebiscito para aceptar o rechazar la propuesta de la Convención. Al respecto conversamos:

Graciela: Ahí hay también una tensión, porque no sabemos si se va a aprobar o no. Tú hablabas de la oportunidad en la que estamos, que es contingente porque vamos a votar. Entonces, como no sabemos qué va a resultar de las elecciones, hacer una versión antes y otra después sería bonito. Primero con el ánimo, el sueño y después con la cuestión ya realizada. Trabajar con ese ánimo que va motivando la espontaneidad.

Enrique: Sí, porque hay una fuerza que nos está impulsando hacia ese momento. No digo que sea algo personal, sino colectivo, pero por ahora se manifiesta como una fuerza interna que nos hace imaginar ese día, el día después.

Graciela: Y su lectura, cómo leerla hoy, cómo leerla después de eso [el plebiscito]. Después se lee como un texto del pasado y antes es un texto vigente, un texto que te está determinado y el día después ya no lo hace. Qué loco porque determina absolutamente nuestra vida, es muy bonito el trabajo con esto.

Enrique: Es interesante porque ¿cuándo una partitura no es un texto vigente? o ¿cuándo lo ha sido? Se puede responder de una u otra forma, pero aquí habrá un tránsito, va a haber un momento en que va a seguir vigente, o no. Pero está en tránsito, es un texto que está moviéndose, que está a punto de pasar un umbral, que yo espero que cruce, para que pase a ser archivo y memoria como lo decía en la carta, pero que por ahora tiene un carácter distinto. (Graciela Muñoz y Enrique Schadenberg, comunicación personal, julio de 2022).

Hasta el momento de escribir este texto, han ocurrido dos instancias en las que Graciela ha realizado música con esta partitura. La primera de ellas fue llevada a cabo el 27 de agosto de 2022, en un encuentro realizado una semana antes de la votación del 4 de

septiembre, mientras que el segundo se llevó a cabo en Tunquén, en el estudio de Graciela, el día 15 de febrero de 2023, cinco meses después de que se rechazara la propuesta de la Convención en el plebiscito, lo que nos hizo continuar con la constitución de 1980 como carta fundamental.

Durante esta sección me dedicaré a presentar los detalles de estos dos registros para argumentar de qué manera la situación política cambió radicalmente entre la primera y la segunda instancia. A diferencia de pensar cómo el contexto social y político cambió, quisiera enunciarlo desde la situación singular que este entramado está produciendo. Entendiendo que “la situación es singular porque el conjunto de gestos que acontecen en un determinado momento, conforman una realidad específica e irrepetible, que sólo toma forma en la acción” (Vogrig Nardini, 2022, p. 7). En este sentido, quisiera centrarme en este acápite en esa singularidad de la situación que constituyó para Graciela trabajar con este material en los dos momentos específicos en los que se desarrollaron. No para entender la singularidad en un sentido de algo personal, sino más bien para poder trazar esa conformación que estuvo situada en los cruces que específicamente allí se presentaron.

Jornada por el #apruebo

El día 28 de agosto de 2022 se realizó un encuentro a favor de la opción “apruebo” en la cafetería *En Actto* en Viña del Mar, el cual se organizó como un espacio para sobrellevar colectivamente esa pesada incertidumbre que reinaba en los días previos al plebiscito, en un encuentro de música, poesía y *performance*, como anunciaba su cartel. En esta jornada

participaron César Bernal, Sebastián Tapia como *funcionario público* y Cristián López, entre otros artistas que forman parte de colectivos en los que yo también participo.

En este encuentro Graciela realizó una intervención de 22 minutos³¹ donde utilizó la partitura que le envié junto con otros elementos: un reproductor de *cassette* con una voz digital leyendo la constitución de 1980; una partitura hecha por ella a partir de intervenir los pentagramas de la partitura del himno de Chile, formando la frase “Hasta cuándo”; y una pedalera que le permitió registrar, procesar y reproducir sonidos hechos por ella misma en el violín. Además, hacia el final de su presentación, leyó extractos de la propuesta de nueva constitución que había realizado la Convención, la cual, como he comentado, se plebiscitaba a la semana siguiente.

En esta escena, constituida por el cruce de todas estas materialidades y agencias, se despliegan varios elementos interesantes que quisiera compartir, específicamente sobre la participación de las partituras, la voz, el procesamiento electrónico y la improvisación en el violín.

Con respecto a las partituras, es importante señalar que Graciela utilizó tanto el material de la constitución que le envié, como una partitura hecha por ella, en la que se puede leer la frase “Hasta cuándo”, a modo de denuncia. La decisión de incluirla fue tomada por Graciela porque la frase está construida a partir de intervenir los pentagramas del himno de Chile para formar cada una de sus letras. En ese sentido, la compositora percibió una cercanía entre ambas partituras, al surgir de materiales intervenidos que poseen un fuerte componente político.

³¹ Disponible en: <https://www.enriqueschadenberg.com/carta-de-chile>.

Durante los primeros minutos de su interpretación, Graciela tocó el violín con ambas partituras cerradas sobre un atril, viéndose sólo la portada de la Constitución, como si no tuviese intervenciones. Una vez que hubo formado una capa de sonido, grabando y procesando el violín para formar un bucle, se acercó al atril y abrió la partitura. En ese momento, muchas de las hojas intervenidas de la Constitución cayeron al suelo, junto con la mayoría de los pentagramas triturados que había incluido, acción que de alguna manera rompe con la prohibición tácita de que se caigan las hojas de una partitura al ejecutarla, así como también de la necesidad de alguien que pase las hojas y cuide el proceso lineal de esa lectura. Esto me recuerda la idea de Andrés presentada en el capítulo de *Metanoia*, cuando decía que en casos como éste, la partitura no representa el territorio, sino que participa de su conformación. Me pregunto si es posible trasladar esta idea también a este proceso, particularmente en esta acción de caer al suelo y formar una superficie sobre la que la propia Graciela se para y toca su instrumento.

Mientras caían las hojas intervenidas de la constitución-partitura, Graciela desplegó la partitura de *Hasta cuándo* y la puso estirada sobre el atril, permitiendo que su texto se leyera para todo el público. Frente a esta acción, me parece importante retomar la idea de pensar en el difuso límite entre lo público y lo privado de estas cartas-partituras que mencioné anteriormente, ya que normalmente la partitura, al pensarse como set de instrucciones, interactúa de manera directa sólo con quién interpreta y quien compone, quedando oculta para la audiencia. En ese sentido vuelvo a lo presentado en el capítulo anterior, particularmente cuando Graciela describía la partitura tradicional como un manto de papel que está separando al intérprete de la audiencia. En este caso, la operación es completamente contraria, ya que esta partitura está enfrentándose tanto a la audiencia como a Graciela a la

vez, interpelando con su contenido no sólo a quien toca, si no a todo aquel que participe de este encuentro.

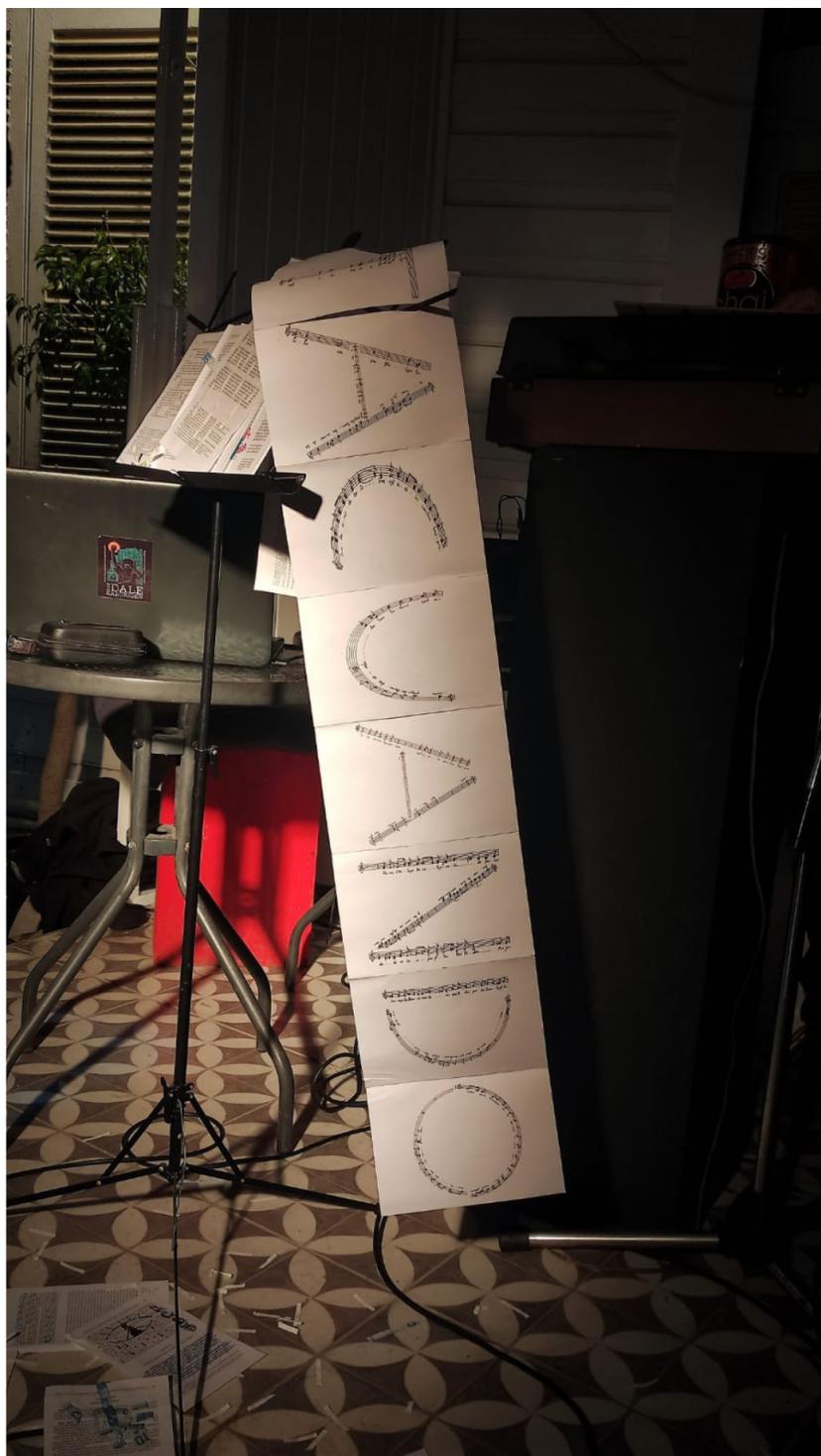


Imagen 8: partitura de *Hasta cuando*.
Fuente: cortesía de Graciela Muñoz Farida

Así, estas partituras, que siguen estando constituidas por papel en gran parte, ya no son un material de lectura exclusivo de quien toca, lo que abre una serie de posibilidades y preguntas para próximos procesos creativos. Si bien, es posible encontrar similitudes en esta idea con otras obras, como las partituras verbales del grupo Fluxus, o en *Intemperie n°1*, del compositor chileno Nicolás Carrasco³², donde las instrucciones están dirigidas derechamente a sus “auditores-intérpretes”. En este caso, quisiera recordar que el estatuto de partitura no está dado por aquello que instruyen, sino por un proceso que enfrenta de manera sensible su materialidad con la agencia de quienes participamos de esta red, por lo que no hay una relación causa-efecto que permita establecer que estamos realizando (o no) una obra en particular, si no que es en la presencia de éstas donde tejemos colectivamente aquello que llamamos obra.

Continuando con el recorrido por las materialidades que compusieron este despliegue, me parece importante mencionar que la voz aparece en dos puntos claves de esta versión: al comienzo, cuando Graciela reproduce un *cassette* que tenía grabada una voz, producida digitalmente, que lee el inicio de la constitución de 1980, y hacia el final, con la voz de la propia Graciela leyendo extractos de la nueva propuesta constitucional.

Observo allí una decisión importante al utilizar primero una voz tomada del archivo digital del Congreso Nacional de Chile, ya que con esto no solo trae el texto de la Constitución de 1980, sino que también trae el sonido de una voz generada electrónicamente, ensamblaje que me hace advertir que su participación está dada por el texto a la vez que por la condición sonora de esta voz no-humana. Graciela deliberadamente no lee el texto de la

³² Se recomienda visitar el artículo de Santiago Astaburuaga sobre esta obra, disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/10003/9362>.

constitución vigente, sino que utiliza un dispositivo de reproducción para llevarlo a la escena. Por otra parte, hacia el final, toma la propuesta constitucional que se plebiscitaría una semana después, abre el libro y lee algunos fragmentos, por lo que en este caso el sonido de esas palabras proviene de ella misma.

Con esto quiero hacer énfasis en la relación que ella establece con los materiales, no para pensar que una voz producida digitalmente tenga más o menos valor que una voz humana. Pero sí para situar la decisión de no leer la Constitución de 1980 y reproducirla con otra voz, una que no le pertenece a nadie, que denota la ausencia de alguien leyendo. Me parece que esta decisión está marcada por los afectos que catalizan en Graciela uno y otro texto, y por la necesidad de contraponerlos en escena desde la condición sonora de las voces que los leen.

Junto con las partituras y las voces que he presentado hasta el momento, la artista también utilizó una pedalera que le permitía grabar, procesar y reproducir los sonidos que tocaba en el violín. Desde el inicio de su presentación fue registrando y reproduciendo sonidos, formando texturas que se extendieron gran parte del tiempo. Lo anterior, además, le permite sostener el sonido mientras realiza otras acciones sin el instrumento, como desplegar las partituras y manipular el reproductor de *cassette*, además de interactuar con este bucle mientras toca. Es así como la improvisación en el violín va realizándose en tensión con todos estos elementos que acabo de presentar.

En la presencia de estos materiales observo que se dan diversas relaciones que van construyendo un mundo en su encuentro. Las relaciones de la partitura con el sonido, con las acciones de Graciela, y con aquello que la audiencia está experimentando devienen una red

donde afloran percepciones y afectos diversos. Por ejemplo, con respecto al sonido, la partitura no está subordinada a re-presentarlo, sino que es en su encuentro donde se presentan directamente (el sonido y la partitura) y a partir de ello forman co-incidencias. Con respecto a Graciela, la partitura no se conforma bajo el estatuto de instruir comportamientos predeterminados, sino que es en la presencia de ambas donde se van formando esos movimientos y acciones que realiza la artista. Y con respecto a la audiencia, la partitura no es una materialidad que se esconde entre el atril y el cuerpo del intérprete, sino que se despliega de manera sensible para ingresar en este campo de relaciones también con quienes escuchan, estableciendo una relación más fluida entre el proceso de producción (poética) y el de recepción (estética) de esta obra.

Quisiera una vez más valerme de las ideas de Andrea Soto para mencionar que en este tipo de configuraciones se despliega una *escena*, esto es:

Una superficie que abre un espacio y tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse. Es un espesor que requiere que materia y forma sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman. Por ello, es otro modo de comprender la organización de la sensación (2020, p. 98).

Esas superficies de contacto son las que se enfrentan en este encuentro, donde las materialidades, la situación política, el encuentro de personas y el sonido van basculando su significación en el despliegue de sí misma. Por ello, no pienso estos materiales como entidades dadas, sino que en la superficie de formación es donde va produciéndose su

capacidad de ensamblar con otras y otros, superficie que en esta investigación he llamado proceso de fractura. Para desarrollar esta idea, a continuación presentaré cómo el trabajo con estas materialidades cambió profundamente entre este “encuentro por el apruebo” y la siguiente vez que Graciela realizó música con este material, en febrero de 2023.

15 de febrero de 2023

Ocurrido el plebiscito del 4 de septiembre de 2022 se nos hizo necesario tomar un tiempo para procesar lo que había ocurrido con *Carta*. No para soltarnos, ni para desechar esas memorias y afectos que se formaron, sino para poder darles un lugar luego del triunfo de la opción “rechazo” a la propuesta de nueva constitución.

Como anuncié en la sección anterior, quisiera presentar cómo esta situación hizo que los materiales que conformaron la primera exposición de *Carta* cobraran un valor distinto a lo ocurrido en los días previos al plebiscito. Adhiriendo a la postura de Esthel Vogrig, cuando menciona que

[E]ntendemos las cosas como entidades que no pre-existen a las múltiples y cambiantes relaciones que las constituyen, y percibimos cómo el conjunto de movimientos, acciones, sentires y entrecruzamientos, va constituyendo la singularidad de cada momento, y haciendo mundo (2022, p. 7).

Así, en febrero de 2023, retomamos el trabajo con Graciela en este proyecto para buscar una salida a la experiencia vivida en septiembre del año anterior y una manera de registrar este proceso en una obra que participara en el disco del que Graciela me había

invitado a ser parte. Para ello, en esta sección presentaré los mismos materiales que en la sección anterior (la partitura, la voz, el procesamiento electrónico y la improvisación en el violín), para dar a conocer la reconfiguración de fuerzas que dan paso a esta segunda etapa de *Carta de Chile*, ese paso bajo el umbral que anuncia el título de este acápite.

Con respecto a la partitura, es importante señalar que luego de las experiencias en *Artefacto #22*, donde Celia y Teresa habían sonado al abrir algunos de sus pliegues, y de los movimientos de las hojas cayendo en la primera exposición pública de *Carta*, nos preguntamos qué otras formas de participación podía tener una partitura, para entrar en *con-tacto* directo con el violín y el cuerpo de Graciela. Es así como en esta versión, la artista usó las páginas intervenidas de la constitución como si fueran baquetas que tocan el cuerpo del instrumento. Esto dio paso a una serie de sonidos que se formaban por el paso del arco y la partitura sobre el violín, además de la propia textura de los papeles en movimiento. De esta forma, la disposición que adopta la partitura se acerca al instrumento, mientras que el violín se aleja del cuerpo al estar sobre una mesa³³.

Estos sonidos, que emergen del contacto del violín con la partitura, son los únicos que forman parte del resultado que será parte del disco. En ese sentido, la voz no participa en esta versión como lo hizo a través de la reproducción del *cassette* o las lecturas declamadas de Graciela en el “encuentro por el apruebo”. Sin embargo, escucho una formación que a partir del minuto 4:50, va generando una textura compuesta por diversas capas. Allí, acumulativamente van apareciendo sonidos percusivos y reiterativos, a la vez que otros fugaces y escurridizos, que me recuerdan los sonidos de una marcha. En este momento del

³³ Se invita a revisar el material audiovisual disponible en: <https://www.enriqueschadenberg.com/carta-de-chile>.

audio se forma una especie de ecosistema compuesto por diversas trayectorias y sonoridades que, si bien provienen de la intervención de Graciela en su estudio, no dejan de remitirme a espacios públicos llenos de gestos y personas. Con esto no quisiera imponer mi interpretación a ese registro para afirmar que significan algo en concreto, sino porque relaciono ese resultado sonoro con las memorias y afectos por los que yo mismo me he visto atravesado en *Carta* y porque también escucho en ellos esa doble condición público-privado de la carta que presenté al inicio de este capítulo.

Lo anterior, lo interpreto porque hubo en el proceso constituyente chileno un deseo que se vio truncado. Más allá del texto en sí que propuso la Convención, su promesa radicaba en otorgarnos una forma de gobierno que surgiera de la deliberación colectiva a través de un mecanismo democrático. Con mayor o menor adhesión afectiva al proceso, su promesa nos fue arrebatada por los mismos mecanismos que la habilitaron: las urnas.

Es bajo este relato que escucho esas voces espectrales que se traman en la propuesta de Graciela, donde los equipos electrónicos que utiliza para grabar y reproducir están contribuyendo a formar esta marcha virtual de sonidos, ya que la grabación es realizada por tomas de micrófonos dispuestos en distintos ángulos, algunos más cercanos al mástil del violín, mientras que otros están más cerca de los papeles, contribuyendo a formar los planos sonoros que describo.

Un último elemento que quisiera compartir de esta grabación es el silencio que se da en el minuto 4:10 y 4:15 de la pista de audio. Escucho en él las vibraciones de esa incertidumbre que reinó en los días posteriores al plebiscito, el cual poco a poco fue dando curso a las nuevas acciones que han derivado del proceso constituyente. Hay un quiebre que

desde el sonido me remite a lo vivido en aquellos días donde el umbral que atravesamos reconfiguró los deseos y valoraciones de aquello que se vivió en los meses previos al plebiscito.

Es de esta manera como se formó esta versión que tiene una duración de 9 minutos y 15 segundos, marcada por el silencio que hace de umbral entre una parte y otra, donde la partitura, la improvisación en el violín y los dispositivos electrónicos se dispusieron de otra manera en esta jornada de grabación, buscando propiciar un encuentro cuerpo a cuerpo entre ellos y Graciela, para dejar en los dispositivos de almacenamiento y reproducción la posibilidad de emular una colectividad de voces que aparecen desde lo espectral y la memoria de quienes, habiendo vivido este proceso, llegamos a este momento.

Al momento del cierre de este texto, el disco que está grabando y editando Graciela aún no ha sido publicado. Sin embargo, espero que durante los próximos meses esta grabación que realizó Graciela en febrero de 2023 pueda circular por escuchas diversas para seguir prolongando sus relaciones y para que constituya un ejercicio de memoria, realizado desde el sonido, de este período constituyente. Memoria que, si bien está tramada por un trabajo realizado a dúo, está cargada por los gestos, afectos, deseos, rabias, disposiciones del espacio público, intentos fallidos y tantos otros pliegues que se han manifestado en los convulsionados años que hemos vivido en Chile. No será esta partitura un texto memorizable o reproducible, pero espero que en su encuentro con personas y espacios despliegue las posibilidades de devenir afecto y afección a través del sonido.

Dispositivos de salida

He podido presentar a lo largo de este texto los tres procesos que componen esta investigación. En ellos he experimentado sus partituras, en tanto dispositivos, para desplegar *con* ellas una manera de hacer música. En este sentido, articular un aparato crítico en torno a la categoría de dispositivo, me ha permitido utilizarla como herramienta de análisis, a la vez que como catalizador de las acciones que llevamos a cabo en *Artefacto #22*, *Metanoia* y *Carta de Chile*.

A raíz de lo anterior, quisiera señalar que, en tanto herramienta, me ha servido como para pensar con qué se articulan las acciones y materiales que participan de estos procesos. En tanto red, sus posibilidades se establecen como relación para pensar en conexión con qué despliega intensidades. Por lo cual, no es una herramienta para dar cuenta de objetos como entidades cerradas, ni para establecer las condiciones formales de los mismos. Es por esta razón que se ha utilizado en función de pensar la partitura como *proceso*, lo que derivó en el concepto de *partituración* que poco a poco fui desarrollando en este texto.

Bajo esta perspectiva, ha sido aplicada a las situaciones específicas que he presentado, atendiendo a la consideración de que su articulación es inmanente a las condiciones de posibilidad que le permiten emerger, por lo que no pretende producir enunciados que se presenten como universales. En este sentido, este proyecto no es un modelo para transformar un objeto en una partitura, ya que la *partituración* es un proceso que, en tanto relación de fuerzas, posee una capacidad reversible, disponible a bascular sus significados en base a las condiciones de posibilidad que se componen en los cruces con personas, espacios, afectos y

materiales. Lo anterior no quita que esta investigación sirva de antecedente para futuras experiencias o como argumento para explorar nuevas aristas que se abren con ella. Más bien, mi intención es dejar en claro lo importante de atender a la *situación* que puede permitir (o no) desplegar estas ideas y experiencias en otras prácticas.

Prueba de lo anterior es haber comenzado este proyecto desde pensar la partitura como un material histórico de producción en el campo de la composición musical, para centrarme en la capacidad reversible de sus líneas de fuerzas. Precisamente aquello, me permitió articular experiencias y reflexiones en torno a la noción de *fractura* como una fuerza que se ubica en el borde externo de un dispositivo: una línea que tiene la capacidad de fugarse de la sujeción de sujetos y objetos como entidades cerradas para dar paso a nuevas configuraciones en devenir. Debido a esto, mis acciones estuvieron centradas en problematizar estas partituras desde las experiencias que despliegan en quienes establecemos red con ellas, para abandonar la idea de componer un material que instruye comportamientos preestablecidos en sus interlocutores.

En ese sentido, estas materialidades que devienen partitura en *Artefacto #22*, *Metanoia* y *Carta de Chile*, están desafiando las estratificaciones disciplinarias de compositor(a), intérprete y auditor(a) como entidades cerradas, instalándose en la fractura de sus definiciones para producir relaciones menos jerarquizantes y más abiertas a experimentar la materia desde sus propias capacidades agenciales, en vez de pensarla desde una pasividad dispuesta a que una acción humana le dé forma. Es así como estos procesos instauran categorías provisorias, o al menos mutables, con las que pensar nuestras prácticas, poniendo

énfasis en su cualidad inmanente, por sobre la trascendencia que algunas escrituras musicales tradicionales tienen por objetivo.

Bajo estas ideas, estos procesos también han desafiado las nociones de partitura cuerpo e instrumento como un circuito unidireccional de producción de la música, alejándose de perspectivas que piensan únicamente la partitura como medio para instruir movimientos en los cuerpos y que éstos hagan sonar instrumentos de una manera específica. Sin dejar completamente de lado este circuito, su importancia radica, nuevamente, en su capacidad reversible, permitiéndole a la partitura, al cuerpo y al instrumento cambiar su posición dentro de esta red de producción. Ideas que se fueron desarrollando con diferente grado de intensidad en los tres procesos de esta investigación.

Profundizando en la categoría de dispositivo, es importante advertir que el articular una epistemología de lo relacional en torno a una práctica artística exige tener una actitud alerta, en el sentido de intentar contemplar aquellas cosas que el dispositivo-partitura restringe en estos procesos, ya que bajo mi convicción, el proponer aparatos críticos de esta naturaleza que no estén acompañados de esta disposición, para al menos intuir aquello que ocultan, puede derivar en instrumentalizaciones afirmativas de propuestas epistémicas que se presentan como situacionales.

A partir de lo anterior, a continuación voy a desglosar estas conclusiones en los tres procesos de esta investigación, para poder comparar las aplicaciones del concepto de dispositivo en relación a su capacidad de establecer relaciones en las experiencias específicas que allí se presentaron.

Con respecto a *Artefacto #22* quisiera señalar que, al ser el primer proyecto en ser desarrollado en el marco de esta investigación, su importancia radica fundamentalmente en su

carácter experimental y en su capacidad de abrir preguntas sobre las posibilidades de participación de estos objetos-partitura en experiencias musicales. De esta forma, los ensayos-talleres constituyeron un territorio que fue interesante de explorar, ya que los procesos de *partituración* que allí ocurrieron fueron mediante la experimentación y la enunciación colectiva de la situación que se estaba tejiendo. En ese sentido, se diferencia de *Metanoia* y *Carta de Chile* porque la articulación de este proceso se experimentó de manera presencial entre todos sus actores, lo que influyó en que surgieran problemáticas y propuestas dadas específicamente por esta condición.

Lo anterior se puede trazar a partir de las declaraciones de Loreto y Eduardo, particularmente cuando hablan de las diferencias entre “sentirse” y “verse”, así como también en la idea de una lectura compartida, lo que dio paso distintas configuraciones de personas y partituras durante su desarrollo; además, es posible de revisar en las transcripciones de estos encuentros, las cuales junto con haber sido referenciadas en este texto, se pueden leer *in extenso* en el repositorio digital de esta investigación.

Junto con lo anterior, *Artefacto #22* se diferencia con respecto al formato del registro realizado, que en este caso es audiovisual, y también en torno al tipo de publicación que realizamos. Dado que tanto *Metanoia* como *Carta de Chile* son parte de un proyecto fonográfico, sus acciones fueron decantando para establecer *una* versión de este proceso, lo que inevitablemente va filtrando la experiencia en función de que se ajuste a los parámetros establecidos por dicho formato. Esto no quiere decir que el registro audiovisual de *Artefacto #22* no influye en aquello que registra, pero sí que permitió dar a conocer una diversidad más amplia del proceso en tanto se publican las seis versiones que se pudieron registrar, en vez de elegir una de ellas o de editarlas para dar con una versión que responda al gusto de quien

ensambla. Esto nos dispuso de una manera específica en la sesión de grabación, que estaba relacionada más con traer al sonido las experiencias ocurridas en los ensayos-talleres para exponer diversas configuraciones de lectura que con focalizar las acciones para construir una obra musical.

En este punto observo una posible línea de investigación que extienda estas reflexiones también a los medios de registro para dar cuenta de la correlación de fuerzas que se tensa al participar de las obras o procesos creativos que registran, así como también, de las plataformas de exposición hacia las que están dirigidas. Si bien durante esta investigación he mencionado algunas ideas con respecto a ello, en esta oportunidad he centrado el análisis hacia la partitura-dispositivo que di a conocer durante su desarrollo.

Atendiendo a la preocupación esbozada anteriormente, con respecto de aquello que este dispositivo habilita o inhabilita, quisiera pensar una vez en la reversibilidad para reflexionar sobre nuestra forma de relacionarnos con Celia y Teresa, así como de nuestra propia agencia en esta escena.

En este sentido, observo que tanto Loreto como Eduardo enfrentaron este proceso desde sus perspectivas de intérpretes, evidencia de aquello fueron las palabras de Loreto en el lanzamiento del proyecto, cuando mencionaba “lo que se espera de una cantante es que cante”, así como también con respecto al comentario de Eduardo y el uso de sus manos en el instrumento, lo que le impedía tocar las partituras. Lo anterior fue determinante para la relación que el cuerpo adoptó con respecto a las partituras. Por ejemplo, Loreto al utilizar sus manos para recorrer a Celia y Teresa mientras cantaba, habilitó que el sonido de los papeles apareciera en la escena, teniendo las partituras una posibilidad de incidir materialmente en el

sonido que se despliega. También la idea de construir canciones o microcuentos se extendió hacia el sonido en tanto la voz es protagonista de las sonoridades gran parte del tiempo desde el canto y la declamación de algunos extractos de la partitura.

Lo anterior no tiene que ver con una mayor o menor potencia de la idea de reversibilidad en este proceso, ni tampoco con pensar que la reversibilidad es una fuerza que de manera automática alteraría todo su campo de relaciones, sino que es importante para pensar la disposición de Loreto y Eduardo con respecto a Celia y Teresa para poder dar cuenta de los vínculos que establecimos para crear música y en base a ello evaluar posibles traslados y mutaciones.

Con respecto a mi propia experiencia en *Artefacto #22*, me gustaría compartir que una de las cosas que aparecieron como nuevas en mi práctica fue verme reconocido por el grupo como el compositor del proyecto, sin haber hecho con mis propias manos las partituras del proceso. Es la primera vez que me desempeño bajo esta noción sin haber *hecho* la partitura, sea esta un pentagrama, una partitura gráfica o incluso un objeto intervenido para dar con ella. Si bien parece algo circunstancial, creo que fue uno de los desplazamientos que más marcaron mi propia percepción de las acciones que llevé a cabo y que más dubitativo me tenían durante el desarrollo de *Artefacto #22*. En ese sentido, creo que mi agencia compositiva está dada desde poner en relación a Celia, Teresa, Eduardo y Loreto, para en ese encuentro dejarme llevar también por sus propias derivas.

Pasando al proceso de *Metanoia*, quisiera comenzar mencionando que valoro como acertada la decisión de incluirla en este proyecto de investigación, pues me permitió

experimentar la categoría crítica de dispositivo y de fractura desde una posición diferente a aquellas adoptadas en *Artefacto #22* y *Carta de Chile*, en tanto artista-investigador.

Uno de los aspectos que más llamaron mi atención en este proceso fue la manera en la que Graciela presenta y trabaja con las interfaces materiales que conforman esta red. Lo que se denota tanto de la partitura, las diferentes versiones de la pista electroacústica y especialmente en su forma de enunciarlas a través de la hoja de indicaciones, allí donde aparece la noción de *materialidades confabuladas* que desarrollé en el tercer capítulo.

Con respecto a la pista electroacústica, desde un inicio me preguntaba hasta qué punto podía ser una limitante importante para el despliegue de la experiencia de Andrés, en referencia al tiempo que fija con su duración. Si bien no hay una indicación que ponga límites para continuar luego de que la pista finalice, es de esperar que la improvisación en la guitarra eléctrica se adapte a los tiempos fijados por la pista, lo que define la duración de la obra en base a las acciones de Graciela, más que una duración dada por la experiencia de Andrés. Otro aspecto interesante es cómo la compositora fue transformando esta pista electroacústica, desde el paisaje sonoro de viento y la canción de John Dowland de forma explícita en las primeras versiones, hasta el resultado donde la fuente original del viento es casi imperceptible y la voz de Andrés aparece desde la fragmentación de su propio reflejo, teniendo un tratamiento mucho más específico que en sus versiones anteriores.

Dentro de estas materialidades, observo en la partitura con mayor fuerza esa capacidad de confabularse con quienes establece red. Como presenté durante la sección dedicada a ella dentro del capítulo 3, su posición penetrante y refractaria genera un vínculo entre las posiciones de intérprete y auditor que me parece muy destacable de continuar

investigando. Lo anterior insta un régimen de la visión que está tensionando su capacidad de captar objetos y establecer lecturas metaestables de la realidad, por una mirada que se pliega en múltiples direcciones, otorgándole a la vista un estatuto diferente para aprehender lo real.

En este sentido, destaco profundamente el trabajo de Graciela, ya que busca con su práctica no solamente configurar una obra musical sino que también experimentar otras formas de estar en el mundo a través de su trabajo. Lo anterior puede trazarse en el acápite de la mirada trizada que presenté hacia el final del capítulo, cuando nos comparte sus intenciones de que esta partitura pueda servir también para *partiturar* la realidad, para ver-se a través de ella y a partir de este aparato óptico dar con otros flujos de deseo.

Para finalizar este recorrido por los procesos, quisiera mencionar que en *Carta de Chile* se condensaron gran parte de las reflexiones e inquietudes que había desarrollado en los capítulos anteriores. Por ejemplo, la fractura del límite de partitura, instrumento y cuerpo que se presentó estuvo fraguando desde los primeros sonidos de Celia en *Artefacto #22*. Tanto en el “encuentro por el apruebo” como en la “jornada de grabación” del 15 de febrero de 2023 la partitura de este proceso participa de movimientos y por lo tanto desde el sonido de manera directa. En ese sentido, la interpretación creativa que menciona Graciela durante el capítulo está también relacionada con la escritura *con* la partitura, aquella inscripción que desde su materialidad está registrándose en la grabación de sonido.

También, he podido articular una forma de enunciación que es adecuada a mi valoración del proceso. Así, nociones como *escena* y *situación* me han permitido profundizar en la experiencia que tuvimos con la partitura y con Graciela manteniendo el foco en la

relación que establecemos para hacer música que permita dar cuenta de la agencia material de estas partituras.

Aquí surge una línea de fractura que tiene que se asocia con pensar las acciones de Graciela más desde una “lectura creativa” con el instrumento y la partitura que con la interpretación de notaciones y su ejecución en el instrumento. No quiero con esto dirigir mi comentario hacia valorar la creación y la interpretación como antagónicas, sino para relevar la disposición que particularmente adoptó Graciela en este proceso, quien desde el inicio se sintió conminada a crear una obra con el violín a través de su relación con la partitura que le propuse. En este sentido el material deja de presentarse como objetivo para devenir situacional, allí donde esta partitura está abierta a nuevas transformaciones y disposiciones para hacer música.

Evidencia de lo anterior es el recorrido presentado en *partituras bajo el umbral*, donde di a conocer las diferencias que se presentaron en nuestra relación con los materiales antes y después del plebiscito en el que votamos la propuesta que la Convención Constitucional. Lo anterior no tiene que ver tanto con un cambio en su disposición material y su aspecto más inmediato, sino con las vibraciones que este material comporta en relación con la valoración que le otorgamos con nuestras acciones y el contexto social y político en el que se inscribe.

Salgamos por un momento de la partitura para preguntarnos si la Constitución de 1980 cambió su estatuto con el paso del plebiscito. Si bien ninguno de sus artículos sufrió modificación alguna, la acción de sufragio la posicionó en un lugar completamente distinto. No porque dejara de ser ley y se convirtiera en un insumo de la historia del derecho en Chile,

sino porque su vigencia se reafirmó en lo social y aquello que se llamó momento constituyente en Chile, esa fuerza social que nos atravesó de pies a cabeza durante tantos meses, se fue apagando poco a poco hasta salir de la disposición que tuvo cuando comenzamos el proceso. Este mismo ejercicio puede ser trasladado ahora a la partitura de *Carta de Chile* y a todos los materiales que confluyeron en su realización, como pude presentar hacia el final del capítulo 4.

A raíz de lo anterior, se advierte una línea de investigación en relación con la capacidad performativa de una partitura. Dado que el foco de este trabajo ha estado centrado en la participación material de las mismas, se vuelve relevante continuar esta propuesta hacia una epistemología que permita dar cuenta de los mecanismos que habilitan este tipo de agencias no-humanas, específicamente en una partitura. En este sentido, propuestas como las de Jane Bennett en *Materia Vibrante* (2022), o las de Gilles Deleuze en *El pliegue* (1989) pueden ser interesantes puntos de partida para desarrollar una línea de investigación en este sentido.

Si pensamos articular una epistemología que dé cuenta de la capacidad de actantes no humanos en contextos artísticos, se vuelve relevante pensar de qué manera estas agencias podrían habilitar una capacidad imaginativa en quienes nos relacionamos con ellas. Particularmente en este caso, dado que la partitura ha posicionado su carácter histórico y hegemónico por su capacidad de configurar estructuras sonoras en ausencia de este fenómeno.

De ahí su carácter productivo, en tanto instrumento que conecta dos momentos que normalmente no ocurren de manera simultánea, lo que a partir de este carácter performativo

podría dar paso a aquello que Marie Bardet llama *articulación*, esto es una conjunción simultánea de la sensación y la composición, donde se abre una pregunta en torno a cómo este dispositivo puede desplegar una capacidad imaginativa en relación con aquello que en su ausencia es capaz de desplegarse en estas materialidades. Desde ahí, observo que es posible delinear una propuesta que desde la composición musical explore la capacidad de experimentar una imaginación material de la música.

Finalmente, pienso este texto como un dispositivo de salida: un aparato que sirve para conectar con otras redes. Para que así, el punto final que está a pocas palabras de aparecer, actúe más bien como puntos suspensivos a la espera de que otras y otros puedan darle salida a estas experiencias y reflexiones para experimentar nuevos flujos e intensidades de deseo hacia el futuro.

Bibliografía

- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.
- Astaburuaga, S. (2020). Componer una partitura, componer una experiencia: La singularidad de la pieza Topializ, de Rolando Hernández, pensada bajo la noción de duración de Henri Bergson. *Revista Artescena, 10*, 56-77.
- Astaburuaga, S. (2021). Intemperie nº 1, de Nicolás Carrasco: La potencia de una partitura verbal que emerge como un dispositivo de escucha. *El oído pensante, 9 nº2*, 231-251.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Baitello Junior, N. (2004). Las cuatro devoraciones. Iconografía y antropofagia en la comunicación y la cultura. *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, 1(2)*, 159-168.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.
- Bernal, A. (2020). La obra musical en la época del iconocentrismo. En P. Alcalde & Hervás Marina (Eds.), *Terremotos musicales, denarraciones de la Música en el siglo XXI* (pp. 9-22). Antoni Bosch editor.
- Cadahia, L. (2016). Dispositivos estéticos y formas sensibles de emancipación. *Ideas y valores, LXV(161)*, 267-285.
- Cadahia, L. (2017). *Mediaciones de lo sensible: Hacia una nueva economía crítica de los dispositivos*. Fondo de Cultura Económica.

Cardew, C. (1963). *Treatise* [Partitura]. Peters edition.

<https://www.editionpeters.com/product/treatise/ep7560>.

Cardew, C. (1971). *Treatise handbook*. Peters Edition.

Chignola, S. (2018). *Foucault más allá de Foucault: Una política de la filosofía*. Cactus.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós.

Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163).

Gedisa.

Deleuze, G. (2015). *La subjetivación: Curso sobre Foucault III*. Cactus.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Pre-textos.

Fog, N. (2022). *Throwing records: Connections between objects and sound*. [Obra musical].

<https://1000scores.com/portfolio-items/nour-fogthrowing-records/>.

Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*.

Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M., Grosrichard, A., Wajeman, G., Miller, J.-A., Le Gaufey, G., Miller, G., Milot,

C., & Miler, J. (1977). *El juego de Michel Foucault* [Transcripción].

<http://www.ricardobur.com.ar/biblioteca.htm>.

Fugellie, D. (2012). La música gráfica de León Schidlowsky: 'Deutschland, ein

Wintermärchen' como partitura multimedial. *Revista Musical Chilena*, 66 (218), 7-37.

Gache, B. (2014). *Instrucciones de uso: Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo*. Sociedad Lunar Ediciones.

García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*:

revista de filosofía, 74.

García Moggia, M. (2022). *La transparencia de las ventanas. Ensayos sobre la mirada.*

Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

González, A. (2015). *Conferencia* [Obra musical]. Sello Modular. <https://sellomodular.cl/fr/>

Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia: Lo que el significado no puede transmitir.*

Universidad Iberoamericana, A.C.

Hallam, E., & Ingold, T. (Eds.). (2007). *Creativity and Cultural Improvisation.* Berg.

Heredia, J. M. (2012). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes. Revista internacional de filosofía, XXI(1)*, 83-101.

Hernández, R. (2014). *Topializ* [Partitura].

<https://sites.google.com/view/rolandohernandez/p%C3%A1gina-principal/partituras/topializ?authuser=0>.

Holmes, B. (2007). El dispositivo estético, o la articulación de enunciaciones colectivas (M.

Expósito, Trad.). *Brumaria: arte, máquinas y trabajo inmaterial*, 144-167.

Houle, V. (2019). *Unsung Songs, graphic scores for voice and improvising*

orchestra/ensemble [Partitura]. <https://vivianehoule.ca/projects/>.

Martínez, J. (2013). El dispositivo: Una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades. *Tábula Rasa. Bogotá-Colombia, 19*, 79-99.

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Paidós.

McLuhan, M. (2015). *La galaxia Gutenberg.* Galaxia Gutenberg.

Muñoz Farida, G. (2021). *Metanoia* [Obra musical]. Sello Modular.

<https://sellomodular.bandcamp.com/track/metanoia-graciela-mu-oz>.

- Muñoz Farida, G. (2022, julio 17). *Lanzamiento disco Guitarra+* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=XRi-VPqP5K0>.
- Schadenberg, E. (2018). *CB* [Obra musical]. <https://easb.bandcamp.com/album/cb-2018>.
- Schadenberg, E. (2020). *CG* [Obra musical]. <https://sellomodular.bandcamp.com/track/cg>.
- Schadenberg, E., & González, A. (2018). *IV: cuatro minutos y algunos segundos* [Obra musical]. <https://www.youtube.com/watch?v=ydbWLYbTxIL>.
- Schidlowsky, L. (1980). *Deutschland, ein Wintermärchen* [Obra musical].
<https://schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky/%7Bi18n%7Cen%7CGraphic%20music%20%28examples%29%7D%7Bi18n%7Cde%7CMusikalische%20Graphik%20%28Beispiele%29%7D%7Bi18n%7Ces%7CGr%C3%A1fica%20musical%20%28ejemplos%29%7D.html>.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Soto, A. (2022). *Imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.
- Szendy, P. (2018). *Bajo escucha. Estética del espionaje*. Canta Mares.
- Toop, D. (2018). Modos de vida. *En el Maelström. Música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*. (pp. 47-52). Caja Negra Editora.
- Vogrig Nardini, E. (2022). Improvisar entre murmullos y gritos. Sobre la situación y la percepción. En *Cuadernos de protesta*. La liga tensa.
<https://ligatensa.wordpress.com/2022/07/12/499/>.