

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JUAN DIEGO MARTINEZ ALVAREZ

REFLEXIONES SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL EN AMÉRICA DEL SUR:  
TOPOFILIA, LUGAR Y TERRITORIO EN LA POÉTICA DE COMPOSITORES DE  
MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN AMÉRICA DEL SUR.

CURITIBA

2025

JUAN DIEGO MARTINEZ ALVAREZ

REFLEXIONES SOBRE LA IDENTIDAD MUSICAL EN AMÉRICA DEL SUR:  
TOPOFILIA, LUGAR Y TERRITORIO EN LA POÉTICA DE COMPOSITORES DE  
MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN AMÉRICA DEL SUR.

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação  
em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design,  
da Universidade Federal do Paraná, como requisito  
para obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

---

- A473      Alvarez, Juan Diego Martinez  
Reflexiones sobre la identidad musical em América del Sur: toponímia,  
lugar y território en la poética de compositores de música para médios  
tecnológicos em América del Sur. / Juan Diego Martinez Alvarez. –  
2025.  
1 recurso online : PDF
- Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes,  
Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.  
Inclui referências.
1. Música. 2. Toponímia. 3. Território. 4. Música para tecnologia de  
mídias. 5. Identidade. 6. América do Sul. I. Ribeiro, Felipe de Almeida.  
II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e  
Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.  
CDD: 745.2
-



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JUAN DIEGO MARTINEZ ALVAREZ**, intitulada: **Reflexiones sobre la identidad musical en América del Sur: topofilia, lugar y territorio en la poética de compositores de música para medios tecnológicos en América del Sur.**, sob orientação do Prof. Dr. FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Julho de 2025.

Assinatura Eletrônica  
05/07/2025 10:28:08.0  
FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
07/07/2025 12:10:43.0  
CLAYTON ROSA MAMEDES  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
08/07/2025 23:08:48.0  
ALLAN DE PAULA OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
16/07/2025 11:38:03.0  
RICARDO DE OLIVEIRA THOMASI  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -  
CAMPUS I - EMBAP)

## **AGRADECIMIENTOS**

Al profesor Doctor Felipe de Almeida Ribeiro.

A cada uno de los compositores y compositoras que compartieron sus valiosas reflexiones para esta tesis.

A todos los integrantes del grupo de investigación Núcleo Música Nova:

Felipe de Almeida Ribeiro, Ricardo Thomasi, Fernando Hiroki Kozu, Flora Ferreira Holderbaum, Ivan Eiji Yamauchi Simurra, Márcio Steuernagel, Sérgio Freire, Marco Antônio Machado, Charles Klippel Neimog, Daniel Gouvea Pizaia, Daniel Ferreira da Silva, Fabio Cadore, Lucas Mateus Silva, Marcelo Augusto Sena Ribeiro de Campos, Lucas Carlos Chagas y Felipe Gabriel Locks.

A las personas que me acompañaron en un proceso tan desafiante como es habitar “otro lugar”: Marcella Perbiche, David Vergara, Lucas Mateus Silva y Jaime Rojas.

A Hiolly Batista de Souza, quien me incentivó a iniciar un proceso académico en Brasil y, a su vez, me apoyó durante este camino.

A mis amigos de la IE GGC de Tunja.

A Mariangel Barrera.

A la UFPR y a la Coordinación de la formación del personal de nivel superior de Brasil (CAPES) por apoyar el desarrollo de mi investigación.

Y, por último, a mi familia, por su apoyo incondicional.

## RESUMO

O objetivo desta tese é identificar os traços topofílicos presentes nos fatores que definem o amor humano pelo lugar ou território na criação de Música para Mídia Tecnológica (MMT). A relevância desta pesquisa reside no uso recorrente de território e lugar, tanto como conceito quanto como ferramenta poética, em obras criadas neste estilo por compositores sul-americanos. Para atingir esse objetivo, o texto se baseia nas vozes de compositores contemporâneos por meio de entrevistas com 27 criadores de MMT da região definida. Essas entrevistas exploram a relação entre o território, o compositor e as obras dentro da estrutura da MMT, identificando uma série de categorias associadas à conexão entre o compositor e seu ambiente. A pesquisa, estruturada em cinco capítulos, integra tanto a análise dessas entrevistas quanto os resultados obtidos. O primeiro capítulo é dedicado à introdução, onde são expostas a metodologia e as abordagens teóricas das categorias-chave do estudo. O segundo capítulo indaga a relevância dos materiais sonoros na evocação e representação do ambiente. O terceiro capítulo reflete sobre a relação do compositor com sua terra natal. O quarto capítulo aborda os fatores que unificam as práticas criativas na América do Sul. Por fim, o quinto capítulo apresenta as conclusões, destacando a existência de uma relação afetiva entre o compositor e o meio material, manifestada através da obra enquadrada na MMT. Além disso, essas reflexões permitem mapear fatores de identidade na MMT na América do Sul.

**Palavras-chave:** toponímia; território; Música para Tecnologia de Mídia; identidade; América do Sul.

## **ABSTRACT**

The purpose of this thesis is to identify the topophilic traits present in the factors that define human love for place or territory in the creation of Music for Media Technology (MMT). The relevance of this research lies in the recurrent use of territory and place, both as a concept and as a poetic tool, in works created in this style by composers from South America. To achieve this objective, the text is based on the voices of contemporary composers through interviews with 27 MMT creators from the defined region. These interviews explore the relationship between territory, composer, and works framed within MMT, identifying a series of categories associated with the connection between the composer and their environment. The research, structured in five chapters, integrates both the analysis of these interviews and the results obtained. The first chapter is dedicated to the introduction, presenting the methodology and theoretical approaches to the key categories of the study. The second chapter delves into the relevance of sound materials in evoking and representing the environment. The third chapter reflects on the relationship between the composer and his homeland. The fourth chapter addresses the factors that unify creative practices in South America. Finally, the fifth chapter presents conclusions, highlighting the existence of an affective relationship between the composer and the material environment, manifested through the work framed within MMT. Furthermore, these reflections allow us to map identity factors in MMT in South America.

**Keywords:** topophilia; territory; Music for Technological Media; identity; South America.

## RESUMEN

La presente tesis tiene como propósito identificar los rasgos topofílicos presentes en los factores que definen el amor del ser humano por el lugar o territorio en la creación de Música para Medios Tecnológicos (MMT). La relevancia de esta investigación radica en el uso recurrente del territorio y el lugar, tanto como concepto como herramienta poética, en las obras creadas en este estilo por compositores de América del Sur. Para alcanzar este objetivo, el texto se basa en las voces de compositores contemporáneos mediante entrevistas realizadas a 27 creadores de MMT de la región delimitada. Estas entrevistas exploran la relación entre el territorio, el compositor y las obras enmarcadas en la MMT, identificando una serie de categorías asociadas a la conexión entre el compositor y su entorno. La investigación, estructurada en cinco capítulos, integra tanto el análisis de estas entrevistas como los resultados obtenidos. El primer capítulo está dedicado a la introducción, donde se presenta la metodología y las aproximaciones teóricas a las categorías clave del estudio. El segundo capítulo profundiza en la pertinencia de los materiales sonoros en la evocación y representación del entorno. El tercer capítulo reflexiona sobre la relación entre el compositor y su tierra natal. El cuarto capítulo aborda los factores que unifican las prácticas de creación en América del Sur. Finalmente, el quinto capítulo expone las conclusiones, destacando la existencia de una relación afectiva entre el compositor y el entorno material, manifestada a través de la obra enmarcada en la MMT. Además, estas reflexiones permiten mapear factores de identidad en la MMT de América del Sur.

**Palabras clave:** topofilia; territorio; Música para Medios Tecnológicos; identidad; América del Sur.



## **LISTA DE TABLAS**

TABLA 1 – TABLA DE COMPOSITORES ENTREVISTADOS.....	31
TABLA 2 – TABLA DE METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS.....	34

## SUMARIO

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
1.1. MARCO TEÓRICO .....	14
1.1.1. Acercamiento conceptual a la Música para Medios Tecnológicos .....	14
1.1.2. Bases teóricas para entender el concepto de Topofilia y su pertinencia en la creación musical.....	16
1.1.3. Acerca de la definición de lugar .....	20
1.1.4. Acerca de la definición de territorio .....	22
1.1.5. Lugar y territorio como concepto poético en la música .....	24
1.2. ACLARACIONES SOBRE LA SELECCIÓN DE LOS COMPOSITORES PARTICIPANTES.....	27
1.3. METODOLOGÍA.....	30
<b>2. LA EXISTENCIA DE RASGOS TOPOFILICOS EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN AMÉRICA DEL SUR.....</b>	<b>36</b>
<b>3. LOS MATERIALES SONOROS Y SU POTENCIA SIMBÓLICA EN LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR Y TERRITORIO.....</b>	<b>45</b>
3.1. EVOCACIÓN DEL LUGAR Y TERRITORIO EN COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR .....	45
3.1.1. Uso de materiales sonoros del lugar sin intención representativa o evocativa .	50
3.1.2. Los materiales sonoros y la evocación abstracta.....	53
3.1.3. Representación del lugar y territorio por medio del material sonoro.....	56
3.2. REFLEXIONES SOBRE LOS MATERIALES SONOROS EN LA OBRA DE COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR.....	63
3.3. OBRAS COMPOSITORES SURAMERICANOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR Y/O TERRITORIO.....	69
3.3.1. Bogotá 9S: Crónicas desde la ventana (2020) de Federico Demmer .....	69
3.3.2. <i>Soundscapes Londrina</i> (2019) de Ricardo Thomasi, Fátima Carneiro dos Santos y Lawrence Malanski.....	70
3.3.3. <i>Ets HaDa'at</i> (עץ הדעת) (El árbol del conocimiento) (2013) de Rajmil Fischman .	71
3.3.4. <i>€e.\$i¥.Ah's Vision</i> (Visión de Isaías) (2022) de Rajmil Fischman .....	72
3.3.5. <i>Grés de Furnas o Furnas III</i> (2020 - 2021) de Felipe de Almeida Ribeiro .....	73
3.3.6. <i>Litania</i> (2023) Felipe de Almeida Ribeiro .....	75

3.3.7. <i>Harawi Arwi</i> (2020) de Claudia Sofia Alvarez.....	75
3.3.8. <i>Toy</i> (2018) de Juan Manuel Sánchez .....	76
3.3.9. El proyecto <i>Citizen Memory</i> (2014) de Melissa Vargas Franco.....	77
3.3.10. <i>Smog</i> (2010) de Miguel Llanque .....	78
3.3.11. <i>A tierra</i> (2022) de Cristina Collazos.....	78
3.3.12. <i>Para arriba y para lejos</i> (S.f.) Rodolfo Caesar.....	79
3.3.13. <i>Caminho das Aguas</i> (2015) de Clayton Rosa Mamedes.....	80
3.4. MATERIALES SONOROS Y TOPOFILIA EN LAS OBRAS DE COMPOSITORES SURAMERICANOS .....	81
<b>4. NACIONALISMO Y PATRIA COMO RASGOS TOPOFÍLICOS Y SU REPRESENTACIÓN EN EL PENSAMIENTO DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS .....</b>	<b>83</b>
4.1. EL CONCEPTO DE NACIONALISMO .....	84
4.2. EL CONCEPTO DE PATRIOTISMO .....	88
4.2.1. Incidencia de nacionalismo y el patriotismo en la música .....	92
4.3. REFLEXIONES SOBRE NACIONALISMO Y PATRIOTISMO A PARTIR DE CONVERSACIONES CON COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR .....	95
4.4. UNA VISIÓN UNIVERSALISTA .....	103
4.5. LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA MUSICAL DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR .....	107
4.6. RECURSOS SONOROS EN LA PUESTA EN VALOR DE LA TIERRA NATAL .....	111
4.7. RECURSOS CULTURALES EN LA OBRA MUSICAL DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR .....	114
4.8. EL ARTE POLÍTICO Y COMO MANIFESTACIÓN TOPOFÍLICA EN LA OBRA DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR .....	118
4.8.1. <i>Sueños</i> (2016) de Rafael Subia .....	120
4.8.2. <i>Tumbar estatuas</i> (2023) de Diana Margarita Ortiz .....	121
4.8.3. <i>Avessos</i> (2023) de Ricardo Thomasi .....	122
4.8.4. <i>Quemando los ojos de agua</i> (2017) de Melissa Vargas Franco .....	122
<b>5. RASGOS IDENTITARIOS A TRAVÉS DE CONVERSACIONES CON COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS DE AMÉRICA DEL SUR .....</b>	<b>124</b>
5.1. A APRECIACIONES RESPECTO AL MESTIZAJE COMO RASGO DE IDENTIDAD MUSICAL SURAMERICANA.....	128
5.1.1. Sobre las similitudes en la herencia cultural suramericana.....	132

5.2. DECOLONIALIDAD Y EL PENSAMIENTO SOBRE LO EUROCÉNTRICO Y NORTEAMERICANO DEL COMPOSITOR DE MMT SURAMERICANA.....	134
5.3. LA MIGRACIÓN ACADÉMICA COMO RASGO DE IDENTIDAD MUSICAL EN LA MMT SURAMERICANA.....	143
5.3.1. Efectos de la migración académica en el pensamiento y producción del compositor de MMT.....	147
5.3.2. La percepción de la vida del compositor en el extranjero.....	150
5.4. LA ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD COMO RASGO DE IDENTIDAD EN LA MMT SURAMERICANA: REFLEXIONES A PARTIR DE LAS EXPERIENCIAS EN CREACIÓN Y FORMACIÓN DE LOS COMPOSITORES DE AMÉRICA DEL SUR..	152
5.4.1. Nacimiento de la estética de la precariedad en la música electroacústica suramericana.....	155
5.4.2. Reconocimiento del compositor suramericano dentro de la condición precaria	158
5.4.3. Sobre el acceso a los dispositivos .....	161
5.4.4. Sobre el acceso a los softwares.....	164
5.4.5. La Gambiarra y la Gambioluteria .....	165
<b>6. CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>169</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>182</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis analiza cómo las nociones de lugar, territorio y topofilia, formuladas desde la perspectiva de la geografía humanista, se manifiestan en la poética de los compositores sudamericanos de Música para Medios Tecnológicos (MMT). El objetivo de la investigación es identificar los rasgos afectivos vinculados al territorio y al lugar y examinar cómo estos se reflejan en las obras de los compositores de la región. De este modo, se busca determinar características identitarias en las prácticas de creación contemporánea de MMT en Sudamérica.

El concepto topofilia es acuñado por el geógrafo chino-estadounidense Yi Fu Tuan, el cual busca conceptualizar la relación afectiva entre el ser humano y el espacio habitado. Tuan (2007) busca ahondar en la conexión entre las personas y el entorno en el que viven, explorando el significado y el sentido subjetivo que le otorgamos al espacio que habitamos.

En su trabajo titulado Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno, Tuan define el término como el vínculo emocional entre las personas y el lugar o entorno que les rodea. Aunque es un concepto difuso, se vuelve vívido y concreto en la experiencia personal.

La topofilia se refiere a las expresiones específicas del amor humano por un lugar en particular. Para Tuan (2007, p. 130) esta palabra es un neologismo que resulta útil ya que puede abarcar ampliamente todos los lazos afectivos que el ser humano establece con su entorno material.

Son innumerables los trabajos de investigación enfocados en la revisión historiográfica de la vida y obra de compositores, junto con esto, de la misma manera podemos encontrar una gran cantidad de ejercicios de pesquisa que se dedican al análisis de la obra musical propiamente; por otro lado, en los últimos años se han multiplicado los oficios de investigación donde los mismos artistas deliberan y concluyen sobre sus creaciones dentro de la investigación artística.

Ahora bien, este trabajo de tesis, que se pretende exponer a continuación, tendrá el propósito, no de la revisión de la vida de los compositores o de la obra musical en sí misma, sino de la revisión de lo que impulsa al compositor a crear, los intereses

que incitan a cambiar el pensamiento por la acción de componer música. Intentando profundizar en estos intereses creativos, nos encargaremos de revisar las relaciones topofílicas dentro de la obra para medios tecnológicos, puesto que, al revisar diferentes piezas musicales inmersas en la MMT, se encontró una coincidencia en características asociadas al uso del lugar y/o territorio como elemento conceptual.

La idea de evocar lugares o territorios era constante dentro de los ya mentados intereses. Por otro lado, gracias a la posibilidad de captar los sonidos con dispositivos de grabación, se puede ver como frecuentemente los artistas de la MMT acudían a la recolección de los materiales sonoros de lugares como la ciudad, los bosques, tierras selváticas, entre otros, además de usar la cartografía del entorno como una herramienta frecuente en sus intereses creativos.

Por todo lo anterior, nacen diferentes preguntas, las cuales pretenden orientar el desarrollo de esta tesis, algunas de estas son: ¿Existe una relación topofílica en el compositor de MMT? ¿Esta relación topofílica se manifiesta en las obras de MMT? ¿Hay una relación entre los conceptos de patria o nacionalidad y la obra de MMT? ¿La pertenencia a la región suramericana determina rasgos identitarios inmersos en la cosmovisión de los compositores de MMT? ¿Estos rasgos determinan la concepción de la obra de MMT?

Las preguntas previamente planteadas pueden responderse a través del cumplimiento del objetivo principal de esta tesis, que busca reconocer los rasgos topofílicos y su relación con la obra de MMT en compositores suramericanos que desarrollan su catálogo dentro de estas estéticas. Para ello, se llevaron a cabo una serie de entrevistas a compositores de MMT de la región.

En estas entrevistas, los compositores compartieron reflexiones que permitieron identificar diversas cualidades, dimensiones y prácticas de creación en la MMT actual. Aunque destaca la relevancia técnica y conceptual del uso del lugar y del territorio en la composición, se comprendió que estos conceptos son integrados en las obras debido a una relación topofílica, capaz de manifestarse a través de la MMT.

Asimismo, emergieron expresiones de arraigo con el entorno material que, en muchos casos, como se discutirá en el desarrollo de esta tesis, funcionan como elementos cohesionadores. Estas reflexiones están presentes en la cosmovisión del

compositor suramericano de MMT y evidencian la existencia de rasgos identitarios en sus prácticas y pensamientos.

Entre estos rasgos sobresalen:

- a) la construcción de un concepto de nación y patria, y su representación en la creación de MMT;
- b) la influencia de la diversidad racial y cultural, representada en el mestizaje y su papel en la creación de MMT;
- c) la Decolonialidad, junto con las reflexiones sobre lo europeo y norteamericano en las prácticas asociadas a la formación, creación y difusión de la MMT;
- d) la migración académica como factor determinante en dichas prácticas;
- e) la estética de la precariedad como un ethos distintivo del compositor suramericano de MMT.

Todo lo anterior será presentado como evidencia de factores compartidos en las prácticas y reflexiones de los compositores participantes de esta investigación. Estos factores confirman la existencia de rasgos que unifican una identidad en la creación actual de MMT en América del Sur.

## 1.1. MARCO TEÓRICO

### 1.1.1. Acercamiento conceptual a la Música para Medios Tecnológicos

Según Morgan (1998, p. 486), a principios del siglo XX surgieron los primeros instrumentos tecnológicos en la música, como el Telharmonium, desarrollado por Thaddeus Cahill en 1906, que empleaba generadores electrónicos para producir sonidos artificiales. Más tarde, Lev Termen creó el Theremin en 1920, un dispositivo basado en la alteración de un oscilador electrónico. En 1928, Maurice Martenot presentó las Ondas Martenot, un instrumento que combinaba teclado, altavoz y generador de baja frecuencia, permitiendo explorar técnicas como glisandos y vibratos.

Entre los compositores que trabajaron con estos dispositivos destacan Oliver Messiaen, quien en 1936 incorporó las Ondas Martenot en su obra *Fête des Belles Eaux for Six Ondes Martenot* (Festival de Hermosas Aguas para Seis Ondas Martenot).

También Edgard Varése, entre 1932 y 1934, utilizó theremines en su pieza Ecuatorial, escrita para bajo, cuatro trompetas, cuatro trombones, piano, órgano, percusión y dos theremines. Además, Varese fue precursor en integrar cintas magnéticas en la música con *Déserts* (Desiertos, 1950 - 1954), una obra para orquesta y banda magnética, e investigó los sonidos electrónicos con *Trinum* (Tres 1950 - 1954) para orquesta o sonidos electrónicos.

Estos desarrollos prepararon el terreno para nuevas exploraciones estéticas en la música a mediados del siglo XX, entre las cuales Pierre Schaeffer fue pionero al experimentar con sonidos que trascendían los instrumentos tradicionales. Schaeffer (1959, p. 12) subrayó la importancia de establecer esquemas abstractos y novedosas relaciones sonoras, rompiendo con las limitaciones de los instrumentos convencionales y sus significados asociados. Con el apoyo de tecnologías como grabadoras, consolas y experimentación con voltajes, Schaeffer realizó grabaciones breves empleando sonidos concretos, como trenes o pianos, sentando las bases de la música concreta, que destaca por resaltar las propiedades tímbricas de los sonidos.

A partir de estas exploraciones surgieron estilos musicales que aprovecharon las tecnologías emergentes, como los sintetizadores, para crear música electrónica, o que transformaban los sonidos acústicos en electrónicos, en lo que se conoce como música electroacústica, y la música mixta, que combina dispositivos electrónicos e instrumentos acústicos.

Con corrientes musicales como la música concreta, la electrónica y la electroacústica, surgieron categorías relacionadas, como el arte sonoro y el paisaje sonoro. En definitiva, la música hecha con y para medios tecnológicos abarca obras realizadas con herramientas como sintetizadores, computadoras, samplers y procesadores de software, diseñados para sintetizar, emular, procesar y generar sonidos.

Es decir, esta categoría la Música para Medios Tecnológicos vincula estilos como la música electrónica, la electroacústica, el paisaje sonoro y el arte sonoro, y al mismo tiempo busca diferenciarse de las músicas populares, que, aunque también han sido permeadas por estas herramientas, no constituyen su foco principal.



### 1.1.2. Bases teóricas para entender el concepto de Topofilia y su pertinencia en la creación musical

En su trabajo *Being Alive* (2011) Tim Ingold se encarga de mostrar que la relación que se teje entre el ser humano y el entorno, determinan mucho más de el simple hecho de desenvolverse y movilizarse en el ambiente circundante. Dentro de las deliberaciones de Ingold, es posible ver como de esta relación que se da entre los seres y el medio ambiente nacen patrones de comunicación, de evolución y de relación con otros seres habitantes de dicho entorno.

¿Qué es un ser humano? ¿Qué significa ser humano? A primera vista, estas preguntas parecen requerir respuestas completamente diferentes. A la primera, podríamos responder que los seres humanos, en conjunto, constituyen una especie de la naturaleza. Son animales terrestres cuyas vidas y medios de vida están necesariamente ligados a las potencialidades y limitaciones del mundo material (Ingold, 2011, p. 113).

Estas reflexiones de Ingold abren el debate de cómo se determinan las acciones y relaciones que implican el habitar del humano en un entorno, o cómo la vida y los medios de estos animales están regidos por el entorno material. Dentro de la geografía, diferentes pensadores en la posmodernidad, se han encargado de deliberar sobre los condicionamientos que impone la relación entre el habitante y su entorno.

En su libro titulado *Culture and Space Conceiving a New Geography* el geógrafo francés Joel Bonnemaïson presenta diferentes aproximaciones a conceptos como lugar y territorio, desde diferentes corrientes de pensamiento, de donde queremos destacar la presencia de un apartado completo dedicado a las discusiones sobre una corriente humanista de la geografía, donde subraya algunos autores pertenecientes a este movimiento de los cuales se destacan David Lowenthal, Anne Buttimer, Paul Claval, Augustin Berque, el mismo Bonnemaïson, Gunnar Olsson y Yi-Fu Tuan (2005, p. 41).

Esta corriente humanista muestra diferentes factores que han de definir las relaciones que se tejen entre el habitante y su entorno, factores que como se vio con las afirmaciones de Ingold (2011) van más allá de solamente la circulación de seres por el ambiente.

Por lo anterior, es pertinente destacar las como el geógrafo humanista, Yi Fu Tuan (2007, p. 13) plantea el concepto de *Topofilia*, término que delimita la relación afectiva entre el ser humano y el lugar. Para entender este concepto es pertinente encontrar una definición del concepto de Afectos. Gregg y Seigworth definen afectos como

...una intrusión o extrusión de un estado de relación momentáneo o a veces más sostenido, así como el paso (y la duración del paso) de fuerzas o intensidades. Es decir, el afecto se encuentra en aquellas intensidades que pasan de un cuerpo a otro (humano, no humano, parte del cuerpo y otros), en aquellas resonancias que circulan alrededor, entre y a veces se adhieren a cuerpos y mundos, y en los mismos pasos o variaciones entre estas intensidades y resonancias. Afecto, en su forma más antropomórfica, es el nombre que damos a esas fuerzas viscerales —fuerzas que se encuentran debajo, al lado o, en general, aparte de las fuerzas vitales conscientes— que insisten más allá de la emoción y que pueden servir para impulsarnos hacia el movimiento, hacia el pensamiento y la extensión, que pueden asimismo suspendernos (como en punto muerto) a través de una acumulación apenas registrable de relaciones de fuerza, o que pueden incluso dejarnos abrumados por la aparente intratabilidad del mundo. De hecho, el afecto es una prueba persistente de la inmersión constante de un cuerpo en y entre las obstinaciones y los ritmos del mundo, sus rechazos tanto como sus invitaciones (Gregg; Seigworth, 2010, p. 1).

Conociendo las limitaciones y alcances del concepto de afectos, es pertinente revisar como esta significación se liga con las formas en que el ser humano circula por el entorno. bell hooks<sup>1</sup> (2009, p. 9) afirma que fue su huida de Kentucky, en su viaje hasta la costa oeste, hasta California, lo que le reveló hasta qué punto sus sentidos y su sensibilidad estaban profundamente influenciados por la geografía del lugar, lo cual se presenta como otra forma de argumentar la fuerte ligación afectiva que se da entre un ser humano y un entorno.

Esta identificación y pertenencia o el lazo nacido entre el ser humano y el ambiente circundante, la *Topofilia*, es definida por Yi Fu Tuan como “el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en cuanto experiencia personal” (Tuan, 2007, p. 13); “las manifestaciones específicas del amor humano por el lugar” (Tuan, 2007, p. 129); o incluso, “un

---

<sup>1</sup> La escritora bell hooks se enuncia con letras minúsculas. Así, manteniendo su autoenunciación, haremos la misma elección.

neologismo, útil en la medida en que puede definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material” (Tuan, 2007, p. 130).

Es un lazo tan profundo el que potencialmente se genera con el lugar, o con la tierra, que se permite equiparar al afecto que se puede generar con un ser vivo, la identificación con esta dimensión geográfica, puede ser tan próxima que el alejamiento de la misma, es visto por Bell Hooks como “violencia contra la tierra”, expresión que denota un nivel significativo de topofilia por parte de quien expresa estas palabras.

El alejamiento de nuestro entorno natural es la contienda cultural en la que se acepta y normaliza la violencia contra la tierra. Si no vemos la tierra como una guía para el espíritu divino, entonces no podemos ver que el espíritu humano es violado, disminuido cuando los humanos violan y destruyen el medio ambiente natural (Hooks, 2009, p. 26).

La búsqueda de reflexiones sobre la posibilidad de la existencia de una pertenencia del sujeto que habita con los conceptos Lugar y Territorio, conceptos que presentan cualidades que potencialmente generarán un lazo que

...puede engendrar un sentimiento de pertenencia que adquiere la forma de una relación de esencia afectiva, e incluso amorosa, con el territorio. En este caso se convierte en un ámbito de identidad o, si se prefiere, de identificación, y puede definirse como ‘una unidad de arraigo constitutiva de identidad’ (Bonnemaison; 2004, p. 130).

A partir de las definiciones anteriores se puede notar una constante referencia a los lazos que permiten la topofilia, para generar un lazo con un sujeto, se hacen necesarios estímulos emotivos, los cuales, a raíz de la afectación que pueden generar, contienen unos niveles de intensidad, sutileza y modo de expresión.

Para pensar en los estímulos generados por un entorno, es necesario comprender el tipo de relación, en el caso de los planteamientos de Tuan, esta relación puede ser estética, la cual acude a la parte emocional del sujeto, o táctil, que se puede referir a la parte física del mismo (Tuan, 2007, p. 130), la primera va a ser fugaz, pues el primer enfrentamiento a un lugar puede evocar una inesperada sensación de belleza. Y la segunda, que se puede dar a través de una respuesta táctil, por factores como “el deleite de sentir el aire, el agua o la tierra” (Tuan, 2007, p. 130). La cual, a diferencia del lazo estético, no es efímera, puesto que permanece, se prolonga.

Lo anterior lo refleja claramente Ingold (2011, p. 115) cuando afirma que; dentro de la relación que tejemos con el entorno, debemos enfocarnos en los flujos del viento y el clima. Sentir el aire y caminar sobre la tierra, puesto que para Ingold estas acciones no son solo un acto de contacto externo, sino una interacción con el entorno. En esta interacción, mientras vivimos y respiramos, el viento, la luz y la humedad del cielo se fusionan con los elementos de la tierra, creando un camino continuo a través de las redes de vida que conforman nuestro mundo. Y Hooks (2009) presenta un ejemplo de esto:

Vagando libremente por las colinas de Kentucky en mi niñez, huyendo de las serpientes y de todos los terrores externos prohibidos, tanto reales como imaginarios, aprendo a estar segura sabiendo que enfrentar lo que temo y superarlo me mantendrá segura. Con este conocimiento, alimenté una confianza sublime en el poder de la naturaleza para seducir, excitar, deleitar y consolar (Hooks, 2009, p. 6).

Si bien hay unas formas propias en la acción de enfrentarse al lugar, las cuales inevitablemente van a estar presentes en esa relación lugar - sujeto, Tuan (2007, p. 155) advierte que no todo lugar es susceptible de generar topofilia, este espacio habitado en concreto no siempre va a ser el causante de los sentimientos topofilicos. El entorno puede no ser la causa directa de la topofilia, sin embargo, puede contener estímulos que al ser percibidos pueden evocar emociones, por lo tanto, conseguirían generar topofilia.

Para Tuan (2007, p. 155) los estímulos sensoriales tienen un potencial infinito, al decidir sobre cuál de esos estímulos prestar atención (valorar o amar), se convierte en la manifestación de la interacción entre temperamento, nuestros propósitos individuales y las fuerzas culturales presentes en un momento específico.

Tuan (2007) propone una serie de tópicos que versan sobre las circunstancias que entretejen las condiciones que se dan entre el ser humano y el ambiente que lo rodea, como la percepción, la actitud, los valores. Tuan busca mostrar estas situaciones a partir de una teoría del lugar. Pero, ¿qué es lugar? Según Tuan (2007, p. 13) es el espacio habitado, el que se encarga de rodear las relaciones humanas y sus acciones.

Tuan le da al concepto de lugar una definición algo acotada; sin embargo, dentro de sus reflexiones presenta diferentes categorías que pueden hacer parte de

dicho concepto, como el territorio o el espacio. A raíz de lo anterior, surgen diferentes cuestionamientos, no desde el punto de la definición que le da Tuan al Lugar, pero sí sobre qué puede ser considerado como lugar.

### 1.1.3. Acerca de la definición de lugar

Harvey (1969, p. 316) muestra como los lugares se construyen y experimentan a partir de los aparatos físicos y/o naturales que se muestran en el espacio material, además de esto, se presentan como un entretelado de relaciones sociales propias del habitar humano; por lo que, a su vez, se presta para el surgimiento de valores culturales, como creencias, ambiciones y deseos: “el faro de actividad discursiva llena de significados simbólicos y de representación y son un producto distintivo del poder social económico-político institucionalizado” (Harvey, 1996, p. 316).

Sin embargo, como se quiso evidenciar en el apartado anterior, vamos a hacer énfasis en la definición que Yi Fu Tuan hace de lugar, lo cual se condensa en las palabras ya mencionadas, donde este geógrafo lo define como el espacio habitado que se encarga de contener las acciones humanas y sus relaciones. Por esto, a continuación, nos encargaremos de dar un poco más de profundidad a la definición de dicho concepto.

Hegel (1969, p. 201) afirma que “el lugar, es el ponerse de la identidad del espacio y del tiempo, y es, además, el ponerse de la contradicción que, el espacio y el tiempo, cada uno tomado en sí mismo”. Además, es posible encontrar reflexiones donde el mismo Hegel recurre a los antiguos para acercarse a dicho concepto.

El lugar es, según Aristóteles, el límite, lo negativo de un cuerpo, el establecimiento de la diferencia, de la discreción; pero, del mismo modo, no pertenece solamente a este cuerpo, sino que pertenece también a lo que circunscribe (Hegel, 2005, p. 280).

Según Ramírez y López (2015, p. 161), el estudio sobre la teoría del lugar como categoría, nació durante la década de 1970, a raíz de diferentes estudios humanistas interesados en estudiar las relaciones culturales que se ejercían entre una población y un lugar determinado. Dentro de estas observaciones se pudo ver que los seres

pertenecientes a un territorio en concreto, perciben una relación cultural en común y por lo tanto también son conscientes de las diferencias con respecto a otras poblaciones en otro territorio.

Para Ramírez y López (2015, p. 161) el concepto de lugar se basa en “la apropiación simbólica de una porción del espacio geográfico por parte de una agrupación social determinada” (Ramírez; López, 2015, p. 161) lo cual se convierte en un factor determinante en la construcción de la identidad de una persona o un pueblo. Por lo tanto, la pertenencia a un lugar, permite la posibilidad de habitarlo y de apropiarse de este.

Tuan (1974, p. 223) en su texto titulado espacio y lugar: perspectiva humanista, pone en el mismo nivel los conceptos espacio y lugar, los cuales, para él tendrían dos significados, el primero, asociado con las significaciones simbólicas y culturales que podrían surgir de las relaciones presentes en localizaciones específicas. Y segundo, hace referencia a la ubicación espacial que nace a partir del vivir y su asociación en el espacio. Para Tuan, el lugar contaría con una carga emocional que no hace presencia en el concepto de espacio.

Esta carga emocional que referencia Tuan, y que hace parte constante de las reflexiones del mismo con respecto a la relación entre el ser humano y el ambiente circundante, tiene la fuerza de dar a los lugares la potencia de generar efectos o miedos, como sucede en el caso de los sitios sagrados de ciertas formaciones impresionantes de la naturaleza o de la tierra natal de una persona o grupo social, tal como lo afirman Ramírez y López (2015, p. 165), para quienes los lugares pueden tener un espíritu y una personalidad, mientras que las personas tienen un sentido de pertenencia a un lugar y lo expresan cuando le otorgan una interpretación ética y estética a la superficie terrestre. La capacidad de percibir la singularidad de un lugar, según afirma Tuan (1974), es una cualidad que el ser humano moderno ha perdido debido a una mentalidad enfocada en dominar la naturaleza.

El concepto de lugar permite la evocación del sentimiento de arraigo, por lo que también presupone la idea de movilidad y migración, las cuales llevan a el alejamiento del sentimiento que da el lugar. Por lo que, en la lejanía, el ser humano se puede ver envuelto en la nostalgia o recuerdos del lugar, lo cual puede dar un sentido al lugar,

pero no implica que sea el lugar en sí. “El lugar es el foco obligado dentro de un campo: es un mundo pequeño, el nodo en el cual convergen las actividades” (Tuan, 1974, p. 447).

El lugar puede ser tan pequeño como el rincón de un cuarto o tan grande como la Tierra misma: que la Tierra sea nuestro lugar en el universo es un hecho simple ante la observación de un astronauta nostálgico (Tuan, 1974, p. 455).

#### 1.1.4. Acerca de la definición de territorio

Bonemaïson, citado por Segato (2007), define el territorio como:

un espacio representado y apropiado, una de las formas de aprehensión discursiva del espacio [...] que alude – además – a una apropiación política del espacio que tiene que ver con su administración y, por lo tanto, con su delimitación, clasificación, habitación, uso, distribución, defensa y, muy especialmente, identificación [...]. No hay territorio sin sujeto de esta apropiación – sujeto en posesión y en posición; no hay territorio sin otro (Bonemaïson *apud* Segato, 2007, p. 71).

Para Ramírez y López (2015, p. 129) el concepto de territorio no cuenta con una definición estudiada con tradición filosófica, como si acontece con el espacio y/o región, por lo que frecuentemente, se define a partir de las palabras encontradas en diccionarios o textos de geografía política. Lo anterior es entendible, pues como se va a ver en los siguientes párrafos, el territorio es un constructo nacido principalmente de la intención del ser humano de dividir y adueñarse de la tierra misma, “el territorio se refiere, en primera instancia, a una porción de la superficie terrestre, delimitada y apropiada” (Ramírez; López, 2015, p. 133).

En este sentido, se trata de una categoría mucho más concreta y particular que la de espacio; al mismo tiempo, es más especializada ya que vincula a la sociedad con la tierra y por supuesto a la naturaleza, pero no desde su apariencia o representación, sino desde su apropiación, uso o transformación y alude tanto a una perspectiva política, como a una cultural, según sea el enfoque (Ramírez; López, 2015, p. 133).

Montañez y Delgado (1998, p. 123) definen el concepto de territorio a través de Geiger (1996), el cual hace referencia a una extensión de tierra determinada por

fronteras, la cual se ve sometida a dinámicas de poder y posesión. Junto con esto, se afirma que este concepto se enmarca en la contención de límites de soberanía, propiedad, apropiación, disciplina, vigilancia y jurisdicción.

Otra de las características que Montañez y Delgado (1998, p. 124) le dan al territorio es la relación de dominio y/o gestión que se ejerce dentro de determinada extensión de tierra delimitada. “Bien puede ser el territorio de un Estado, el de los propietarios de la tierra rural o de los conjuntos residenciales cerrados de las ciudades, o los dominios del mercado de una empresa multinacional” (Montañez; Delgado, 1998, p. 124)

La intención de crear fronteras en el entorno terrestre, inevitablemente va a generar una segregación de seres humanos, una división entre los que están y no están dentro de las fronteras del territorio, para Delaney citado por Ramírez y López (2015, p. 132) al nacer este concepto se comienza a dar la necesidad de distinguir entre el adentro y el afuera; y esta cuestión va a llevar inevitablemente a pensar en cómo se van a desenvolver ciertos actores sociales en este entorno, por lo que nacerán los conceptos de extranjeros y ciudadanos o intrusos y visitantes.

Esto nos muestra que la importancia del territorio como concepto, más allá de la idea de apropiación de un fragmento de la tierra, crea una identificación con dicho fragmento, la cual se va construyendo a partir de las relaciones sociales que entretejen dentro los habitantes, y en cierta medida, la que se puede presentar con el visitante, puesto que, de estas dicotomías, nace la noción de pertenencia.

Los sentimientos de pertenencia se construyen a partir del habitar, de tener propiedades, haber nacido en un país, haber enterrado a los seres queridos o el tener certificado de nacionalidad. Al reconocimiento de pertenencia y al arraigo territorial se asocian derechos y obligaciones, que pueden ser reconocidos por acuerdo común, por leyes nacionales o acuerdos internacionales. El territorio es, entonces, también una perspectiva política del espacio, que más allá de los estudios sobre la conducta, se ha manejado asociado al Estado y la nación desde hace varios siglos (Ramírez; López, 2015, p. 133).

Continuando, Haesbaert citado por Ramírez y López (2015, p. 138) plantea tres características que se asocian a la definición de territorio:

a) implica una forma de clasificación por área.



b) debe contener una modalidad de comunicación por el uso de una frontera.  
c) implica una tentativa de mantener el control sobre el acceso de un área y a las cosas que hay dentro de ella o a las que se hallan afuera a través de la represión de aquellas que están a su interior (Haesbaert *apud* Ramírez; López, 2015, p. 138).

Por otro lado, Giménez (1999) citado por Bustos y Molina (2012) para presentar una concepción diferente a la que se mostró anteriormente del territorio, es decidir una encaminada a las construcciones sociales y culturales nacidas de las relaciones dentro del espacio delimitado, expone tres aspectos clave que nacen de la correspondencia física entre el territorio y las relaciones humanas.

Las dimensiones presentadas por Bustos y Molina (2012, p. 6) son: La primera dimensión implica que el ser humano se encuentra dentro de un área geográfica donde utiliza los recursos naturales. Aquí, cualquier elemento de la naturaleza debe considerarse también como parte de la cultura, es decir, como expresiones objetivas de la cultura. En la segunda dimensión, el territorio se entiende como un espacio donde se llevan a cabo prácticas culturales, como rituales y diferentes formas de lenguaje. En este sentido, la combinación de estas características se refiere a la cultura etnográfica. En la tercera y última dimensión, el territorio adquiere importancia cuando la comunidad lo integra culturalmente en su vida, ya sea como objeto de representación y conexión emocional o como símbolo de pertenencia socio-territorial.

Revisando las teorías expuestas anteriormente respecto a Lugar y Territorio, podemos ver que hay una coincidencia en sus definiciones, las dos categorías hacen referencia a un fragmento de la Tierra; pueden ser un entorno habitado, aunque territorio es un concepto que no presuponen el estar habitado. Por otro lado, lugar y territorio implican una delimitación en marcada en la pertenencia de quienes habitan el entorno. Al final, la coincidencia más pertinente, es que estos dos conceptos se pueden enmarcar a partir de la teoría del lugar planteada por Yi Fu Tuan, es decir que al tener una relación con el ser humano tanto el lugar, como el territorio, son conceptos que permiten una relación afectiva, es decir que pueden evocar la Topofilia.

#### 1.1.5. Lugar y territorio como concepto poético en la música

Tuan (2007) busca profundizar en la relación del ser humano con el mundo mediante el significado y el sentido que subjetivamente le damos al espacio que habitamos. Este valor nace de aspectos que el habitante encuentra significativos. Como afirma Bonnemaïson (2005, p. 40), es posible percibir que la relación planteada en la construcción del lazo afectivo entre el lugar y quien lo habita forma parte de una nueva dimensión del lugar dentro del estudio de la geografía. Este lugar, o "espacio cultural" según lo define Bonnemaïson, se construye a partir de representaciones regidas por creencias y valores comunes, así como por una "cosmovisión" en el caso de la definición utilizada por Tuan (2007), la cual está estructurada por geosímbolos.

El geosímbolo es un marcador espacial, un signo en el espacio que refleja y forja una identidad [...]. Los geosímbolos marcan el territorio con símbolos que arraigan las iconologías en los espacioslugares. Delimitan el territorio, lo animan, le confieren sentido y lo estructuran (Raichenberg; Heau-Lambert, 2008, p. 179).

De acuerdo con la perspectiva humanista de Bonnemaïson (2005, p. 42) la imagen que las sociedades y los individuos crean de un lugar geográfico es más significativa que el lugar en sí. De hecho, este lugar real solo cobra existencia a través de su representación. Esta representación abarca aspectos como la iconografía, las imágenes, las creencias y los valores.

La música, se puede tomar como un elemento simbólico que permite la delimitación de fronteras geográficas. Según Bonnemaïson (2005, p. 43) la iconografía tiene la capacidad de oponerse al cambio y fragmentar el espacio. Esta fuerza, más simbólica que física, se fundamenta en la identidad y en los lazos simbólicos.

Gottmann citado por Bonnemaïson (2005, p. 43) define la iconografía como un "conjunto de elementos culturales que crean la cohesión de un pueblo". A través de ella, los grupos comparten las mismas representaciones, visiones del mundo y valores, lo que los une en espacios comunes de creencias. Más allá de la ideología, la iconografía construye identidades estables y contribuye a su mantenimiento, oponiéndose a la circulación generalizada y dividiendo el espacio geográfico, y en este apartado, se argumentará la posibilidad que tiene la música de generar la cohesión de un pueblo.

Mendívil (2016, p. 88) afirma que, desde los tiempos más ancestrales, los seres humanos han utilizado la música como una forma de manifestar conexiones con la tierra que habitamos. Sin embargo, las interacciones entre la música y los sentimientos de arraigo territorial o espacial son mucho más complicadas de lo que se podría inferir de una melodía común que exalte las maravillas nativas del lugar donde hemos venido al mundo. Por lo que es pertinente acudir a la pregunta que el mismo Mendívil plantea en su texto: ¿Qué reflexiones se pueden presentar al revisar las búsquedas del ser humano en función de la representación, la evocación, exaltación de los lugares y/o territorios a partir de las prácticas creativas asociadas a la música?

Además de lo anterior Mendívil (2016 p. 88) añade que la música no solamente se encuentra ligada a la tierra debido a la idea de presentarla como un sello postal para los extranjeros, puesto que; la expresión musical en honor a la tierra de origen es un tema recurrente en una gran parte los repertorios de las culturas conocidas, y por supuesto, existe una gran diversidad de enfoques. Mendívil (p. 88) ejemplifica esto referenciando la tradición musical de Estados Unidos del género country y en las melodías pastorales de los habitantes de Cerdeña, se acostumbra a entonar melodías que alaban las colinas, los ríos y los senderos. Por otro lado, en naciones nuevas como Uzbekistán y Moldavia, se le dedican grandilocuentes composiciones a la tierra, en forma de reverentes odas a la patria.

A partir de las necesidades generadas por los intereses específicos de este texto, vale la pena preguntarse el dónde y el porqué de esa interrelación entre la música, el lugar y los territorios. Para lo cual, se pueden tomar las diferentes formas en que la música se relaciona con el lugar y/o el territorio. Dentro de los siguientes apartados, nos propondremos reflexionar sobre: uno, la posibilidad de la música de representar de forma abstracta y/o figurativa el lugar y/o territorio. Dos, la posibilidad de la música de generar un arraigo territorial, lo cual pertenece a los rasgos topofílicos conceptualizados como nacionalismo y patriotismo. Y tres, cómo las dimensiones específicas de los dos apartados anteriores, contienen un carácter identitario y cultural que permiten las manifestaciones musicales en los habitantes de un lugar y/o territorio.

## 1.2. ACLARACIONES SOBRE LA SELECCIÓN DE LOS COMPOSITORES PARTICIPANTES

Antes de comenzar, es pertinente resaltar algunas apreciaciones y reflexiones propias del autor, sobre la selección de compositores ligados a la MMT, las cuales obedecen, en gran parte, a un interés personal del mismo. Este interés surge de la fascinación por las particularidades estilísticas de la obra vinculada a la música concreta, electrónica, electroacústica, entre otros estilos, así como por el impacto estético que el timbre, el sonido electrónico, digital, etc., ejerce sobre el espectador.

Por otro lado, la selección de la población, restringida a creadores de América del Sur, responde no solo a la necesidad de delimitar una muestra que pueda ser manejada de manera eficiente en el marco de esta investigación, sino también a la responsabilidad del investigador suramericano de poner en valor las manifestaciones artísticas propias de la región.

Ahora bien, hay diferentes razones por las cuales dentro de este trabajo se decidió tomar a los compositores de MMT como objeto de estudio. Hay una cualidad en la producción de música con estas estéticas que es única en lo que respecta a la creación musical, y es el hecho de que, en gran parte de las ocasiones, el sujeto creativo cumple con todas las funciones propias de la producción.

En primer lugar, el compositor de MMT es un luthier, ya que frecuentemente se encarga del diseño de sus instrumentos, sean digitales o analógicos. En algunos casos, como veremos en el desarrollo de este libro, encontraremos ejemplos donde los artistas diseñan software, fabrican sus propios módulos, micrófonos e incluso altavoces.

En segundo lugar, los compositores son los creadores del objeto de afectación sensible, es decir, de la obra artística y/o sonora. En tercer lugar, son los encargados de llevar la pieza al punto final, cumpliendo así el papel de productores. Continuando, en gran parte de sus piezas se convierten en intérpretes y directores. Por último, en algunos casos llegan a ser incluso sus propios publicistas y promotores.

Esta cadena de procesos no debe verse como una desventaja, ni como una forma de reclamo sobre la soledad del creador de MMT. Lo que se pretende es mostrar las ventajas de la autonomía de este proceso. Al permitir un trabajo individualizado en

muchos aspectos, puede independizar al creador de la burocracia de las instituciones. En muchas ocasiones, su obra no necesitará de grandes formatos, como las orquestas tradicionales, agrupaciones corales y/o bandísticas. En otros casos, podrán acudir a escenarios no convencionales donde la formalidad de la música tradicional no haga parte del contexto.

Continuando con las razones de la selección de este objeto de estudio, vale la pena mencionar las posibilidades creativas que permiten las herramientas de la MMT: la síntesis, la conversión de voltaje y el procesamiento de sonidos. Pero tal vez lo más importante, dentro de nuestros intereses, son las herramientas de captación que permiten recolectar cualquier tipo de sonido, incluidos los de contextos geográficos.

En relación con lo anterior, el compositor Felipe de Almeida Ribeiro<sup>2</sup> sugiere que los creadores de música electroacústica que emplean micrófonos son quienes manifiestan mayor arraigo al territorio. Esto se debe a que, en otras palabras, mediante el uso de micrófonos, están en constante escucha de su contexto local, lo que los lleva a actuar, aunque sea de forma subconsciente, en conexión con su entorno.

Esta apreciación nos lleva a otra de las razones por las cuales se buscó músicos de estas estéticas para el desarrollo de la tesis, y es la posibilidad de tener una representación figurativa de los sonidos. La música hecha con estas herramientas no está limitada por sus instrumentos, ya que cuando el compositor busca el sonido de un ave, lo obtiene, sin estar limitado a la representación abstracta que podría ofrecer un instrumento musical de viento madera.

Ahora bien, como se observará en el siguiente apartado (la Metodología), es posible identificar dos fenómenos específicos relacionados con la selección de los participantes. En primer lugar, la ausencia de representación de compositores de países como Surinam, Guyana y Trinidad y Tobago. En segundo lugar, la baja representación de artistas mujeres o de otras colectividades. A continuación, intentaremos presentar un análisis de las razones detrás de estos dos fenómenos.

En cuanto al primer caso, la principal razón de esta ausencia radica en la falta de referenciación de artistas de estos países de la región por parte de sus pares. Esto

---

<sup>2</sup> El 8 de abril del año 2025 se presenta esta reflexión, de carácter informal, acerca del compositor que emplea herramientas de captación para la creación de una obra electroacústica.

evidencia un problema de acceso a redes profesionales y académicas que tienden a incluir principalmente a compositores de países con una tradición musical más conocida o conectada al circuito iberoamericano, como Brasil, Argentina, Colombia, etc., lo cual deja ver que los compositores de estos países pueden estar menos integrados en las redes de MMT sudamericana.

Sin embargo, al profundizar en este asunto, es posible considerar que, en el caso de países como Surinam (colonia holandesa hasta 1975), Guyana (colonizada por los españoles en 1499, posteriormente por los holandeses en 1616, los ingleses en 1796 e independiente desde 1966) y Trinidad y Tobago (independiente de Inglaterra desde 1962), resulta difícil identificar artistas que se reconozcan como nacionales de estos Estados. Esto podría deberse a que muchos nacieron en épocas preindependentistas y, por lo tanto, serían considerados europeos. Un caso similar se observa en la Guyana Francesa, que aún pertenece a Francia.

Por otro lado, es posible que estos países tengan tradiciones musicales y contextos culturales diferentes al resto de América del Sur, lo que puede haber influido en la percepción de pertenencia a un proyecto enfocado en "compositores de MMT sudamericanos".

Además de esta particularidad en los casos de los países mencionados, donde no se encontró una muestra representativa, es importante abordar el segundo caso. En este, se observa que el número de compositoras participantes es considerablemente menor en comparación con el de compositores. Además, no es posible reconocer plenamente la diversidad de identidades de los participantes del estudio.

Aunque esta tesis no pretende hacer un reclamo explícito sobre las desigualdades estructurales que afectan a poblaciones o comunidades históricamente invisibilizadas, es importante aclarar que este fenómeno expuesto anteriormente puede deberse a cuestiones de redes, como que los canales a través de los cuales se conectaron los participantes estuvieran más ligados a compositores hombres, lo que puede generar un efecto de dominancia masculina en la muestra. También puede deberse a variaciones en la disposición a participar entre mujeres, hombres u otras colectividades.

Aun con lo mencionado en el párrafo anterior, no se pueden dejar de lado factores como que, históricamente, la composición musical ha sido un campo dominado por hombres debido a barreras sociales, culturales y educativas que han limitado el acceso y reconocimiento de mujeres y personas de género diverso.

Esto puede haber llevado a que las mujeres compositoras sigan siendo menos visibles o menos referenciadas en el ámbito académico y mediático, dificultando así su localización o invitación a participar.

### 1.3. METODOLOGÍA

Este trabajo, debido a las características de los instrumentos utilizados y la forma en que se llevó a cabo su análisis, se enmarca dentro del enfoque investigativo etnomusicológico. Según Pelinski (2000, p. 24) y Díaz (2013, p. 47), este enfoque se caracteriza por el estudio de la música desde una perspectiva social, cultural y/o humana.

En este contexto, esta tesis, al revisar las reflexiones sobre la creación, formación y difusión de la música hecha con tecnología (MMT) en América del Sur, utilizando como fuente primaria la voz de creadores actuales, posiciona esta música como una manifestación cultural profundamente arraigada en contextos sociales, históricos y geográficos específicos.

La etnomusicología, en este sentido, permite analizar el resultado artístico-musical no solo como un producto sonoro, sino también como un fenómeno humano que refleja y moldea tanto las identidades individuales de los compositores como la identidad colectiva que emerge de las prácticas comunes de los artistas suramericanos, en diálogo con las tradiciones y manifestaciones culturales propias de la región.

#### 1.2.1. Método de selección de participantes

Ahora bien; continuando, nos tomaremos el trabajo de hacer una descripción del proceso de selección de los compositores. Para el cual, se tuvieron en cuenta los siguientes parámetros:

1. Ser un compositor o compositora de música para medios tecnológicos.

2. Ser un compositor o compositora de América del sur.
3. Contar con una trayectoria importante a nivel nacional o internacional.

La selección de los compositores se realizó haciendo una revisión de diferentes plataformas que permitan la difusión de la MMT de América del sur. Como primeros acercamientos se utilizaron:

- a) La Colección de Música Electroacústica Latinoamericana recolectada por Ricardo Dal Farra para la Fundación Daniel Langlois de Arte, Ciencia y Tecnología<sup>3</sup>.
- b) Páginas web que permitan la difusión de la música para medios tecnológicos y/o arte sonoro como: babelscores<sup>4</sup>, ibermusicas<sup>5</sup>, internationales- musikinstitut<sup>6</sup>, entre otros.

Después de revisar y comparar las diferentes listas de compositores y compositoras realizadas, se tomó la determinación de realizar una primera convocatoria a participar de las entrevistas propuestas. A partir de las primeras entrevistas realizadas, se les solicitó a los compositores y compositoras, referir a otros artistas que cumplieran con los mismos criterios, lo que se conoce como método de muestreo no probabilístico en bola de nieve.

En este método, según Martínez y Otros (2016) generalmente, las muestras se toman seleccionando aleatoriamente elementos de una lista que representa la población objetivo; sin embargo, en la práctica, esta lista a menudo no se encuentra disponible. Es decir que, la población de interés no se conoce en totalidad y no está bien definida, por lo tanto, generar un marco muestral es difícil o imposible.

Y por esto, Voicu y Babonea (2011) afirman que la solución para estos casos proviene del muestreo de bola de nieve, el cual facilita el estudio de poblaciones ocultas o poblaciones muy raras o de difícil acceso. Este tipo de muestreo se ha utilizado en consumidores de estupefacientes inyectables, habitantes de calle, grupos relevantes en términos de arte y cultura, como músicos de jazz y personas altamente

---

<sup>3</sup> FONDATION DANIEL LANGLOIS. 2023. Disponible em: <https://www.fondation-langlois.org/html/f/index.php>. Consultado el: 6 de jul. de 2023.

<sup>4</sup> BABELSCORES. 2023. Disponible em: <https://www.babelscores.com/es/>. Acceso em: 8 jul. 2023.

<sup>5</sup> IBERMUSICAS. 2023. Disponible em: <https://www.ibermusicas.org/>. Acceso em: 8 jul. 2023.

<sup>6</sup> INTERNATIONALES-MUSIKINSTITUT. 2023. Disponible em: <https://internationales-musikinstitut.de/en/imd/>. Acceso em: 8 jul. 2023.



formadas en un campo específico, que pueden proporcionar información detallada que no está disponible en otro lugar o de otra manera.

Al concluir el proceso de entrevistas, se identificaron 50 compositores provenientes de la mayoría de los países de América del Sur (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela) para participar en el proyecto.

Es importante señalar que en países de esta región como Surinam, Guyana y Trinidad y Tobago no se encontraron compositores que cumplieran con los criterios establecidos para el estudio, por lo que estas naciones no están representadas en la investigación. De los 50 compositores seleccionados, 14 no respondieron a la invitación, 33 confirmaron su interés en participar en las entrevistas, pero finalmente solo 27 asistieron a las reuniones programadas.

TABLA 1 – TABLA DE COMPOSITORES PARTICIPANTES DE LAS ENTREVISTAS

<b>Compositor</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Fecha de entrevista</b>
Oscar Pablo Di Liscia (1955)	Argentina	20/10/23
Ricardo Dal Farra (1957)	Argentina	01/09/23
Cristina Collazos (1990)	Bolivia	12/10/23
Miguel Llanque (1981)	Bolivia	14/11/23
Clayton Rosa Mamedes (1983)	Brasil	07/08/24
Danilo Rossetti (1978)	Brasil	02/08/24
Felipe de Almeida Ribeiro (1980)	Brasil	23/09/23
Flora Holderbaum (1979)	Brasil	27/09/23
Ricardo de Oliveira Thomasi (1985)	Brasil	28/08/23
Rodolfo Caesar (1950)	Brasil	16/11/23
Rodolfo Coelho de Souza (1952)	Brasil	23/07/24
Paul Wegmann (1984)	Chile	20/09/23
Rodrigo Felipe Cádiz (1972)	Chile	11/09/23
Diana Margarita Ortiz (1993)	Colombia	10/09/23
Federico Demmer (1956)	Colombia	10/10/23
Luis Ricardo Arias (1965)	Colombia	17/10/23
Melissa Vargas Franco (1980)	Colombia	04/09/23
Ximena Delat (1987)	Colombia	02/10/23
Gabriela Yáñez (1989)	Ecuador	08/11/23
Rafael Subia (1985)	Ecuador	10/11/23
Daniel Luzko (1966)	Paraguay	03/11/23
Claudia Sofia Alvarez (1991)	Perú	06/11/23
Maria Pia Alvarado (1996)	Perú	07/10/23

Rajmil Fischman (1956)	Perú	08/09/23
Francisco Lapetina (1970)	Uruguay	04/09/23
Lucia Chamorro (1991)	Uruguay	17/10/23
Juan Manuel Sánchez (1984)	Venezuela	17/11/23
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>27</b>

FUENTE: El autor (2024).

### 1.2.2. Entrevistas como instrumento de recolección de información

Se optó por utilizar entrevistas semiestructuradas a compositores de MMT suramericana. Este enfoque, respaldado por las ventajas señaladas por Díaz *et al.* (2013, p. 162-167) y Tejero González (2021), permite explorar aspectos no directamente observables, como opiniones, emociones y valoraciones. Además, las entrevistas no están limitadas por restricciones temporales o espaciales, lo que facilita indagar en acontecimientos pasados o intenciones futuras. También ofrecen la posibilidad de centrar la atención en temas específicos y combinan tanto la observación directa como indirecta, recopilando experiencias personales y percepciones sobre otras personas o eventos externos.

Sin embargo, también es pertinente resaltar las posibilidades de la relación que se teje con el otro en una dinámica tan humana como lo es la conversación, lo cual es característico y determinante en una entrevista. Así como lo afirman Campesato y Bonafé (2019, p. 51) quienes aseguran que la conversación puede concebirse como un ámbito privilegiado para la expresión de las subjetividades de los participantes. Por medio de ella, se posibilita la experiencia de interacción con el otro, es decir, con la alteridad que forma parte tanto del desarrollo dinámico de la conversación como de la construcción de la propia subjetividad.

La conversación se fue constituyendo en nuestra referencia para, a partir de ella, poder traer la subjetividad al plano de la reflexión y de la escritura. Fue un medio que encontramos para poder posicionarnos, escucharnos, asumir nuestras marcas, nuestros lugares de habla y hacer que nuestra investigación se sintonizara con una práctica particular, además de problematizar el papel que ocupan la objetividad y la neutralidad en los discursos sobre el hacer artístico. La conversación, entonces, se volvió nuestro método (Campesato; Bonafé, 2019, p. 53)

Por lo anterior, los aportes de Campesato y Bonafé fueron significativos para esta tesis, ya que permitieron reconocer el acceso a las subjetividades dentro de un estudio que buscaba identificar puntos de encuentro o puntos comunes. Asimismo, abrieron el campo al reconocer la diversidad y la individualidad como características que también tienen la capacidad de aglutinar.

Continuando, las entrevistas se diseñaron inicialmente con una estructura específica; sin embargo, al hacerse evidente la preferencia de los participantes por un enfoque menos formal, se optó por un formato semiestructurado, conservando las premisas originales. Los temas abordados incluyeron la relación entre la creación musical electroacústica y el concepto de lugar o territorio, la influencia del entorno en la obra, las herramientas y materiales utilizados, así como las posibles conexiones emocionales, nacionalistas o culturales con Latinoamérica. Los temas de análisis fueron los siguientes:

- a) Relación entre la creación musical electroacústica y los conceptos de lugar y territorio;
- b) Referencias a lugares y territorios en obras de MMT;
- c) Origen y motivaciones de obras MMT específicas;
- d) Reflexión de lugares o territorios en la MMT;
- e) Selección y motivación de los materiales utilizados en la composición;
- f) Herramientas y técnicas tecnológicas empleadas en la creación de MMT;
- g) Incorporación intencional de elementos ambientales en obras de MMT;
- h) Interacción con los sonidos de un lugar desde la perspectiva de visitantes y residentes;
- i) Relación afectiva entre compositor, lugar y creación sonora;
- j) Componentes nacionalistas o patrióticos en la MMT;
- k) Influencia de la identidad y la cultura latinoamericanas en la producción de MMT.

Las estrategias de análisis utilizadas para las entrevistas, fueron las siguientes:

TABLA 2 – TABLA DE METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS

<b>Etapas</b>	<b>Estrategia</b>	<b>Descripción</b>
<b>Primera</b>	Preparación previa	Transcripción Reconocimiento de información

<b>Segunda</b>	Organización de datos	Creación categorías iniciales Selección de fragmentos relevantes
<b>Tercera</b>	Identificación de patrones y relaciones	Identificación de patrones comunes Organización de ideas Análisis de relaciones Comparación de ideas según los perfiles
<b>Cuarta</b>	Profundización y contextualización	Relación con la teoría respaldada por el contexto Reflexión sobre el impacto
<b>Quinta</b>	Interpretación	Relación de resultados con el marco teórico Relación con las preguntas de investigación.

FUENTE: El autor (2025)

Las etapas anteriores permitieron la cohesión de reflexiones sobre las dimensiones que contribuyen a unificar las prácticas creativas en la MMT actual, las cuales pueden definirse a través de diferentes factores. Estos factores se abordarán en el cuerpo de esta tesis.

## 2. LA EXISTENCIA DE RASGOS TOPOFILICOS EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN AMÉRICA DEL SUR

El proceso de creación artística es profundamente personal, un acto que no solo refleja las habilidades técnicas del creador, sino también su relación con el entorno y sus emociones. A lo largo de la exploración realizada en este estudio, una serie de compositores y compositoras de MMT nos ofrecen sus perspectivas y sus reflexiones sobre cómo se relacionan de diferentes maneras el territorio y/o lugar con su música, algo que se puede leer como una relación afectiva entre el entorno y el compositor, o como se ha querido delimitar desde un principio, el reconocimiento de rasgos topofílicos en el concepto o la poética de dichos artistas.

Como se va a mostrar a continuación, todos los compositores, de diferentes maneras afirman que el entorno en cualquiera de las posibles dimensiones, es determinante en la construcción de una obra de MMT. Ricardo Thomasi (2023)<sup>7</sup> resalta la idea del entorno como fuente de Transformación Sonora. En su reflexión sobre el proceso de composición, subraya la profunda conexión entre el creador y su entorno. Para Thomasi, la composición no es simplemente un trabajo mecánico o una tarea que se realiza por obligación. Al contrario, la composición es una obra de arte que nace del placer y la necesidad de expresarse, destacando que este proceso está intrínsecamente ligado a la convivencia con un espacio específico.

Thomasi (2023)<sup>7</sup> relata cómo su música ha sido influenciada por el ambiente ruidoso en el que vivía. Este entorno no solo afectó la textura de su música, sino también la intensidad sonora de sus composiciones. "Mi música comenzó a volverse muy textural, muy ruidosa" (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>, afirma, describiendo cómo los sonidos de fondo, que antes eran casi inaudibles, comenzaron a subir en volumen, creando una nueva capa en su obra. Este cambio en la calidad sonora refleja una respuesta afectiva al entorno, una transformación que Thomasi considera esencial en su proceso creativo.

---

<sup>7</sup> THOMASI, Ricardo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 28 ago. 2023. Entrevista.

Rodrigo Cádiz (2023)<sup>8</sup> por su parte, reflexiona sobre los vínculos afectivos que forman parte de la naturaleza humana y cómo estos se manifiestan en su música. Para Cádiz, es imposible desconectarse emocionalmente de los lugares, las personas y las instituciones que han formado parte de su vida. "Esos elementos son vínculos afectivos y emocionales que forman parte de la naturaleza humana", señala, sugiriendo que estas conexiones están presentes en todo lo que hacemos, incluida la creación musical.

Cádiz (2023)<sup>8</sup> también reconoce que estos vínculos no siempre son conscientes. En su caso, las emociones y las conexiones con su entorno surgen sin que él se dé cuenta, impregnando su música de una identidad que quizás otros pueden identificar más claramente que él mismo. "Podría concluir que tengo una identidad chilena, quizás específicamente de Santiago", admite, aunque no es algo que considere de manera consciente en su proceso creativo. Esta idea subraya cómo el entorno y las emociones pueden influir en la creación artística de maneras sutiles, a menudo sin que el propio creador lo perciba de inmediato.

Francisco Lapetina (2023)<sup>9</sup> se identifica profundamente con la idea de que el espacio y el entorno influyen en la creación artística. A través de su proyecto Hornero Migratorio, Lapetina explora la relación entre el entorno y la producción artística de una manera única. El hornero, un ave nativa del sur de Brasil, construye su hogar con barro y otros elementos del entorno. Esta pequeña pero robusta casa no solo sirve para procrear y criar a sus crías, sino que también es reutilizada por otras especies una vez que el hornero la abandona.

Lapetina (2023)<sup>9</sup> utiliza esta metáfora para describir su proceso creativo, en el que el espacio físico y la familia ampliada de amigos y colaboradores desempeñan un papel central. "Somos una familia que además se expande y crece", afirma, subrayando cómo sus proyectos artísticos son un espacio de exploración y creación de nuevos vínculos. En su álbum Hornero (2012), esta conexión con el espacio y la familia es evidente, reflejando un concepto de familia ampliada que va más allá de los lazos de sangre para incluir a aquellos con quienes ha trabajado durante muchos años.

---

<sup>8</sup> CÁDIZ, Rodrigo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 11 set. 2023. Entrevista.

<sup>9</sup> LAPETINA, Francisco. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 04 set. 2023. Entrevista.

El trabajo de Lapetina titulado "Bestiario Guayaquil" (2018 o 2019), también refleja esta conexión con el entorno. El álbum, un compilado de diferentes "bestias", fue generado en Guayaquil, la calle que pasa frente a su casa. Aunque no fue producido íntegramente en ese lugar, Lapetina aprovechó la oportunidad para trabajar con artistas mexicanos y uruguayos durante un viaje a México, expandiendo aún más los vínculos que forman parte de su proceso creativo. Para Lapetina, la producción artística es una manera de explorar y expandir estas conexiones, creando una familia ampliada que crece con cada nuevo proyecto.

Margarita Ortiz (2023)<sup>10</sup> aborda la influencia del entorno desde la perspectiva de la memoria auditiva y la especificidad local. En un mundo globalizado donde es posible acceder a una diversidad casi infinita de sonidos y culturas, Ortiz destaca la importancia de las particularidades del lugar. "Los timbres o gestos musicales que me atraen tienen que ver con lo que he escuchado a lo largo de mi vida", explica, sugiriendo que estas elecciones son una manifestación de la influencia del entorno en su música.

Ortiz recuerda cómo, en una de sus obras, decidió que la intérprete tocara el redoblante con los dedos, ya que el sonido resultante le recordaba a los tambores que había escuchado en su vida. Este tipo de decisiones, basadas en recuerdos auditivos y asociaciones afectivas, son un ejemplo de cómo el entorno y la memoria influyen en el proceso creativo de Ortiz. Aunque reconoce que el acceso a diferentes culturas y sonidos es más fácil que nunca, Ortiz sostiene que las especificidades locales y la memoria auditiva siguen siendo fundamentales en la creación artística.

Rajmil Fischman (2023)<sup>11</sup> explora la relación entre la racionalidad y la afectividad en la música, destacando cómo estos dos aspectos se entrelazan en el proceso creativo. Para Fischman, la música es un espacio donde la magia algebraica y la razón se encuentran, creando una sinergia que da lugar a experiencias afectivas poderosas. Cita una frase de Thomas Mann en su obra *Doctor Faustus*, donde el autor describe la música como un campo donde "la magia algebraica se casa con la sagacidad

---

<sup>10</sup> ORTIZ, Diana Margarita. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez.** [S. l.], 10 set. 2023. Entrevista.

<sup>11</sup> FISCHMAN, Rajmil. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez.** [S. l.], 08 set. 2023. Entrevista.

y la calculación, pero al mismo tiempo, batalla constantemente contra la sobriedad y la razón".

Continuando Fischman (2023)<sup>11</sup> cree firmemente en la capacidad de la música para crear espacios afectivos que transportan al oyente a otros mundos. En particular, destaca la música electrónica como un medio que tiene la ventaja de crear estos espacios de manera única, ya que no depende de la presencia física de un intérprete. Un ejemplo que menciona es la obra *Sud* (Sur) de Jean-Claude Risset, que transporta al oyente al sur de Francia a través de sonidos electrónicos que evocan insectos en la playa y en los bosques. "Si se hace bien, la sensación es maravillosa", comenta, subrayando cómo la música puede liberar emociones y llevar al oyente a experiencias que van más allá de lo racional.

Felipe de Almeida Ribeiro (2023)<sup>12</sup> analiza la influencia del espacio físico en la música desde una perspectiva histórica, destacando cómo compositores como Wagner construyeron teatros específicos para sus obras, reforzando la conexión entre el lugar y la música. Ribeiro sostiene que el entorno en el que se compone y se interpreta la música tiene un impacto significativo en la obra final y en cómo es percibida por el público.

Ribeiro (2023)<sup>12</sup> enfatiza la importancia de experimentar con diferentes espacios para descubrir nuevas posibilidades creativas. Menciona que, en Curitiba, donde vive, la práctica de adaptar la música a diferentes espacios no está tan desarrollada, lo que puede ser un desafío, pero también una oportunidad. "En Curitiba no tenemos tanta práctica en este sentido, pero tal vez sea algo positivo", comenta, sugiriendo que la repetición de espacios puede llevar a una mayor familiaridad y espacialización en ciertos entornos.

Sumado a lo anterior Ribeiro (2023)<sup>12</sup> también reflexiona sobre cómo la elección del espacio influye en las decisiones artísticas. Por ejemplo, señala que en un concierto para guitarra solista, preferiría un ambiente más íntimo con un público reducido, ya que la guitarra no está diseñada acústicamente para grandes espacios. En cambio, en una

---

<sup>12</sup> RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 23 set. 2023. Entrevista.



obra orquestal, la complejidad sonora requiere un espacio mayor, donde la distancia entre el público y la orquesta permite una mejor apreciación de los matices de la música.

La creación musical no existe en un vacío; está profundamente influenciada por el entorno que rodea a los músicos. Este entorno no solo ofrece una fuente constante de estímulos conceptuales, sino que también puede transformar radicalmente la manera en que los creadores de música experimentan y producen sus obras. La interacción entre el lugar y/o territorio y la práctica musical es un tema que abarca desde la percepción y la afectividad hasta la innovación cultural y la empatía.

El lugar tiene una influencia trascendental en la práctica creativa, como indica Vargas Franco (2023)<sup>13</sup>. La relación entre el entorno sonoro y la música es una de las más poderosas que pueden afectar a un creador. Este impacto se manifiesta en la manera en que los sonidos del entorno moldean las ideas creativas y cómo un cambio en el paisaje sonoro puede llevar a una transformación significativa en la vida y el trabajo de un músico. Por ejemplo, vivir en una zona de construcción puede alterar la forma en que uno percibe los sonidos cotidianos, provocando una adaptación en el estilo y la técnica de composición. De manera similar, mudarse a un entorno natural, como una montaña, puede inspirar una producción musical más vinculada a la serenidad y los sonidos de la naturaleza.

Este fenómeno no es exclusivo de un tipo de entorno; cada cambio en el paisaje sonoro ofrece nuevas posibilidades y desafíos. Los músicos que se mudan de entornos urbanos a rurales a menudo encuentran que su creatividad se reconfigura de acuerdo con los sonidos dominantes en su nuevo ambiente. Las ciudades, con su ruido constante y su diversidad de sonidos, pueden llevar a composiciones vibrantes y complejas, mientras que los entornos rurales pueden inspirar piezas más minimalistas y meditativas, tal como lo afirma Vargas Franco (2023)<sup>13</sup>.

Para muchos músicos, la conexión afectiva con su instrumento y el territorio en el que se desempeñan es un aspecto crucial de su práctica artística. Wegmann (2023)<sup>14</sup> ofrece una visión detallada de cómo esta relación afecta la creación musical. En su caso,

---

<sup>13</sup> VARGAS FRANCO, Melissa. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 04 set. 2023. Entrevista.

<sup>14</sup> WEGMANN, Paul. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 20 set. 2023. Entrevista.

la guitarra no es solo un instrumento, sino una extensión de su identidad creativa y emocional. La guitarra, y la música en general, encuentran su lugar en un territorio cultural específico, donde se entrelazan con las tradiciones y las innovaciones.

La noción de territorio también se aplica a cómo los músicos innovan al introducir elementos de diferentes regiones y culturas en sus obras. Wegmann (2023)<sup>14</sup> destaca cómo la fusión de elementos de distintos territorios musicales puede ser vista como un acto de innovación o subversión cultural. En el contexto latinoamericano, esta hibridación es especialmente evidente, ya que las influencias de diversas culturas se combinan para crear nuevos estilos y géneros musicales. Este proceso de absorción y transformación permite la creación de nuevas formas estéticas que reflejan una identidad cultural híbrida.

La capacidad de los músicos para tomar elementos de un territorio y reubicarlos en otro también abre un espacio para el diálogo y la reinterpretación. Las innovaciones en la música, como la incorporación de la guitarra eléctrica en géneros tradicionalmente acústicos, ejemplifican cómo las fronteras entre diferentes estilos y territorios musicales se pueden difuminar. Este proceso de hibridación cultural no solo enriquece la música, sino que también desafía las nociones rígidas de lo que pertenece a un territorio cultural específico.

Demmer (2023)<sup>15</sup> aborda cómo la empatía y la comprensión profunda de las prácticas creativas de una comunidad pueden llevar a una producción artística más rica y significativa. Inspirándose en el trabajo de Sylvia Rivera Kuczynski, Demmer distingue entre dos enfoques para la documentación y la comprensión de las prácticas comunitarias: el enfoque antropológico y el enfoque sociológico.

El enfoque antropológico, que se centra en la documentación externa, a menudo resulta en una visión limitada de las prácticas comunitarias. Por otro lado, el enfoque sociológico, donde los miembros de la comunidad documentan su propia experiencia, permite una comprensión más auténtica y matizada. Al trabajar con comunidades como la del Pacífico Sur colombiano, Demmer (2023)<sup>15</sup> subraya la importancia de aproximarse al sonido y a las prácticas musicales sin los prejuicios de la educación musical

---

<sup>15</sup> DEMMER, Federico. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 10 out. 2023. Entrevista.

occidental. La marimba de Chonta, por ejemplo, presenta una afinación no temperada que desafía las nociones tradicionales de afinación en la música occidental. Al abordar esta afinación con una mente abierta, los investigadores pueden descubrir nuevas formas de apreciar y trabajar con la riqueza sonora de estos instrumentos tradicionales.

Holderbaum (2023)<sup>16</sup> explora la noción de afecto" como un elemento central en la creación musical. Para Holderbaum, el afecto está profundamente relacionado con la experiencia corporal y sensorial. La idea de que el cuerpo y sus percepciones están interrelacionados con el entorno y la música resalta la importancia de la experiencia sensorial en la creación artística. En lugar de separar el intelecto y la sensación, Holderbaum argumenta que la creación musical es una forma de expresión que surge de la interacción continua entre el cuerpo, el espacio y la memoria.

La relación entre afecto y espacio se manifiesta en cómo los músicos experimentan y responden a su entorno. La experiencia de trabajar en diferentes lugares, como se menciona en el ejemplo de Holderbaum (2023)<sup>16</sup>, puede influir en la creatividad y la producción musical. Los cambios en el entorno físico, como mudarse entre ciudades o adaptar el espacio de trabajo, afectan la forma en que los músicos se relacionan con su arte. Este dinamismo en la experiencia espacial también se refleja en la creación musical, donde la música se convierte en una forma de navegar y expresar las emociones y las percepciones que emergen de estos cambios.

Para Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup> un compositor que explora la relación entre el espacio y la música, destaca cómo su entorno inmediato influye en su trabajo. Collazos explica que su conexión con el lugar donde realiza sus performances es crucial para el desarrollo de su obra. La interacción con elementos específicos del entorno, como panales, caracoles, agua y pájaros, afecta profundamente su proceso creativo. Por ejemplo, en su trabajo reciente, las grabaciones de loros se integran en la pieza musical, demostrando cómo sonidos del entorno se convierten en componentes esenciales de su obra. Además, Collazos menciona que los recursos disponibles en un lugar particular, como la fogata en Cochabamba, pueden influir en los elementos sonoros utilizados. Así,

---

<sup>16</sup> HOLDERBAUM, Flora. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez.** [S. l.], 27 set. 2023. Entrevista.

<sup>17</sup> COLLAZOS, Cristina. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez.** [S. l.], 12 out. 2023. Entrevista.

el entorno no solo afecta el contenido de sus composiciones, sino también las técnicas y recursos que emplea.

Por su parte, Lucía Chamorro (2023)<sup>18</sup> también refleja en su trabajo la influencia del entorno, su enfoque en el paisaje sonoro y el uso de grabaciones del entorno. Subraya cómo los sonidos específicos del lugar pueden ser fundamentales en la creación de música. Chamorro menciona que las grabaciones de ranas y anfibios en Uruguay, junto con improvisaciones realizadas con otros participantes, han dado lugar a una serie de piezas que tienen un significado afectivo profundo. Para ella, los sonidos del entorno no solo sirven como material para la composición, sino que también están ligados a un interés ecológico y una intención de preservar los sonidos de su lugar de origen.

El impacto del entorno en la creación musical también se manifiesta en la experiencia personal de Claudia Sofia Álvarez (2023)<sup>19</sup>, quien comparte su experiencia de como habitar un miniapartamento en París y cómo el entorno reducido afectó su percepción y estado emocional. Ella señala que la influencia del entorno, desde el tamaño del espacio hasta los sonidos y la gente, puede afectar inconscientemente a los creadores de música. Esta influencia, a veces perceptible y a veces no, juega un papel crucial en la forma en que los compositores se relacionan con su espacio y cómo esto se refleja en su trabajo.

Daniel Luzko (2023)<sup>20</sup> ofrece una perspectiva histórica y cultural sobre cómo el entorno influye en la música. Reflexiona sobre la relación entre el ritmo del idioma guaraní y la música paraguaya, así como la influencia de la cultura española en la música de Paraguay. Luzko argumenta que la música de un lugar está profundamente conectada con el idioma y la cultura de esa región. La forma en que el ritmo del idioma y las influencias culturales se entrelazan con la música revela cómo el entorno cultural y lingüístico moldea las características musicales.

---

<sup>18</sup> CHAMORRO, Lucía. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 17 out. 2023. Entrevista.

<sup>19</sup> ALVAREZ, Claudia Sofia. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 06 nov. 2023. Entrevista.

<sup>20</sup> LUZKO, Daniel. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 03 nov. 2023. Entrevista.

Finalmente, Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> explora cómo el sonido y la música, cuando se desvían de las estructuras tradicionales, permiten una conexión más directa con el espacio. Yáñez sugiere que la grabación de campo y la creación de paisajes sonoros permiten a los compositores interactuar activamente con su entorno. Al romper con las formas tradicionales de la música, los compositores pueden construir y manipular el paisaje sonoro de manera que refleje y responda a su entorno. Esta práctica no solo expande los límites de la música, sino que también ofrece una forma de expresión vinculada al espacio y al territorio.

---

<sup>21</sup> YÁÑEZ, Gabriela. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 08 nov. 2023. Entrevista.

### 3. LOS MATERIALES SONOROS Y SU POTENCIA SIMBÓLICA EN LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR Y TERRITORIO

Al mencionar el término **materiales sonoros**, nos referimos a cualquier sonido sintetizado, procesado y/o captado por los compositores con la intención de convertirse en un elemento de la obra musical. En este capítulo, en primer lugar, se presentarán las reflexiones de los compositores sobre las posibilidades poéticas de dichos materiales sonoros, las cuales se centran en la intención del compositor de evocar y representar el lugar y el territorio.

Por lo tanto, este apartado tendrá el objetivo de revisar diferentes ocasiones, en las que los compositores buscan traer a la imaginación del oyente lugares abstractos o inexistentes; a su vez, se centran en la búsqueda de evocar lugares importantes para ellos como creadores, y también se permiten recolectar sonidos de lugares o territorios específicos con la idea de utilizarlos como herramienta de creación musical.

Por otro lado, se pretende mostrar las cualidades que busca el compositor en un sonido para considerarlo pertinente dentro de un proyecto creativo. Como se verá más adelante, la selección de los materiales sonoros estará atravesada por criterios afectivos, históricos, políticos, culturales, entre otros, lo cual le da a la obra musical connotaciones adicionales a las meramente musicales.

Todo lo anterior finalizará con una confrontación entre la teoría propuesta, las reflexiones de los compositores y la potencia creativa de ciertos materiales sonoros, ya sean los que son tomados de un lugar o territorio como material sonoro, o los que son tomados con la intención de evocar un lugar o territorio. Se revisará dentro de obras pertenecientes al catálogo musical de los participantes, y se intentará reflexionar acerca de su cercanía con los rasgos topofílicos propuestos por el ya mencionado Yi-Fu Tuan.

#### 3.1. EVOCACIÓN DEL LUGAR Y TERRITORIO EN COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

Una de las más importantes relaciones en las que se quiere profundizar dentro de esta tesis, es la que se presenta entre los materiales sonoros, y la evocación o

representación del lugar y/o territorio. La importancia de dicha relación radica en el hecho de la variedad de timbres presentados en la MMT, desde los timbres nacidos de la síntesis, el procesamiento o la captación. Diana Margarita Ortiz (2023)<sup>10</sup> muestra claramente lo que los materiales sonoros permiten en la obra musical en relación con el entorno, cuando dice que

Uno está influenciado por todo lo que ha escuchado en su vida, y eso que ha escuchado en su vida está marcado por el entorno que habita. (...) Me parece que es muy bonito el que haya especificidades de lugar, los timbres que a mí me atraen, o los gestos que a mí me atraen musicalmente, tienen que ver con lo que yo he escuchado en mi vida (Ortiz, 2023)<sup>10</sup>.

Diana Ortiz (2023)<sup>10</sup> comenta sobre una de sus composiciones, diseñada para redoblante y electrónica<sup>22</sup>, en la cual decidió que la intérprete tocara con los dedos. Esta elección se debe a la colocación del micrófono cerca del redoblante, con la intención de evocar la sonoridad de los tambores y así conectar con experiencias pasadas. La compositora sostiene que expresar con precisión este proceso resulta difícil, ya que el componente afectivo se manifiesta de manera subjetiva al escuchar un gesto que evoca recuerdos o sensaciones específicas.

Existen diversos tipos de intereses, pero la memoria auditiva puede desempeñar un papel importante en la elección y desarrollo de preferencias musicales. En resumen, lo que escuchamos influye en nuestra creación artística y se manifiesta de diversas maneras en nuestra expresión musical (Ortiz, 2023)<sup>10</sup>.

Lo anterior muestra una potencia de identificación de los timbres o gestos musicales, como los llama Ortiz, con un entorno, algo que se da regularmente en el pensamiento de los compositores suramericanos. Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> refuerza el pensamiento de Ortiz al afirmar que “hay una búsqueda constante de lo que tiene que ver con la identidad, la movilidad, las migraciones, las influencias que hacen el carácter creativo de una persona” (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

De nuevo se ve que las circunstancias contextuales que se dan en el entorno, desde la visión de los compositores, van a determinar los intereses creativos en sus

---

<sup>22</sup> La compositora no manifestó datos de identificación de la obra en mención

obras. Para Dal Farra (2023)<sup>23</sup> el lugar donde uno crece o se forma, es fundamental para definir el desarrollo de otros procesos, ya sea en la música o en la vida en general, el lugar es uno de los condicionantes importantes de esa creación y de ese proceso de producción de una obra, por lo que es fundamental.

Y esto se ve reflejado en los materiales que van a construir una obra, puesto que para Dal Farra (2023)<sup>23</sup> los utilizados en cada obra están estrechamente relacionados con el lugar y el territorio, tienen un valor especial para el compositor, pues representan una cultura que quiere evocar en la música. En ese contexto particular, los materiales hacen referencia a una música y cultura propias de una región específica. “Podría nombrar algunas de mis obras que tienen que ver con la región andina que toma varios países” (Dal Farra, 2023)<sup>23</sup>.

Lo anterior, también hace parte de las prácticas y reflexiones de Yáñez (2023)<sup>21</sup> quien presenta algunos cuestionamientos centrados en el pensar cómo sonaría un espacio u objeto determinado.

Entonces, desde ese concepto, la idea de territorio, mi relación con mi territorio siempre ha sido muy fluida o muy concreta, una búsqueda constante a nivel de concepto, tanto a grabaciones de campo, elementos de biodiversidad, de biología para poder establecer ciertas relaciones de territorio. Creo que en donde más presente se han hecho estos conceptos, ha sido, no tanto en obra electroacústica como tal, pero sí en diseño de sonido (...) tengo una serie de grabaciones que he ido haciendo con el tiempo, que remiten a momentos y lugares, y de cosas de Ecuador (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Thomasi (2023)<sup>7</sup> destaca que entre las posibilidades que ofrece el trabajo con MMT, se encuentra la capacidad de construir espacios a través de la difusión sonora o la distribución de altavoces. Este proceso forma parte de los numerosos enfoques creativos de la MMT. No obstante, es importante resaltar que la existencia de un lugar, o incluso el propio lugar, puede considerarse como una creación musical en sí misma., “un lugar que no es compuesto, es en sí un proceso creativo, él ya es una a composición en sí (...) una esquina, un parque, una montaña” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

La anterior es tal vez la primera cuestión que se presenta al pensar en las posibilidades evocativas y representativas del lugar o territorio por medio de las

---

<sup>23</sup> DAL FARRA, Ricardo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 01 set. 2023. Entrevista.



herramientas de la MMT, sea la captación por medio de micrófonos, ya que esta permite la extracción de materiales sonoros de un lugar y por lo tanto posibilita la aparición del mismo en la obra musical, dando un componente figurativo a la obra. El compositor colombiano Federico Demmer lo manifiesta de la siguiente manera:

Una de las realidades más extraordinarias de las propuestas electroacústicas es que nosotros, por medio de la composición electroacústica, podemos generar toda una cantidad de mundos imaginarios que en la realidad no existe. O sea, nosotros podemos traer la selva del Amazonas a un auditorio en Bogotá y generar una experiencia, porque es que eso es lo importante en las personas que escuchan. Se puede generar una experiencia en donde sensorialmente se sienta la selva del Amazonas. Para eso se requiere de un artista sensible que sea capaz de hacerlo, de componer la obra de ensamblarla con los medios técnicos que existen (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Por otro lado, el mismo Demmer resalta las posibilidades de, a partir de estas mismas herramientas representar “mundos imaginarios”, lo cual se presenta como una gran bondad de los materiales sonoros creados con tecnología. El caso de la obra *Barren lands*<sup>24</sup> (Tierras estériles) del compositor peruano Rajmil Fischman (2023)<sup>11</sup> quien manifiesta que, dentro de algunas de sus creaciones musicales, tiene la intención de reproducir la sensación que da el lugar.

En la parte electrónica de dicha pieza de Fischman, *The day after* (El día después), el compositor muestra que busca representar “desde cosas simples, como estar en una gran fiesta, tomar mucho, levantarse el día siguiente y de pronto todo ese silencio de la resaca, hasta cuando ha habido un evento muy terrible y de pronto sientes esa serenidad después del evento” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

Dentro del proceso creativo, no solo es determinante la idea de la representación de un lugar, sino también lo que el mismo lugar genera en el compositor, lo que muestra Fischman es que no solo es la intención de evocar el lugar lo que se presenta como un rasgo toponímico, también lo que el mismo lugar evoca y genera, la intención de crear a partir de la afectación que produce sobre el creador. “Yo caminaba a mi trabajo y había un paisaje en camino al departamento de música, había sol, pero me parecía un día muy desolado, eso me inspiró la obra” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

---

<sup>24</sup> FISCHMAN, Rajmil. **Barren Lands**. 1997. Disponível em: <https://sonus.ca/oeuvre/44842--barren-lands> Acesso em: 10 jul. 2025.

A pesar de las intenciones evocativas y representativas, aparecen reflexiones como la de Rodrigo Cádiz, compositor chileno, quien toma los sonidos de un lugar sin una intención evocativa del mismo, “Cuando estoy en otro lugar fuera de Chile, voy grabando, siempre estoy es con una escucha atenta, algo que sea musical. Después, cuando tomas el material de audio y lo procesas, lo transformo en la obra, me importa que suene interesante” (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Lo que presenta el lugar, según las reflexiones de este compositor, es una gama de sonidos con potencial estético, sonidos que, para él, no van a ser un elemento figurativo o representativo de la obra, pero sí son sonidos que, en el encuentro con el lugar, este se presenta como elemento de evocación afectiva en la obra, algo meramente estético.

Por supuesto yo sé que el resultado total es un reflejo sonoro de ese lugar, pero más que reflejar el espacio, ya que no me interesa hacer un documental sonoro de algún lugar, me interesa hacer música y la música para mí tiene que ser interesante sonoramente (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Volviendo a la reflexión presentada por Demmer<sup>15</sup>, donde resalta la posibilidad de crear mundos abstractos o figurativos, podemos notar que, después de diversas conversaciones con compositores de América del sur, a diferencia de lo planteado por Demmer, quien entiende la posibilidad representar o evocar de manera abstracta el lugar, o representarlo a partir de elementos figurativos, Cádiz tiene una percepción diferente de estas cualidades de los sonidos, afirma:

Siempre intento disociar lo que hago del espectador, ya que no tengo idea de cómo va a reaccionar. Mi único objetivo es evitar que se aburra al escuchar mi música, pero más allá de eso, no pretendo ni he pretendido nunca transmitir el espacio en el que vivo al espectador para que se sienta en ese lugar. Siendo honesto, creo que lo único que puedo lograr es captar la atención de la gente, hacer que sea un poco entretenido y que no se aburra. Más allá de eso, no puedo aspirar a lograr algo más (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

A partir de los testimonios que se presentaron, podemos ver que además de estas posibilidades contextuales que pueden generar los materiales sonoros de identificar a los compositores con su entorno de manera subjetiva, también hay tres formas de utilizar los materiales del lugar o territorio. En primer lugar, una que es

meramente estética, donde los materiales del lugar son utilizados únicamente por sus cualidades tímbricas; en segundo lugar, una relación abstracta, donde los timbres, sonidos o materiales tiene la intención de llevar al oyente a un lugar o territorio específico; y, por último, la utilización de elementos figurativos para representar y/o evocar un lugar y/o territorio.

### 3.1.1. Uso de materiales sonoros del lugar sin intención representativa o evocativa

Son pocos los compositores que abiertamente expresan conciencia de la imposibilidad de evocar o representar un lugar por medio de los materiales sonoros. Dentro de esta tesis, el caso más evidente es el de Rodrigo Cádiz, quien manifiesta que un uso consciente de los materiales sonoros de un lugar, no garantiza que vaya tener una recepción figurativa en el oyente, por lo tanto, él se limita a la exploración de timbres de determinado entorno, pero con una intención netamente sensitiva.

Cádiz afirma que los lugares tienen sonoridades características, generan en él intereses característicos. “Grabé mucho cuando estuve en Nueva York, me encanta la ciudad, grabo y suenan cosas típicas de ciudad, bocinazos, trenes, metros, gente gritando, una actividad constante que nunca cesa. Y eso a mí me gusta sonoramente, auditivamente” (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Por lo que el criterio principal para la selección de estos materiales es netamente auditivo. A pesar de que este material proviene de la ciudad de Nueva York y, de cierta forma, pertenece a ese contexto geográfico, su valor principal es que sea interesante sonoramente.

Claro, cuando las publique, voy a indicar que fueron grabadas en Nueva York; no diré otra cosa y tiene sentido, ya que las sonoridades pertenecen a ese entorno. Sin embargo, el criterio principal es siempre intentar crear la mejor música posible. Por supuesto, si logra evocar una sensación especial del lugar para alguien, mejor aún, pero ese no es mi objetivo principal (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Mamedes (2024)<sup>25</sup> afirma que es prácticamente imposible suponer que el oyente reconocerá todas las referencias que se le presentan. En realidad, el oyente compondrá una escena individual, fruto del diálogo entre los estímulos, en este caso, en la música. Los estímulos sonoros que percibe y selecciona durante la escucha, así como las conexiones que establece con su propio repertorio de experiencias cognitivas, le permiten empezar a crear la idea de que los elementos comienzan a cobrar significancia, tanto a nivel local como a modo de fuente referencial.

El potencial significativo o referencial que el oyente trae consigo, junto con el discurso musical, va componiendo un panorama más amplio. En este sentido, el enfoque varía entre compositores y, muchas veces, de una pieza a otra. Rodolfo Coelho de Souza mencionaba que una de las intenciones del compositor electroacústico es procesar el material sonoro hasta el punto en que ya no se puede rastrear cómo se creó el sonido. Es decir, la experiencia es solo con el sonido en sí. No es una simple nota de piano procesada mediante modulación en anillo que se conecta con el timbre de *Mantra*<sup>26</sup>, generando una referencia clara a una obra o a un contexto musical, como el de la música alemana de los años 70 (Mamedes, 2024)<sup>25</sup>.

Lo que quiere decir Mamedes en el párrafo anterior es que cuando se aplican múltiples procesos a los materiales sonoros, ocurre una eliminación de ese potencial referencial, es decir que se anula la posibilidad de reconocer la fuente de este material. En ese proceso, lo que percibe el oyente se vuelve cada vez más abstracto.

He tenido experiencias en las que, después del concierto, algunas personas me decían: "Me gustó tu pieza, no sé exactamente por qué, pero me pareció una experiencia como un viaje". La persona empieza a desarrollar un discurso que, para ella, tiene todo el sentido, pero que para mí está muy lejos de mi ideal poético original. Sin embargo, siendo honesto, considero que esa interpretación es tan válida como mi intención original. La experiencia estética del público es algo que no puedo controlar; la finalidad de la obra es crear un vector para esa experiencia estética. Los significados pueden ser completamente dispares en términos de interpretación, pero si generan una conexión, eso es lo que importa y lo que tiene valor. Este sería un ejemplo de cómo el límite de referencia es extremadamente amplio (Mamedes, 2024)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> MAMEDES, Clayton. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 07 ago. 2024. Entrevista.

<sup>26</sup> Obra del compositor alemán Karlheinz Stockhausen.

Demmer (2023)<sup>15</sup> presenta una reflexión semejante, a pesar de ser un defensor de las cualidades de la música electroacústica como herramienta de representación del lugar, él también tiene un acercamiento muy sensitivo a los sonidos del entorno.

Mi pensamiento es un pensamiento electroacústico, es decir, como compositor de Electroacústica. Entonces yo pienso, a mí me sirve esta textura, me sirve la densidad de este medio ambiente, me sirve la aglomeración de estas partículas sonoras que produce el agua en este otro ambiente (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Demmer (2023)<sup>15</sup> resalta que su aproximación a los sonidos es completamente electroacústica, no es musicológica, ni mucho menos antropológica, por lo tanto, su intención no es de recrear un ambiente de la selva amazónica, por lo contrario, el ambiente de la selva amazónica le sirve como textura para generar una obra electroacústica.

Por otro lado, Juan Manuel Sánchez (2023)<sup>27</sup> compositor venezolano dice que, en sus obras, a pesar de que pueda ser bastante interesante recrear el mundo selvático, ese mundo natural, sería muy interesante, pero las herramientas de igual forma pueden limitar el conseguir ese resultado.

Ricardo Thomasi, el compositor brasileño previamente mencionado, comparte una perspectiva similar en relación a la selección de materiales sonoros. Describe una experiencia donde valora las características sonoras de un lugar específico: "Viajando, me detuve en un lugar muy interesante, en la cima de una colina, donde pasaban carros. Era fascinante. Tenía una grabadora en la mochila, así que me senté y pasé un tiempo simplemente escuchando" (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

Thomasi (2023) encuentra muy intrigante la oportunidad de detenerse y permitir que el lugar hable al compositor por sí mismo. En ese momento, no sigue un proceso de creación definido; simplemente graba y luego escucha esas grabaciones en su estudio en casa. En algunas ocasiones, realiza estas actividades mientras se dedica a otras tareas no relacionadas con la creación musical. Posteriormente, decide si el material seleccionado puede funcionar en alguna obra; si encuentra que es pertinente, integra esas grabaciones en sus composiciones.

---

<sup>27</sup> SÁNCHEZ, Juan Manuel. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez.** [S. l.], 17 nov. 2023. Entrevista.

Al igual que Cádiz y Sánchez, Thomasi también le da un valor afectivo al lugar y no niega la potencia estética de los sonidos del entorno. Presentan al lugar como una mina de oro de posibilidades sonoras y tímbricas. Sin embargo, el valor que le dan dentro de la construcción de la obra musical se inclina mayoritariamente hacia el valor sensitivo que puede aportar a la obra, muy por encima del evocativo o representativo.

Si bien la postura de estos artistas está argumentada por la preferencia en cuanto a las búsquedas subjetivas del compositor con respecto a las cualidades del sonido seleccionado por él mismo, y que evidentemente es necesario no abandonar el valor sensitivo del material sonoro en función de la calidad técnica y estética de la pieza, el alejarse de las posibilidades representativas y evocativas de los sonidos también puede considerarse limitante, teniendo en cuenta los afectos que puede llegar a generar la obra en el oyente y/o en el compositor.

A criterio del autor de este texto, y a partir de las reflexiones de algunos compositores participantes, es posible ver que estas filiaciones afectivas, que potencialmente puede tener o hacer parte intrínseca de un sonido o un timbre, también forman parte de las herramientas conceptuales que orientan el desarrollo de un proceso artístico.

Además, el hecho de que no es posible asegurar que una intención conceptual o poética del compositor va a llegar de manera literal, figurativa, o que de alguna forma se va a acercar a las intenciones primarias del compositor desde el pensamiento creativo, no implica que la representación y la evocación no sean parte determinante del proceso de creación. Esto se podrá apreciar en los dos siguientes apartados.

### 3.1.2. Los materiales sonoros y la evocación abstracta

A diferencia de lo mencionado anteriormente, muchos compositores de América del Sur sí ven como una posibilidad de las herramientas de la MMT el evocar el lugar y el territorio por medio de las mismas. Dentro de este apartado, nos encargaremos de destacar el potencial abstracto, por lo que se hablará de las herramientas que no implican la captación de estos entornos. Es decir, el sonido sintético y la experimentación tímbrica.

El compositor brasileiro Felipe de Almeida Ribeiro (2023)<sup>12</sup> habla de la posibilidad de evocar lugares metafísicos, dentro del ejemplo que usa, habla de o *territorio do sonho* (el territorio del sueño), a partir de una de sus obras, titulada *Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre*<sup>28</sup> (De las ilusiones que nunca nos engañan al mentirnos siempre, 2010), pieza para violonchelo y electrónica, el presenta este territorio como algo que hace parte del proceso compositivo.

Él no es algo concreto, palpable, pero él es quien conduce las decisiones de la pieza, el título es un fragmento de Fernando Pessoa, él dice: “Es de las ilusiones que nunca nos engañan o nos mienten siempre”. Es justamente ese carácter dual el que nosotros también tenemos en los sueños (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

Además de esta, Ribeiro cuenta con otras obras que hacen parte de esta misma categoría que él presenta, entre estas *No desalinho triste de minhas emoções confusas* (En el desajuste triste de mis emociones confusas, 2011), la cual también habla de un lugar paradójico: “este es un lugar que tiene unas cosas diferentes, algo más, donde el tiempo es ilusorio (...) estoy hablando de un lugar que tiene justamente ese ambiente más de sueño” (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>, Ribeiro habla de un lugar abstracto, el cual no tiene una representación sonora tradicional o figurativa.

Otro ejemplo de esta función de representación de lugares imaginarios está presente en la obra de Fischman (2001) *Erwin's Playground*<sup>29</sup> (El parque de juegos de Erwin). En esta pieza, el compositor busca representar el espacio interior del átomo, y el concepto se basa en el viaje desde el núcleo hasta las capas exteriores.

Cada capa tiene su representación; se extiende casi fuera del átomo y luego regresa al átomo. El material lo generé exclusivamente con un software que desarrollé, llamado *All and Erwing*, que normalmente produce granulaciones, pero de una manera muy abierta, y es ahí donde encuentro los sonidos que busco (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

---

<sup>28</sup> RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre**. 2010. Disponible en: [https://almeidaribeiro.com/das\\_ilusoes.mp3](https://almeidaribeiro.com/das_ilusoes.mp3) Acceso en: 10 jul. 2025.

<sup>29</sup> FISCHMAN, Rajmil. **Erwin's Playground**. 2001. Disponible en: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2172110/>. Acceso en: 10 jul. 2025.

Continuando, el compositor venezolano Juan Manuel Sánchez (2023)<sup>27</sup> hace referencia a otra de sus composiciones llamada *Desde Adentro*<sup>30</sup>, posiblemente la obra de mayor difusión para el artista. Esta pieza surge en un período en el que el creador tenía la intención de elaborar una composición exclusivamente con sintetizadores y contaba con un sintetizador de la década de 1970, específicamente Cobol, que se encontraba en el conservatorio de León, Francia, donde residía en ese momento.

Utilizando estos sintetizadores modulares, Sánchez (2023)<sup>27</sup> experimentó y grabó, extrayendo así todo el material sonoro necesario para construir un banco de sonidos que daría vida a la obra concebida. La temática de *Desde Adentro* se centra en el cuerpo humano, influenciada por la inmersión del artista en la lectura de filosofía y existencialismo durante ese periodo. Antes del confinamiento de 2020 y 2021, el artista se dedicó a recrear un mundo imaginario que representara esta obra, ideando fragmentos que simbolizaran diversas partes del cuerpo, como los sonidos asociados a la digestión o al latido del corazón. En algunos momentos específicos de la obra, se puede percibir de manera sugestiva un latido cardíaco.

La obra *Desde Adentro* adopta una perspectiva más abstracta, ofreciendo un recorrido a través del cuerpo humano. La pieza que cuenta con dos segmentos, busca representar el cuerpo humano, pero luego se aventura hacia lo abstracto. La segunda parte de la obra se centra en la psique, explorando el pensamiento, la velocidad y la electricidad que caracterizan la actividad cerebral. Esta parte se manifiesta como una explosión, con un ritmo acelerado y movimientos más rápidos en contraste con la serenidad y contemplación de la primera parte.

La representación o simbolización de espacios abstractos es, tal vez, una de las construcciones más complejas, no en el sentido formal del diseño de una pieza sonora, sino en la imposibilidad de asegurar que los estímulos auditivos van a llevar al oyente a un lugar próximo al presentado en las intenciones conceptuales del compositor.

Por lo tanto, la idea de generar un valor al lugar a representar está limitada por las posibilidades del oyente. Si bien el lugar o territorio cuenta como un elemento conceptual de la obra, este componente solo será valorado por el compositor o por el

---

<sup>30</sup> SÁNCHEZ, Juan Manuel. *Desde Adentro*. 2019. Disponible en: <https://soundcloud.com/jmcomposer1984/desde-adentro-2019>. Acceso en: 10 jul. 2025.



oyente si se complementa la pieza con un elemento figurativo. En caso de no existir dicho elemento complementario, el oyente estará limitado a valorar la pieza únicamente desde lo sensitivo.

Algo contrario sucede con la tercera categoría, que se presentará a continuación, la cual utiliza elementos sonoros de carácter figurativo. Estos, además de ser creados con elementos tomados del lugar que se piensa representar, facilitan el entendimiento del oyente sobre el posible origen de la fuente sonora. Esto permite al espectador no solo ser afectado sensorialmente, sino también de identificarse con la obra y las fuentes de sus sonidos.

### 3.1.3. Representación del lugar y territorio por medio del material sonoro

La anterior posibilidad de evocar lugares materialmente inexistentes o imaginarios, se contrasta con la idea de la representación, Fischman (2023)<sup>11</sup> trae como ejemplo la famosa obra electrónica del compositor francés Jean-Claude Risset *Sud* (Sur, 1985), obra que busca transportar al oyente al sur de Francia, “en cierto momento está escuchando bichos en la playa y en los bosques, todos son sonidos electrónicos, no necesariamente son cigarras o grillos, pero cuando entras allá, de pronto estás en un mundo y sientes como se te libera algo porque estás a la intemperie en la noche”. (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

Caesar (2023)<sup>31</sup> muestra que, aunque existe la posibilidad de evocar un lugar a través de la música, ese lugar no necesariamente genera una identificación clara. Sin embargo, sería posible lograr esa identificación si se reconocieran ciertos elementos específicos, como animales que solo existen en ese lugar o una lengua que se hable allí.

Recuerdo mucho al compositor Luc Ferrari, a quien disfruto mucho escuchar. Él decía que en una pieza que fue grabada en una playa en la antigua Yugoslavia, en alguna entrevista, mencionó que sentía que en la escucha de esa música podía oír incluso los contornos de las montañas, es decir, la reverberación, la distribución de la sonoridad, todo resonaba junto con las grabaciones. Eso es algo que me parece muy bonito e interesante. Después de

---

<sup>31</sup> CAESAR, Rodolfo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 16 nov. 2023. Entrevista.

escuchar sus palabras, imagino las montañas cercanas a esa playa en la antigua Yugoslavia. (Caesar, 2023)<sup>31</sup>.

Estas obras de Luc Ferrari y Risset son ejemplos de lo que presentan en gran parte de sus obras los artistas suramericanos participantes de la tesis, obras que no solamente muestran el potencial representativo de los materiales sonoros sintéticos, también evidencian el lazo afectivo que se teje entre estos y los lugares a representar.

Tal como la compositora brasileña Denise García, referenciada por Caesar (2023)<sup>31</sup>, en su obra *Trem Pássaro*<sup>32</sup> (Tren de los pájaros), reproduce secuencias, lenguajes y modos de hablar propios del nordeste de Brasil, que son profundamente regionales. En este caso, independientemente del modo de escucha, el oyente experimentará una sensación muy local y regional, lo que permite una evocación figurativa del entorno.

Lo anterior es una característica de obras creadas bajo las premisas del paisaje sonoro, donde la referencia explícita suele estar presente, a menudo a través de elementos como el título de la obra. Mamedes (2024)<sup>25</sup> pone como ejemplos los *soundscapes* (paisajes sonoros) de Hildegard Westerkamp como *Paisagem Sonora de Brasília* (paisajes sonoros de Brasília), en los que el propio nombre del lugar crea una referencia directa. Tanto el título como la nota del programa establecen una conexión más clara, invitando al oyente a adoptar una postura activa en el reconocimiento preciso de ese "mapa" sonoro.

En la obra del compositor chileno Paul Wegmann, *Aqui é minha casa*<sup>33</sup> (Esta es mi casa, 2023), realizada para una pieza teatral homónima, en su título presenta un elemento literario y figurativo que, además, se potencia con la síntesis de sonidos con una intención evocativa muy específica:

Con los sonidos graves, el grave retumbante, también es otro sonido que viene de mi territorio, porque Chile es un país sísmico, entonces tiembla todo el tiempo, y conozco muy bien el sonido de la tierra antes del temblor, antes del terremoto, antes de que los vidrios comiencen hacer sus ruidos. Hay un sonido que es muy peculiar y que solamente conoce ese ruido, quién vive en un país sísmico (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

---

<sup>32</sup> GARCÍA, Denise. *Trem Pássaro*. 1993. Disponível em: [https://soundcloud.com/denise\\_garcia/trem-p-saro-1993](https://soundcloud.com/denise_garcia/trem-p-saro-1993). Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>33</sup> No se encuentra registro sonoro de la obra referenciada por el compositor.

La compositora peruana Pía Alvarado pone como ejemplo una de sus obras electrónicas llamada Viento y paisaje<sup>34</sup> (2021), la cual está inspirada en una pintura del pintor peruano Juan Daniel Manta, que muestra un paisaje de la zona Andina del Perú. “con coloraciones azules, se ven unas nubes, la imagen es quieta, pero da a entender que es una tarde con viento y hay unas nubes que se mueven, unas montañas” (Alvarado, 2023)<sup>35</sup>. La compositora buscaba plasmar esta sonoridad ventosa dentro de la pieza, lo cual se convierte en un reto para el formato instrumental (guitarra y electrónica) lo que se solucionó a través de técnicas extendidas.

Entonces, en este caso, podríamos decir que esa creación estaba compartida entre ambas líneas. Este cuadro resulta complicado de describir con palabras, pero contenía tres montañas, siendo la más grande el punto focal en el centro. Al dirigir la mirada hacia ese punto, no estoy segura si resultaba absorbente debido a la posición de las montañas. Creaba una sensación de inmersión, como si te transportara hacia el interior del paisaje. Mi objetivo es lograr que la persona que escuche esto sienta que está experimentando la obra directamente (Alvarado, 2023)<sup>35</sup>.

Alvarado (2023)<sup>35</sup> manifestó los conflictos de producir con la guitarra sonidos que evocaran la sensación del viento, por lo que decidió explorar cómo recrear electrónicamente tonos similares que también capturaran esa esencia ventosa. Según la compositora, en la conceptualización de esta composición, el viento asume el papel principal. Entonces, surgió la pregunta de cómo integrar los sonidos extraídos de la guitarra con aquellos generados electrónicamente.

Al trabajar en composiciones que combinan lo acústico y lo electrónico, encuentro fascinante la oportunidad de crear una fusión orgánica entre ambos elementos. El objetivo es lograr que no se perciban como entidades separadas, sino que los matices sonoros se amalgamen de manera cohesionada. (ALVARADO, 2023)<sup>35</sup>.

Ahora bien, se puede presentar el material sonoro figurativo en la obra para MMT de diferentes formas, en algunas ocasiones, como se va a poder ver a lo largo de

---

<sup>34</sup> ALVARADO, Pía. **Viento y paisaje**. 2021. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=07BjZk6tkGo>. Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>35</sup> ALVARADO, Maria Pia. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 07 out. 2023. Entrevista.

este apartado, estos materiales van a ser captaciones directas de determinado entorno, pero también hay otro tipo de material, que, al ser tradicionalmente relacionado con una cultura, se puede tomar como una referencia figurativa.

Las obras *Ancestros*<sup>36</sup> y *Tierra y sol*<sup>37</sup> de Ricardo Dal Farra son ejemplos del uso de recursos propios de un territorio con carácter figurativo y con la idea de evocar el mismo. En el caso de *Ancestros* (1986), creada para quena, quenacho, antara y procesamiento electroacústico en tiempo real, el compositor presenta una referencia directa al mundo andino, que se compara y contrasta con otro entorno.

Siendo yo de Buenos Aires, una ciudad enorme y compleja por su ritmo de vida y su entorno, la pieza refleja mi perspectiva del mundo andino en ese momento. En *Ancestros* comparo esos diferentes tiempos y modos de entender la vida, incluso el espacio donde las personas interactúan, contrastando el uso de nuevas tecnologías en un contexto urbano frente a otros lugares donde dichas tecnologías no son determinantes en lo cotidiano (Dal Farra, 2023)<sup>23</sup>.

Por otro lado, Dal Farra menciona la obra *Tierra y Sol* (1996), una obra estéreo electroacústica en soporte fijo, que construyó a partir de grabaciones de instrumentos autóctonos de la cultura andina y europeos, donde los instrumentos principales son quenenas, antaras, charango y algunas voces, capturadas por una destacada musicóloga.

Se tomaron algunos fragmentos de estas voces, que junto con el charango forman el sonido característico de la obra. La creación de la obra requirió tecnologías muy avanzadas para la época, como el procesamiento que permitía estirar los sonidos entre 30 y 37 veces, lo que implicaba que la computadora trabajara entre 8 y 16 horas para completar cada proceso (Dal Farra, 2023)<sup>23</sup>.

Fischman (2023)<sup>11</sup> presenta una referencia a una de sus obras, la cual está hecha para ocho pistas y cuenta con una versión estéreo. La pieza en mención busca presentar a la costa del Perú, traer a los oídos diferentes características del lugar a evocar, pero también lleva consigo la referencia a la música peruana y afroperuana. “Todo eso está combinado, lo grabé yo, así que es un poco de *fake*. Por otro lado, hay

---

<sup>36</sup> DAL FARRA, Ricardo. **Ancestros**. 1986. Disponible em: <https://colegiocompositores-la.org/1986/12/31/ancestros-1986/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>37</sup> DAL FARRA, Ricardo. **Tierra y sol**. 1996. Disponible em: <https://soundcloud.com/ricardo-dal-farra/tierra-y-sol-ricardo-dal-farra>. Acesso em: 10 jul. 2025.

mucho ritmo de cajón, pero eso fue un cajón virtual, grave una cosa y la procesé para que suene como cajón” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

El ejemplo anterior es recurrente en la obra de diversos compositores. Sin embargo, la forma más explícita de representar un lugar o territorio es la captación directa de los sonidos del entorno a representar. Según Demmer (2023)<sup>15</sup>, a pesar de que no siempre tiene la intención de recrear un lugar, en las ocasiones en que lo hace utiliza numerosos materiales que no ha grabado personalmente. Él menciona que

en Bogotá existe una plataforma llamada VozTerra, la cual contiene grabaciones de diversos sitios, especialmente de territorios naturales que están en peligro. En dicha plataforma se realiza una documentación exhaustiva para construir una biblioteca de sonidos de estos territorios” (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

En esta plataforma se pueden encontrar sonidos de los páramos, la reserva Van Der Hammen en Bogotá, el pie de monte amazónico en el Caquetá, y una amplia variedad de ambientes sonoros grabados. La idea de la plataforma es que estos materiales extraídos de los territorios colombianos sean utilizados en la composición musical, algo que como el mismo Demmer (2023)<sup>15</sup> afirma, el usa y otros compositores lo hacen.

Otro compositor muy importante en la música electroacústica colombiana es Mauricio Bejarano, ha hecho muchas grabaciones de ambientes. el último, donde estuvo, por ejemplo, fue en el Salar de Uyuni, grabando este borboteo de la sal con el agua, en Bolivia, pero también ha ido a los nevados colombianos, ha ido a hacer espacios urbanos en Estados Unidos. Pero mi aproximación a esos materiales para componer una obra no siempre tiene que ver con tratar de recrear un ambiente natural (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Álvarez (2023) deja ver de nuevo el interés en el uso de grabaciones de campo, ella toma muestras recolectadas por el Instituto de Musicología de la Universidad Católica de Perú, “tienen un muy buen registro de grabaciones de carácter más etnomusicológico, de hecho, fue difícil acceder a esa grabación, porque es un tipo de tradición, un tipo de canto de mujeres que lo hacen en medio del campo, en medio de sus labores diarias” (Álvarez, 2023)<sup>19</sup>.

Lucia Chamorro, artista uruguaya, de la mano de otra artista, Lucía Campos Gianni, presentan un proyecto realizado entre el 2012 y 2013 titulado Paisaje sonoro de la Laguna de Rocha<sup>38</sup>.

La Laguna de Rocha es un área protegida en Uruguay, en la que hay una gran biodiversidad de fauna y flora. Viven algunas personas en ese entorno, lo cual es un poco atípico, porque en general, en las áreas protegidas no siempre hay población humana, pero en este caso hay un grupo de pescadores que se dedican a la pesca artesanal. También hay algunas personas que van a vacacionar ahí o que van durante el año (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

Chamorro (2023)<sup>18</sup> afirma que el proyecto nació con la intención de encontrar una metodología para el estudio del paisaje sonoro. Inicialmente, fueron impulsadas por una inquietud artística de familiarizarse con conceptos y enfocadas en la escucha, en primer lugar, les dieron importancia a los sonidos del entorno, inspiradas también por la ecología acústica.

Los mapas me interesan mucho, en este proyecto hicimos algunos mapas sonoros en los que ubicábamos esos sonidos que íbamos recolectando. Este entorno está protegido y cuenta con un detallado plan de manejo para actuar y preservar estos espacios. Nuestro objetivo era aportar de manera modesta al ámbito sonoro. Al principio, lo considerábamos un enfoque artístico fascinante, pero a medida que avanzábamos, descubrimos nuestras preocupaciones sobre este tema, lo que resultó en la creación de diversos registros (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

El resultado final presentado por Chamorro (2023)<sup>18</sup> fue la confección de un álbum que captura el paisaje sonoro de la Laguna de Rocha. El cual, además de presentar el registro sonoro de la laguna, contó con piezas a partir de entrevistas y conversaciones con residentes de la zona. Según la artista, el proyecto resultó particularmente intrigante porque, al resaltar el valor del sonido y la escucha, descubrieron cómo el sonido puede funcionar como un indicador del estado de salud de un ecosistema. Mediante la exploración del sonido, surgieron diálogos relacionados con la ecología política. El proyecto también les permitió conocer el territorio a través del sonido y la escucha

---

<sup>38</sup> CHAMORRO, Lucia; CAMPOS GIANNI, Lucía. **Paisaje sonoro de la Laguna de Rocha**. 2012–2013. Disponible em: <https://luciasonido.com/paisaje-sonoro-de-la-laguna-de-rocha/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

Pero este no es el único ejercicio de este tipo de la compositora uruguaya, puesto que afirma que tiene muy presente el uso de estos recursos en muchos de sus trabajos, otra de las investigaciones de la cuales participó Chamorro, es el mapa sonoro de Granada<sup>39</sup>.

Fue un proyecto colectivo en el marco de una residencia artística en la Universidad de Granada, que es un programa que se llama Los tientos, y la consigna era investigar sobre el flamenco y proponer nuevas prácticas disruptivas relacionadas al tema flamenco. Estuve escuchando durante todo este mes, intentando buscar en la ciudad ese sonido de flamenco, iba escuchando, grabando y armando mi mapa sonoro del flamenco que iba encontrando en Granada. Intentando encontrar esa incidencia de los sonidos del entorno, esa relación entre lo más musical, entre las voces, los sonidos de la naturaleza, los sonidos de la ciudad (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

Posterior a esto, participó de otro proyecto en Portugal, en Vouzela, donde se realizó mapa de este pueblo. “Tengo mucho interés por encontrar estos sonidos que son identitarios, son de un lugar” (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

En cuanto a lo que presenta el compositor venezolano Juan Manuel Sánchez, sobre el uso de los materiales sonoros, en la Obra *Toy*<sup>40</sup> (Juguete) defiende el uso literal de estos elementos, “Yo recuerdo una crítica que me habían hecho, particularmente con la obra de los juguetes, otro compositor me cuestionaba sobre por qué utilice juguetes para hacer una obra que se llama juguete” (Sánchez, 2023)<sup>27</sup>.

Sánchez (2023) explica que eran los objetos con los que contaba y eran los objetos que lo invitaban a hacer esa pieza, la cual buscaba representar el lugar de juego de su hija, para lo cual se presentan como una herramienta que tiene el potencial de hacerlo.

Al escribir mis obras, a veces simplemente uno tiene una idea personal de cómo debería llevar a cabo el proceso creativo, y esa es la parte mágica de la creación. A través de mi arte, apporto esa idea o creatividad, la vierto en la obra; es lo que sucede, lo que se materializa al final del proceso creativo. Dejas todo ahí, aunque no necesariamente todos los materiales utilizados son fieles a la idea que deseas expresar en tu obra. Debe haber una transformación, una astucia por parte del compositor para convertir, para lidiar, para utilizar lo que tienes disponible y así transmitir una idea, incluso si inicialmente parecía distante. Es la habilidad del compositor para transformar, para enfrentar la

---

39 No se encuentra registro sonoro de la obra referenciada por la compositora.

40 SÁNCHEZ, Juan Manuel. **Toy**. 2018. Disponible em: <https://soundcloud.com/jmcomposer1984/toy-2018-stereo-electroacoustic-piece>. Acesso em: 10 jul. 2025.

realidad, y para utilizar los recursos disponibles lo que constituye la esencia de este proceso creativo (Sánchez, 2023)<sup>27</sup>.

Después de categorizar las diversas formas en que los materiales sonoros pueden prestarse para evocar o representar un lugar y/o territorio, es relevante considerar cómo los compositores de América del Sur presentan dichos materiales en sus obras y cómo toman decisiones sobre su pertinencia en función de la calidad estética de sus creaciones.

### 3.2. REFLEXIONES SOBRE LOS MATERIALES SONOROS EN LA OBRA DE COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

Como han expresado otros compositores, como Federico Demmer (2023)<sup>15</sup>, y Claudia Álvarez (2023)<sup>19</sup> consideran que hay evidencia de la existencia de una relación entre la música electroacústica y la intención de los artistas de evocar en el oyente posibles entornos, algo que se facilita con procesos propios de la música creada con estas herramientas. Esto, a menudo, implica procesos como captar sonidos preexistentes y procesarlos. "Estos sonidos siempre tienen un origen, así que definitivamente hay una relación con el territorio, con el lugar" (Álvarez, 2023)<sup>19</sup>. En esta sección, nos enfocaremos en elucidar las diversas experiencias que rodean a los compositores en el proceso de captación y/o selección de los sonidos de entornos específicos, así como en explorar los objetivos que podrían buscar al utilizarlos.

Ribeiro (2023)<sup>12</sup> comparte una experiencia fascinante en el contexto de un proceso de grabación de campo. En una ocasión, mientras realizaba grabaciones cerca de un río en la orilla, donde solo se encontraban piedras, decidió llevar a cabo el proceso de captación utilizando una grabadora y un micrófono. Después de un movimiento accidental en el que bajó el brazo y generó una proximidad con el suelo, comenzó a escuchar los sonidos de sus propios pasos sobre las piedras. En ese momento, la sonoridad despertó un interés particular en el compositor. Según él mismo, esta experiencia representó una aproximación experimental con el material sonoro.

La selección de materiales, según lo afirmado por Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, puede ser tanto parte de una búsqueda intencional como de la indeterminación respecto a lo que



el entorno puede ofrecer en relación a las necesidades del compositor. En una de sus obras, Ribeiro grabó varios sonidos del silencio de la naturaleza y el sonido de piedras golpeando unas contra otras, sin tener en mente la creación de una obra específica. Los sonidos surgieron en función del gusto del artista. No obstante, también hay ocasiones en las que los sonidos no evocan lo que se busca conceptualmente. Retomando el ejemplo anterior, Ribeiro menciona que los sonidos de las piedras que intentaba captar no transmitían la imagen de piedra ni el sonido que tenía en mente.

No estaba encontrando esos sonidos hasta que comencé a utilizar los sonidos de algunos instrumentos, como el sonido de la tapa de la guitarra. Me llamó la atención el tiempo de resonancia de ese sonido, ya que, al golpearlo, parecía reproducir el golpe de una piedra. Sentía una falta de resonancia, dado que el sonido de las piedras es muy ruidoso. Fue entonces cuando empecé a grabar varios sonidos de percusión con mi guitarra para abordar esta ausencia (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

Dentro de la obra de Ribeiro, no es posible reconocer el proceso que se llevó a cabo para simular el sonido de las piedras. Según relata Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, el oyente solo percibe el sonido granulado, lo que indica que hay momentos en los que el compositor sí busca representar un sonido específico que, al encontrarse con la fuente concreta, no coincide con la imaginación previa. Por lo tanto, se deben emplear otros procesos para lograr una simulación efectiva. "No es tan simple, porque usted está imaginando el sonido del agua para una pieza en la que, necesariamente, va a utilizar sonidos de agua. Más que un objeto o elemento, es una imagen que va construyendo", señala Ribeiro (2023)<sup>12</sup>.

Fischman (2023)<sup>11</sup> presenta una situación similar en una de sus obras, donde busca representar la destrucción de una selva. Según el compositor peruano, es necesario buscar y pensar en materiales que sean pertinentes para el objetivo conceptual. "En La visión de Isaías, al principio tuve que encontrar una grabación de derribar árboles" (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

En contraste aborda una serie de procesos de captación de material para algunas obras aún no publicadas. Utiliza grabaciones binaurales de diversos lugares: "Cuando estoy de viaje, de visita, me pongo mis binaurales, salgo, camino y grabo paisajes masivamente con la intención de componer obras acusmáticas,

específicamente para ser escuchadas con audífonos" (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>. Cada obra cuenta con sonidos de lugares diferentes.

En la cotidianidad de los lugares, encontramos numerosos sonidos interesantes: el murmullo de trenes, las voces de la gente, gritos, el canto de pájaros, entre otros. Con certeza, cada entorno tiene algo fascinante, y la destreza radica en combinar estos sonidos en un formato binaural que funcione de manera espacialmente efectiva cuando se escuche con auriculares. Este tipo de trabajo se podría considerar típicamente de composición acústica, ya que implica la tarea de hacer que los sonidos resulten intrigantes para el público (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Lucía Chamorro (2023)<sup>18</sup> exhibe un interés constante en la captura de sonidos del entorno en muchas de sus obras, como los paisajes sonoros presentados en el apartado anterior. Estos sonidos, que forman parte inherente del entorno, son utilizados de manera continua en su proceso compositivo. Chamorro sostiene que estos materiales deben considerarse música, enfocándose en la importancia de la escucha: "Me interesa poner el foco en la escucha, considerarlos también música, realizar actividades que tengan que ver con la escucha de esos sonidos" (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

Dentro de los ejercicios de escucha, la compositora establece criterios para la selección de estos materiales, priorizando la atracción sensitiva que generan en ella: "Busco que los materiales me gusten sonoramente, me interesan mucho esos registros de momentos claves de un lugar o manifestación de algún momento histórico" (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>. Chamorro busca que el entorno le brinde sus estímulos auditivos mientras intenta captar la esencia única de cada momento.

La compositora describe esta práctica como coleccionista, ya que disfruta reunir una variedad de sonidos. Tomando la naturaleza como ejemplo, Chamorro (2023)<sup>18</sup> prefiere contar con muestras de diferentes aves encontradas durante el proceso de captación, así como de diversos anfibios, voces y acentos.

Eso es lo que voy buscando, esa variedad y riqueza, cosas que me gustan escuchar, que me parezca interesante, que tenga algún mensaje que sea característico. Es una práctica que también la asocio mucho con la idea de la fotografía, seguir documentando cosas que me parezcan importantes de un lugar, lugares a veces más icónicos o momentos importantes (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup>, quien, por la naturaleza de su trabajo artístico, se ve enfrentada a situaciones semejantes a las de Chamorro, donde se debe acercarse directamente a los sonidos del entorno, y aproximarse a ese proceso coleccionista de la captación de campo.

Quando he tenido que hacer documentales sobre lo que pasa en Ecuador, ya sea en la ciudad, documentales de naturaleza, lo que he hecho es emplear ciertos sonidos de la naturaleza para establecer estados de ánimo, no necesariamente relacionarlos con el espacio físico, los límites de una especie que suena, por ejemplo, la intensidad o el carácter de las vocalizaciones de aves (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Para la artista Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> algunos sonidos provenientes de la naturaleza o del entorno están intrínsecamente ligados a las emociones inmersas en el contexto social. Como se expone en la cita anterior, ciertos sonidos de aves se asocian con ideas como "serenidad, como el comienzo de un día, como algo por descubrir". Por otro lado, también establece conexiones entre otros sonidos, como vocalizaciones de animales o de otras especies, que evocan sensaciones de tensión o sonidos no resueltos. La selección de estos materiales en el trabajo de Yáñez se transforma en una búsqueda tímbrica, guiada por su propio concepto de pertenencia territorial: "Esta búsqueda se fundamenta en mi concepto de que este sonido pertenece a este territorio" (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Sin embargo, a pesar de la persistente búsqueda de relacionar de forma enfática los sonidos que ella pretende y el territorio del que toma los materiales, Yáñez (2023)<sup>21</sup> al igual que otros compositores acá referenciados, destaca el hecho de que tiene una intención de encontrar cualidades tímbricas en sus procesos de captación.

Trabajar con capas e ir desfilando elementos de un sonido que significa algo para mí, se convierte en la base conceptual o poética de trabajo, trato que tenga relación al territorio del que hablo, para no tener que recurrir a cualquier grabación solo por el hecho de que suena bien. Es más, una cosa que se llena de manera interna, tal vez en el momento de expresarla, ni siquiera se nota, pero cumple una función conceptual que me permite a mí sentir que la idea se concretó, la captación del sonido es algo que me hace sentir más cerca del material sonoro (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

En cuanto a los materiales sintéticos, la compositora ha utilizado de manera menos recurrente esta herramienta, con la idea de representar elementos del entorno. Sin embargo, reitera que la relación con la captación es más orgánica, algo que la compositora define como una extensión más natural de sí misma.

Quando puedo decidir sobre sonido desde la posición del micrófono, desde el momento en que decido grabar con las limitaciones con las que sé que se graba, entonces es parte del material. Habrá casos en los que luego tengo que limpiar una grabación porque se tuvo que capturar en un momento de apuro, pero hay momentos en que parte de ese ruido hacen también el timbre que deseo manejar (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Por otro lado, Sánchez (2023)<sup>27</sup> resalta la dificultad de representar a través de materiales sonoros, ya que, según la teoría de la música concreta, revelar la fuente de origen de un material sonoro le resta la calidad técnica propia de las estéticas. Ejemplifica esta dificultad con la intención de representar la cultura Inca, donde el compositor se ve limitado por las posibilidades presentes:

Tengo algunos objetos que pueden pertenecer a la cultura latinoamericana, uno tiene que utilizar la astucia para poder servirse de esos instrumentos o de esos objetos para recrear una pieza, que no necesariamente tiene una relación directa con los objetos (Sánchez, 2023)<sup>27</sup>.

Hasta este punto, se observa una norma en las preferencias de los compositores presentados, dando prioridad a la captación de materiales sonoros sobre la síntesis de los mismos. En contraste, Lapetina (2023)<sup>9</sup> muestra un interés en la síntesis, apreciando las posibilidades que estas herramientas ofrecen: "En efecto, también por el espacio de conocimiento que tenemos al respecto, yo me considero usuario de la síntesis, no creador" (Lapetina, 2023).

Por lo tanto, Lapetina encuentra más revelador el uso de sonidos tal cual son, capturados a través de micrófonos. "Este es el sonido del viento que siempre escuchamos aquí en nuestra escuela, ahora pasa a ser parte de un producto sonoro, musical y audiovisual, que los lleva a un nivel expresivo que no teníamos. Son como rasgos de nuestra identidad sonora que pasan a tomar un papel distinto al que estábamos acostumbrados" (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>.

Lapetina (2023)<sup>9</sup> destaca la presentación de la captación de los sonidos del territorio como un elemento distintivo de la identidad sonora de ese lugar. Para llevar a cabo estos procesos de captación, Lapetina resalta el uso del micrófono y la grabadora digital de mano como una "herramienta poderosísima". Esta herramienta ofrece la capacidad de preservar el sonido en pistas y trabajar con lo almacenado en el proyecto que ya está en desarrollo.

De repente, nos encontramos trabajando en el sonido de las piedras, el sonido de la tierra al rascarse con los dedos o los pies. Es algo que difícilmente se logra al poner la oreja al ras del piso para escuchar cómo suenan los pasos. La grabadora digital se convierte en un instrumento formidable para una nueva forma de observar el sonido que nos rodea. En el caso del alambrado, colocar la grabadora pegada al poste o a la madera imita lo que hacemos naturalmente con nuestras orejas al ponerlas bien pegadas. Esta forma de interés en la escucha expandida se transforma en un aparato que no solo la potencia, sino que también la distribuye. Es una exploración muy cercana a la experimentación, combinada con la documentación, con el propósito de que este proceso sea, a su vez, un documento histórico de un grupo de personas que realizaron algo juntas en un momento específico de sus vidas (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>.

Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup> introduce un proyecto centrado en la conexión con el entorno a través del sonido, denominado "Post naturaleza punk". En este proyecto, explora la idea de aproximarse a los sonidos de lo que ella clasifica como la tecnología de la naturaleza. Collazos destaca objetos como las conchas de caracol y plumas, percibiéndolos como increíbles y notando su ligereza, que les permite moverse con la más mínima vibración. En el marco de esta iniciativa, la compositora recopila estos objetos junto con grabaciones de campo, teniendo en cuenta la grabación del paisaje sonoro: "Me interesa mucho el sonido como la materia" (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

Yo vengo de las artes visuales, y ha sido algo que me ha acercado al sonido, cuando hago sonidos o ruidos, cuando compongo, porque yo sinceramente sí siento que compongo con ruidos y sonidos, lo siento materia, aquí entra una textura, aquí entra algo duro, aquí entra algo suave, algo difuminado, es bien visual mi manera de componer. Entonces, lo que yo hago con estas grabaciones de campo también es de alguna manera tomarlas, un pájaro que Pía, gotas de agua (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

A pesar de las diversas formas de reflexionar sobre el sonido y su relación con el lugar y/o territorio, los compositores comparten una norma fundamental: ser

conscientes del valor de los sonidos que el entorno proporciona. Se ha destacado el valor tímbrico de los sonidos del lugar, así como su función como rasgo identitario. Además, se ha evidenciado la relación íntima que se establece entre el compositor y la naturaleza a través de la captación de campo.

### 3.3. OBRAS COMPOSITORES SURAMERICANOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR Y/O TERRITORIO

En el presente apartado, se van a presentar de manera concreta las obras de algunos compositores participantes de esta tesis, piezas musicales donde el uso de materiales sonoros, ya sea sintéticos o captados, son utilizados, por un lado, por su valor tímbrico, o con la intención de representar y/o evocar un lugar o territorio.

Junto con esto, se presentarán algunas observaciones que permitirán comenzar a percibir las cualidades que tiene tanto la obras, los procesos creativos y las intenciones conceptuales y que permiten comenzar a generar relaciones entre la obra musical y los rasgos topofílicos que las rodean, cabe aclarar que dichos rasgos, que se comienzan a exponer en este apartado, serán desarrollados con más detalle en otros momentos de este documento.

#### 3.3.1. Bogotá 9S: Crónicas desde la ventana (2020) de Federico Demmer

La obra titulada Bogotá 9S: Crónicas desde la ventana<sup>41</sup>, según el compositor, fue motivada por las protestas sociales que se dieron en el año 2019 en la capital de Colombia. Demmer (2023)<sup>15</sup> cuenta que las manifestaciones referenciadas resultaron en una masacre en dicha ciudad.

La obra presenta, contó con sonidos grabados y voces procesadas, aves, sonidos de artefactos y acontecimientos, que evocan las características sonoras de la ciudad. El compositor muestra una cercanía afectiva con este lugar, no solo al tomar los recursos del mismo como fuente de material sonoro. También pretende sentar una

---

<sup>41</sup> DEMMER, Federico. Bogotá 9S: Crónicas desde la ventana. 2020. Disponible em: <https://open.spotify.com/intl-es/artist/7jKk121EfNt1ME8w9de5T6>. Acesso em: 10 jul. 2025.

postura política que se acerca a la empatía generada por hechos violentos en el marco de situaciones sociales específicas.

Lo anterior se puede enmarcar en lo que se pretende definir como topofilia desde diferentes posturas, en primer lugar, la evidente importancia que le da el compositor a materiales sonoros extraídos un lugar específico con la idea de evocarlo. Junto con esto, la idea de denunciar situaciones de sometimiento hacía una población, lo cual habla de una filiación afectiva entre el compositor y factores propios de ese territorio. Y, por último, la intención de representar la ciudad de Bogotá, de donde Demmer es originario, deja ver la existencia de un lazo emotivo con su tierra natal. Estos son factores que permiten observar los rasgos topofilicos que rodean los intereses conceptuales del compositor.

### 3.3.2. *Soundscapes Londrina* (2019) de Ricardo Thomasi, Fátima Carneiro dos Santos y Lawrence Malanski

*Soundscapes Londrina*<sup>42</sup> (2019), fue un ejercicio colaborativo producto de los intereses del compositor brasileiro Ricardo Thomasi, junto con dos colegas: Fátima Carneiro dos Santos y Lawrence Mayer Malanski. Ellos realizaron un ejercicio de captación de sonidos urbanos en la calzada de ciudad de Londrina, en el estado de Paraná, Brasil. En primer lugar, según cuenta Thomasi, se ejecutó una investigación de campo, con la atención de conocer las cualidades sonoras del entorno, donde posteriormente se realizaron las grabaciones. “Fue un proceso de composición casi colaborativo, porque estábamos juntos en el estudio trabajando con el mismo material que capturamos en el mismo espacio, construimos lugares totalmente diferentes” (THOMASI, 2023)<sup>7</sup>.

Fue un proceso que presentó tres perspectivas sonoras y de trabajo diferentes bajo una sola premisa, darles valor a los sonidos urbanos de la ciudad de Londrina. Según Thomasi (2023)<sup>7</sup>, Lawrence presentó un resultado enfocado en mostrar cómo en esta ciudad, el sonido comercial se sobrepone a los sonidos de la naturaleza. Se

---

<sup>42</sup> THOMASI, Ricardo; CARNEIRO DOS SANTOS, Fátima; MALANSKI, Lawrence. **Soundscapes Londrina**. 2019. Disponível em: <https://music.amazon.com.mx/albums/B08KTD45P1>. Acesso em: 10 jul. 2025.

utilizaron registros sonoros de algunas farmacias, los sonidos de los dispositivos de reproducción musical que el peatón puede encontrar en la calzada, entre otros sonidos propios de estos contextos.

Por otro lado, según afirma Thomasi (2023)<sup>7</sup> Fátima trabajó con la idea de presentar los sonidos de la calle, el ritmo de la calle. Ella trabajó con ese de territorio en el que el compositor se puede encontrar, por ejemplo, con: “una esquina, la esquina que tiene la calle por donde pasan los autos, pero también tiene un árbol, que además tiene muchos pájaros, una iglesia que tiene todo el ecosistema, como si los sonidos urbanos estuvieran perturbando estos territorios” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

Continuando, el trabajo de Thomasi (2023)<sup>7</sup> tuvo otro enfoque, él tenía la noción más técnica de síntesis, modelado, entonces fue a capturar sonidos pensando en cómo iba a transformar esos sonidos. Su perspectiva de territorio, en este ámbito de la tecnología, es un territorio la difusión sonora.

Este ejercicio creativo nos permite ver diferentes elementos que acercan los intereses del compositor a la su percepción del lugar y sus características sonoras, a pesar de que hay un objetivo común, la representación de un lugar por medio de elementos figurativos captados del este mismo entorno, el desarrollo del ejercicio permite encontrar que la percepción sobre este va a variar de acuerdo a la experiencia sensorial y habitacional del mismo.

Lo que implica una relación filial muy diferente según el contexto de cada uno de los artistas al redor de un mismo lugar. El hecho de que Mayer Malanski haya buscado resaltar el contexto más comercial y urbano; Carneiro centrar su búsqueda en la relación entre sonidos de actores vivos y artefactos; y por otro lado Thomasi, quien pretendió búsquedas más técnicas en su pensamiento centrado en a la síntesis, y el procesamiento, da a entender que se crean lazos diferentes en el proceso de creación y en las intenciones conceptuales de los artistas.

### 3.3.3. *Ets HaDa'at* (תעדת עץ) (El árbol del conocimiento) (2013) de Rajmil Fischman

Al igual que Demmer, Fischman imprime un componente de denuncia política en sus obras; que, a su vez, hacen referencia a lugares que ha visitado y que por



consiguiente han generado una ligación afectiva con los mismos. La obra *Ets HaDa'at* (עץ הדעת, El árbol del conocimiento)<sup>43</sup> es una pieza que busca presentar perspectivas sobre el conflicto palestino israelí: “viví en Israel 10 años y tengo una posición muy definida con respecto a eso, definida pero cambiante que desarrollo desde que viví en Israel y cuando más descubrí a había más, pero es todo sobre el territorio de Palestina, Israel” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

La obra cuenta con diferentes herramientas sonoras, instrumentos tradicionales, y procesamiento en la voz de la cantante, uno de los materiales se basa en los clamados de los palestinos, que se van procesando a lo largo de dicho segmento de la pieza. “de pronto comienzas a escuchar un barullo de ecos que comienza a extenderse, crecer, desarrollar hasta que casi cubre toda la escena musical” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

Como lo afirma Fischman, para esta obra se vale de otros recursos, que a pesar de no pertenecer a las cotidianidad de un lugar, como sí lo pueden ser sonidos del movimiento de la población, sonidos de artefactos característicos de un entorno, incluso, las voces que al emitir una lengua pueden dar luces sobre la pertenencia a cierto territorio; por la tradición se han ido ratificando como elementos sonoros que identifican una cultura y por lo tanto, pueden llegar a referenciar un lugar y/o territorio, en este caso, hablamos de sonidos de instrumentos tradicionales o cantos autóctonos.

Si bien en este caso se pueden percibir estos dos recursos, en el trabajo de otros compositores, estas herramientas se amplían a rezos de tradiciones nativas, himnos, sonidos de carnavales, entre otros.

#### 3.3.4. *Ets HaDa'at's Vision* (Visión de Isaías) (2022) de Rajmil Fischman

Otra de las obras de Fishman busca reflejar un espacio ecológico o económico, mostrando un deber ser de la economía del hombre con respecto al bienestar de la humanidad. Afirma que, de diversas maneras, muchos de nosotros nos sentimos alienados con el funcionamiento del mundo en este momento histórico. Cuestiones

---

<sup>43</sup> FISCHMAN, Rajmil. *Ets HaDa'at / עץ הדעת (The Tree of Knowledge)*. 2013. Disponible em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/48782644.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

como el sufrimiento, la desigualdad y otras situaciones similares forman parte de lo que busca reflejar Fischman.

La obra titulada *Visión de €e.\$i¥.Ah*<sup>44</sup> (*Visión de Isaías*) aborda la metáfora de unos arqueólogos que, situados 10,000 años en el futuro, exploran un planeta del cual les resulta difícil comprender su naturaleza. Era evidente que este planeta albergaba una historia fascinante. Justo cuando estaban a punto de abandonar la exploración, hacen un descubrimiento significativo: encuentran documentos de audio que podrían compararse con podcasts, grabaciones y videos de YouTube. Al reconstruir esta realidad a través de los documentos, encuentran la clave para comprender el misterioso planeta (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

Respecto a lo anterior, Fischman (2023)<sup>11</sup> afirma que existen dos posibilidades que se relacionan con la actualidad. La obra contiene grabaciones públicas que abarcan desde personas comunes hasta políticos, pensadores y economistas, cubriendo una amplia gama de temas. Inicia, por ejemplo, con el colapso de árboles en una selva, pero va más allá al incorporar numerosas referencias culturales contemporáneas, ofreciendo así un retrato detallado de la realidad que vivimos en la actualidad.

La pieza de Fischman cuenta con muchos de los recursos de los que ya se ha hablado en momentos anteriores, si bien muestra una puesta en valor de sonidos propios del lugar, intenta reflejar una postura política a cerca de situaciones que cobijan los intereses de las comunidades que habitan en entorno, y también muestra una reflexión sobre el afecto de un compositor por su tierra natal. A todo lo anterior se le suma la integración de todos estos factores en los intereses mayores, es decir, que la pieza muestra el amor a la tierra natal sin limitarse a un espacio del globo determinado por factores culturales e históricos, Fischman opta por reconocer la tierra natal como todo el espacio que contiene el habitar humano.

### 3.3.5. *Grés de Furnas o Furnas III* (2020 - 2021) de Felipe de Almeida Ribeiro

---

<sup>44</sup> FISCHMAN, Rajmil. *€e.\$i¥.Ah's Vision*. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=omaR7QRp0\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=omaR7QRp0_0). Acesso em: 10 jul. 2025.

La obra del compositor brasileiro Felipe de Almeida Ribeiro titulada *Grés de Furnas e Furnas III*, que también responde al nombre de *Furnas III*<sup>45</sup>, forma parte del tercer movimiento de un ciclo más amplio denominado *Furnas*. En el transcurso de la entrevista realizada a Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, afirma que esta pieza está directamente inspirada en una imagen, un recuerdo que surgió durante la visita de Ribeiro a las Furnas de Vila Velha, en Ponta Grossa, en el estado de Paraná. Son unas cuevas que se caracterizan por ser enormes simas y cavidades, Ribeiro las describe como gigantescas perforaciones, y en su interior, se forma una acumulación de agua, y es esa experiencia visual y recuerdo los que influyen directamente la creación de esta obra.

Las motivaciones conceptuales que presenta Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, tienen que ver con las tres Furnas, las cuales, en el marco de la visita del compositor a este parque natural lo cautivaron.

Quedé impresionado por su belleza, su carácter contemplativo y su aspecto ligeramente existencial. La posibilidad de detenerse frente a un acantilado y, al mismo tiempo, sumergirse en una experiencia poética que incita a la reflexión me dejó una fuerte impresión (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

Durante ese momento, la concepción de la obra surgió, según relata Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, impulsada por la reflexión sobre el significado de las Furnas. La imagen de la formación rocosa se arraigó en su memoria, destacando por su textura notablemente granular y la presencia de sedimentos. La inspiración para esta composición se nutre de la emotividad generada por esa experiencia. Ribeiro menciona que su visita a Vila Velha fue el catalizador para la creación de este ciclo de composiciones, marcando el inicio de una concepción de paisaje sonoro. Él comparte: "Fue en ese instante cuando vislumbré lo que podría constituir una forma de expresión musical en el ámbito sonoro, y todo el ciclo refleja esta intensidad y concentración en torno a esa idea" (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

---

<sup>45</sup> RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Grés de Furnas ou Furnas III**. 2020–2021. Disponível em: <https://almeidaribeiro.com/furnas3.wav>. Acesso em: 10 jul. 2025.

### 3.3.6. *Litania* (2023) Felipe de Almeida Ribeiro

Ribeiro (2023)<sup>12</sup> habla de uno de sus trabajos correspondiente al ciclo de *Furnas*, del ciclo de *Litanias*<sup>46</sup>, este último constituido como una suerte de mantra con la palabra *litania*, serie de obras que se están desarrollando en torno a las Litanías y que están asociadas a un lugar específico; existe una conexión íntima con el espacio de una reflexión espiritual.

A modo de ejemplo, la Letanía IV, la cual según Ribeiro (2023)<sup>12</sup> en el momento de la entrevista, aún se encontraba en proceso de creación, está concebida exclusivamente para un lugar particular: la Capela da Glória, en Curitiba, Paraná, otra de las letanías fue la Litania III, presentada previamente en el Festival Escucha en Vitória. La premisa de esta obra es que sea exclusivamente electroacústica, compuesta únicamente por sonidos electrónicos, sin incorporar sonidos reales en absoluto.

Simultáneamente, se ha prestado especial atención a la elección de la reverberación, con el propósito de transmitir la sensación de un lugar específico, como una capilla: un espacio destinado a la confesión y reflexión. La obra se desarrolla en torno a este lugar ficticio, emergiendo a partir de los entornos de reflexión y expresión mencionados anteriormente.

### 3.3.7. *Harawi Arwi* (2020) de Claudia Sofia Alvarez

Claudia Alvarez (2023)<sup>19</sup> presenta su primera composición electroacústica titulada *Harawi Arwi*<sup>47</sup>. Esta pieza se fundamenta en referencias y material acústico, ya que se trata de una obra acusmática que incorpora grabaciones de cantos de los Andes peruanos, específicamente el Jauregui, un tipo de canto interpretado por mujeres del altiplano. Este canto está profundamente ligado a la tierra, a una forma de cultura y a una tradición específica.

---

<sup>46</sup> RIBEIRO, Felipe de Almeida. *Litania*. 2023. Disponível em: <https://almeidaribeiro.com/litania3.wav>. Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>47</sup> ÁLVAREZ, Claudia Sofia. *Harawi Arwi*. 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucp.edu.pe/items/679146b1-114b-4e6a-a3b4-4c03ea607adc> . Acesso em: 10 jul. 2025.

Las reflexiones compartidas por Alvarez (2023)<sup>19</sup> evidencian que el resultado final de la obra busca evocar las actividades de estas mujeres, como el tejido y la creación de mantos propios del territorio. La composición utiliza los cantos como si fueran un tejido extenso de voces, creando así una especie de pieza coral y polifónica, pero elaborada de manera digitalizada. A pesar de no residir en esa región, la compositora afirma que la obra le permite viajar musicalmente a ese espacio.

Esta conexión no solo se limita a la geografía, sino que representa una exploración de la diversidad cultural del Perú, que a menudo se simplifica desde una perspectiva euro centrista. La obra de Alvarez amplía el alcance más allá de los Andes o la selva, explorando la riqueza cultural de América del Sur.

### 3.3.8. *Toy* (2018) de Juan Manuel Sánchez

Sánchez (2023)<sup>27</sup> describe la obra titulada *Toy* (2018), la cual se centra en la temática de los juguetes y encuentra su origen en una experiencia personal. Durante la infancia de su hija, el autor compartía momentos de juego que despertaron su interés por los sonidos de estos objetos. Fue en esos instantes cuando Sánchez percibió la oportunidad de crear algo significativo a partir de esa interacción.

El autor relaciona la creación de la obra con el lugar de juego compartido con su hija, el cual se convirtió en la fuente de material sonoro para la composición. Las ideas surgieron en torno a los sonidos y las potencialidades de los objetos, empleando sintetizadores en la elaboración de la pieza. Desde la perspectiva de Sánchez como padre, considera que estos dispositivos modernos son similares a juguetes que, desafortunadamente, están siendo desplazados por la tecnología.

La obra en cuestión presenta una forma de música en la que Sánchez (2023)<sup>27</sup> destaca objetos audibles y reconocibles, características que van en contra de las tendencias de la música acusmática. Argumenta que, a diferencia de la concepción convencional de esta música que suele ocultar la fuente del sonido para centrar el interés en los timbres, en este caso, el autor elige presentar los objetos directamente, adoptando un enfoque diferente.

La primera parte de la obra exhibe objetos como juguetes, resortes y carritos de manera directa. En la segunda parte, la música se intensifica a través del sintetizador, simbolizando la evolución en los juegos y hábitos infantiles, que ahora tienden hacia lo digital.

### 3.3.9. El proyecto *Citizen Memory* (2014) de Melissa Vargas Franco

Melissa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> reflexiona sobre su trabajo con el paisaje sonoro, centrándose especialmente en la relación con el acto de caminar. Hace referencia a una grabación realizada como parte del proyecto *Citizen Memory*<sup>48</sup> (2014), en la que explora los lugares cotidianos que recorre en Chapinero, aplicando diversas intervenciones y ajustes a las grabaciones de audio. Utiliza técnicas tradicionales de la MMT, como recortar, pegar, repetir e invertir.

La elección del barrio Chapinero en la ciudad de Bogotá, Colombia, como objeto de exploración, surge de la condición de residente en esta área. Este trabajo le permite recorrer la ciudad, aunque los recorridos habituales tienden a limitarse a la zona donde realiza sus actividades cotidianas.

Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> describe Chapinero como una especie de "cloaca sonora", difícil de definir debido al constante bullicio y actividad intensa. La compositora expone lo desafiante que fue experimentar esta área desde la perspectiva del sonido. En este entorno, todo suena simultáneamente, y la supervivencia implica mantenerse enfocado. Un descuido con el sonido de un claxon podría desencadenar problemas, y prestar atención al sonido del semáforo es crucial, ya que indica un cambio, y perder ese detalle podría acarrear dificultades en términos de supervivencia.

Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> considera que este lugar, como ciudad y espacio sonoro, es representativo de nuestra época. A diferencia de siglos pasados, donde se escuchaba el rugido de un león, hoy enfrentamos otros peligros que requieren nuestra atención constante. La ciudad demanda que estemos presentes, alertas y conscientes.

---

<sup>48</sup> No se encuentra registro sonoro del proyecto referenciado por la compositora

### 3.3.10. *Smog* (2010) de Miguel Llanque

Llanque (2023) en su obra *Smog*<sup>49</sup>, electroacústica estéreo, graba sonidos de la ciudad al estilo de la primera música concreta, motores en subidas, bajadas y en reposo, por capas, se incluyeron bocinas, sonidos de protestas y todo lo que sucedía en la ciudad: mucho tráfico, embotellamientos, además de espacios circundantes con elementos naturales.

Por otro lado, Llanque (2023)<sup>50</sup> afirma que el concepto de la pieza se basó en el trabajo con estos objetos, con sus características sonoras espectrales y su origen. Pero también; buscaba jugar con su connotación, es decir, como sonidos “significantes”. Así, se tejió un continuo en el que la ciudad sonaba todo el tiempo, intentando que no fuera generara la sensación de ser un paisaje ficticio. Además de esto, se decidió no procesar el audio ni transformarlo para mantener un carácter casi documental de lo que ocurría.

La pieza está pensada en términos de bandas, pero también en cuanto a frecuencias y temporalidades muy extendidas en el desarrollo del material: motores, bocinas, frenos, personas, etc. Aunque no es un homenaje, tiene un guiño a las humanofonías de Orellana, sobre todo a la Humanofonía 1, e incluso a ciertos pasajes de Bertola y toda esa generación. El proceso fue muy sencillo: muchas sesiones, muchos días de grabación, registrando diversas situaciones, para luego componer la pieza con esos materiales, todo desde casa (Llanque, 2023)<sup>50</sup>.

### 3.3.11. *A tierra* (2022) de Cristina Collazos

La performance llamada *A tierra*<sup>51</sup>, consistía en conectarme con ese territorio, con Concepción en Argentina, con el Bio-Bío. El montaje fue realizado para el Festival Toda la Teoría del Universo (2022). La obra consistía en la instalación de un dispositivo

---

<sup>49</sup> No se encuentra registro sonoro del proyecto referenciado por el compositor.

<sup>50</sup> LLANQUE, Miguel. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 14 nov. 2023. Entrevista.

<sup>51</sup> COLLAZOS, Cristina. **A tierra**. 2022. Disponible en: <https://hipermedula.org/2022/03/eterno-retorno-festival-latinoamericano-de-artes-y-tecnologias/>. Acceso en: 10 jul. 2025.

conectado a la tierra. Collazos (2023)<sup>17</sup> fabrica estas máquinas con la intención específica de conectarse, pisar, mezclarse mediante la máquina.

A mí me parecen muy románticas estas maquinitas, porque en ciertos momentos yo me coloco un cable en la boca y el otro cable a la tierra, y entonces paso a ser parte del circuito, junto con la tierra. Al tocarla, el sonido cambia también. En esta obra, yo soy parte del circuito junto con la tierra. Construí cuatro de esas máquinas porque, al ser solo un pulso, me gustaba jugar con los diferentes ritmos" (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

Lo anterior muestra una importancia de la tierra en el concepto creativo del performance, una idea de generar un vínculo con el territorio que se potencia con la idea que presenta Collazos (2023)<sup>17</sup> de realizar un recorrido por Concepción, ir a diferentes lugares a recolectar tierra de estos "La tierra del sitio donde se haría la performance era mucho más arenosa. En cambio, en un parque cercano donde recolecté más tierra, era más orgánica, más negra, con un olor distinto, y había más plantas (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

Para Collazos (2023)<sup>17</sup> la búsqueda de otras tierras, la práctica de agacharse para recolectar esa tierra, para olerla, verla y observarla, genera un vínculo con el territorio, puesto que la tierra misma te habla mucho del lugar, de la biodiversidad del territorio. "Solo con ver la tierra o analizarla, ya dices: "¡Guau!, aquí hay mucha vida" porque hueles los hongos, las bacterias, todo lo que habita ese mundo" (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

### 3.3.12. Para arriba y para lejos<sup>52</sup> (S.f.) Rodolfo Caesar

Esta es una obra para 8 canales que se basa en la reproducción muy lenta de una canción estadounidense de los años 60. Según Caesar (2023)<sup>53</sup>, esta pieza, interpretada por un cuarteto vocal, evoca un viaje en globo. En Para arriba y para lejos, el compositor realizó un proceso en el que la banda sonora es estirada, lo que provoca que el fragmento utilizado suene extremadamente lento.

---

<sup>52</sup> No se encuentra registro sonoro de la obra referenciada por el compositor.

<sup>53</sup> CAESAR, Rodolfo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 16 nov. 2023. Entrevista.



Además, Caesar (2023)<sup>54</sup> utiliza el sonido de pasos caminando en el campo, caracterizados por los timbres de los pies rompiendo ramas. También se puede escuchar un golpe del micrófono contra las ramas que, a pesar de haber sido involuntario, el compositor decidió mantener para destacar y separar la canción del resto del material de la pieza. "La canción parece estar en un espacio confinado, como en un lugar cerrado, y contrasta con los sonidos de estar al aire libre, pisando el campo y rompiendo ramas con los pies, además del golpe del micrófono contra el follaje" (Caesar, 2023)<sup>54</sup>.

En el tratamiento de los materiales sonoros de la obra, Caesar (2023) buscaba generar un contraste entre esa sensación de confinamiento y la idea de estar al aire libre. Es como si hubieras salido de una fiesta en el campo y estuvieras escuchando la música a lo lejos. Mientras tanto, los sonidos de tus pasos se vuelven más nítidos debido a los crujidos de las ramas, y los pequeños chispazos agudos de esos accidentes sonoros se hacen muy presentes, en primer plano (Caesar, 2023)<sup>53</sup>.

### 3.3.13. *Caminho das Aguas*<sup>54</sup> (2015) de Clayton Rosa Mamedes

Según comenta Mamedes (2023)<sup>25</sup> esta obra es una instalación que nace a partir de experiencia vividas en el estado de São Paulo, en la ciudad de São Paulo. Para el momento de la creación de este proyecto, la metrópoli estaba atravesando una crisis hídrica debido a la falta de lluvia. Ese embalse se estaba secando y comenzó a haber racionamiento de agua, no solo en São Paulo, sino también en la región de Campinas, donde el compositor vivía en ese momento.

¿Cómo se me ocurrió la idea? ¿Cuál fue mi motivación para crear esta instalación? Me encanta viajar, así que tomé el coche, un grabador portátil y una cámara, y me puse a mapear la cuenca del río Atibaia. ¿Por qué? Por curiosidad, ya que es el principal embalse que abastece la metrópoli de São Paulo. En realidad, es alimentado por el río que nace en la Serra da Mantiqueira, en la región de Extrema y Joanópolis, y se convierte en el río Atibaia, que pasa por Bragança Paulista, Atibaia, Campinas y luego se adentra en el interior de São Paulo. Todo el mundo piensa en el río Tietê, pero el agua que consume São Paulo proviene realmente del sur de Minas y del norte del estado de São Paulo, en la frontera con la Serra da Mantiqueira. Así que mi idea fue subir

---

<sup>54</sup> MAMEDES, Clayton Rosa. **Caminho das Águas**. 2015. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/gaia/a-galeria/exposicoes-anteriores/2015-2/caminho-das-aguas-penetracao-no-espaco/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

desde Campinas, ya que el río pasa por allí, y fui mapeando diferentes lugares a los que tenía acceso a lo largo de los cursos de agua. Solo no pude entrar en la fuente porque está protegida por la SABESP (Mamedes, 2023)<sup>25</sup>.

Mamedes (2023)<sup>25</sup> en su trabajo de captación del compositor, clasificó situaciones que llamo "agua en abundancia", es decir, paisajes que ni siquiera se perciben, en la crisis hídrica, los paisajes con intervención humana en los cursos de agua y los paisajes secos guiaron de alguna manera la concepción formal de la instalación interactiva. Así que no tiene mucho discurso; los materiales sonoros y visuales se recombinan a partir del movimiento de los visitantes. Pero todas las imágenes y sonidos fueron capturados en esos lugares y procesados.

Además, Mamedes (2023)<sup>25</sup> trabajo con la idea de texturización, tanto en el dominio sonoro como en el de la imagen. Por lo que hay una conexión con una idea que es casi un poco abstracta: la de los materiales de timbre; pero el origen, es decir, el motivo, la fuente sonora, son las grabaciones de campo.

#### 3.4. MATERIALES SONOROS Y TOPOFILIA EN LAS OBRAS DE COMPOSITORES SURAMERICANOS

Cada uno de los apartados anteriores, que se encargó de dar a conocer la presencia constante de elementos relacionados con el lugar y el territorio en los intereses poéticos de algunos compositores de América del Sur, permitió observar diferentes situaciones que involucran los intereses específicos de esta tesis, reveló el interés de los compositores por recrear lugares o territorios, ya sean físicos, imaginarios y/o abstractos, mediante la utilización de materiales sintéticos o captados. También fue posible observar el tratamiento que se les da a dichos materiales dentro de la construcción de la obra musical.

Fue posible identificar el recurrente uso de materiales captados de lugares específicos con la intención de ser utilizados como elementos clave en la composición de MMT, ya sea procesados con la intención de aprovechar los resultados tímbricos de dichos sonidos, en bruto con la idea de representar figurativamente paisajes o entornos específicos, o con la intención de evocar ambientes.

Desde una perspectiva más crítica, se pueden notar algunos puntos determinantes en la estructura conceptual de esta tesis, lo que implica una relación afectiva y una cercanía que se establece entre el compositor y el lugar o territorio que se pretende captar, representar o evocar. También se destaca el significado de los valores culturales e identitarios que implican el interés de los compositores en recurrir a los sonidos de determinados entornos.

Las preguntas que surgen tras la revisión anteriormente realizada son: ¿Qué es lo que vincula afectivamente al compositor con el lugar o territorio? ¿Es el amor por su lugar de nacimiento? ¿Son las relaciones contextuales que se tejen dentro de estos espacios? Las preguntas presentadas en este párrafo pueden acercar la obra de los compositores entrevistados a una revisión desde dos puntos de vista. En primer lugar, los conceptos de nacionalismo y patria, como Tuan (2007) los plantea, o desde una concepción más universal presente de manera general, que puede vincular a los creadores desde una visión que los aglutine o identifique sin estar inmersos en conceptos o categorías hegemónicas.

En los próximos apartados, nos ocuparemos de definir estos rasgos topofílicos, nacionalismo e identidad, dentro de la obra de los compositores participantes en esta tesis, para así entender la forma en que estos se vinculan afectivamente con los entornos de los que se nutren sus diversos catálogos creativos.

#### **4. NACIONALISMO Y PATRIA COMO RASGOS TOPOFÍLICOS Y SU REPRESENTACIÓN EN EL PENSAMIENTO DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS**

El siguiente apartado tiene como objetivo mostrar una de las formas de representación de rasgos toponímicos persistentes en las conversaciones con los compositores participantes en la tesis, relacionados con las categorías de nacionalismo y sentimiento patriótico. Según Tuan, estas dos categorías forman parte de la relación afectiva que se establece entre el ser humano y su tierra natal.

Dentro de este apartado, se abordará la aproximación conceptual a los dos términos, "patria" y "nación". También se explorarán las reflexiones de los compositores sobre los mismos y la manera en que expresan, a través de sus obras musicales, el amor por su tierra natal. Estas expresiones se manifiestan de diversas formas, entre las cuales se destacan:

- a) Utilización de materiales sonoros propios de su territorio o para evocar el mismo;
- b) Puesta en valor de los sonidos característicos del territorio;
- c) Defensa de materiales sonoros específicos de culturas particulares;
- d) Empleo de la MMT como herramienta de denuncia frente a situaciones que afectan la realidad del territorio.

Cada una de estas manifestaciones contribuye a enriquecer la comprensión de cómo los compositores integran el sentido de patria y nación en sus creaciones musicales, aportando así a la diversidad y complejidad de sus obras.

Las diversas formas de percibir los conceptos de patria y nacionalismo, reflejadas por los compositores, permiten presentar generalidades en las reflexiones sostenidas por ellos. Aunque algunas de las obras de los creadores y los conceptos ofrecidos en las entrevistas indican la presencia de elementos relacionados con la nación, que a menudo son utilizados con la intención de evocarla o representarla, los artistas manifiestan enfáticamente que no se identifican con un movimiento nacionalista, ni mucho menos tienen la intención de reflejar un amor por la patria o lo que se conceptualiza dentro de esta tesis como patriotismo.

Entonces, surge la pregunta: ¿Por qué estos elementos asociados a la patria o al nacionalismo, están constantemente presentes en la obra artística de los compositores? Aunque existe una conciencia de la presencia de estos materiales, los compositores de MMT en América del Sur presentan lo que la investigadora venezolana Yoli Rojas Ramírez (2015, p. 217) conceptualiza como "El arte como herramienta de denuncia". En este contexto, la recolección de recursos sonoros se utiliza como un concepto o herramienta para expresar rebeldía frente a sujetos hegemónicos. En el caso de muchos de los compositores entrevistados, se están cuestionando y denunciando conceptos arraigados como patria y nación.

Esto se puede asociar con lo que en los contextos de la estética se conoce como arte político, como frecuentemente precisa Rancière (2004, p. 56) quien propone una redefinición de la estética, la que, según el filósofo francés, no solo está vinculada al ámbito de las formas sensibles, sino que también se relaciona con la estructura social y, por lo tanto, con lo político. En otras palabras, la estética, como disciplina filosófica, establece una conexión entre las formas sensibles, como el arte y la vida en sí misma, que alcanza su máxima expresión en los ámbitos políticos y sociales.

Continuando con Rancière (2004, p. 60) afirma que la estética no se clasifica como una disciplina filosófica independiente, sino más bien como un "régimen de identificación específico del arte"; esto implica un conjunto de pautas y principios que facilitan la representación de lo irrepresentable, permitiendo su apreciación y generando una tensión al integrarse en lo social a través de lo político.

Después de realizar una delimitación conceptual de los términos nacionalismo y patria, en los siguientes apartados nos enfocaremos en exponer, en primer lugar, cómo los compositores perciben estos dos conceptos, cómo se presentan dentro de algunas de sus obras, y qué materiales propios de dichos elementos se manifiestan en algunas obras de sus catálogos compositivos.

#### 4.1. EL CONCEPTO DE NACIONALISMO

Sabucedo y Fernández (1998, p. 3) exponen el concepto de nacionalismo como uno de los fenómenos políticos más relevantes de la modernidad. Según ellos, el

nacionalismo se consolidó como la teoría que dio origen a lo que conocemos como estados-nación.

Al igual que Sabucedo y Fernández (1995), Romero (2018, p. 24) afirma que frecuentemente, se tiende a definir el nacionalismo como una doctrina moderna, cuyo surgimiento se tiende a relacionar con a la revolución francesa, según Romero (2018, p. 26) hay un nacionalismo que se remonta a un tiempo previo a la modernidad, se conoce como nacionalismo arcaico, el cual se ejemplifica claramente con la guerra que se generó entre el imperio romano y los judíos, al parecer entre el 66 y el 136 d.C. conflicto generado por la búsqueda de la comunidad de Judea de independizarse del imperio romano. Continuando con Romero (2018, p. 30) diferentes ejemplos semejantes al anterior, se presentaron a lo largo de la edad antigua, y otros en la edad media, con la idea de algunos monarcas de ganar poder frente a los señores feudales.

Ahora bien, Cruz (1995, p. 188) no habla de un nacionalismo arcaico, conceptualiza sobre el nacionalismo cultural, que es igual que el arcaico, nace antes de las crisis políticas de la Europa del siglo XVIII y XIX.

El nacionalismo cultural podemos vincularlo a la línea que comprende el “nacionalismo” judío, la Reforma protestante (de claro espíritu veterotestamentario), el Romanticismo y, finalmente, su formulación plena, el nacionalismo germánico. En esta tradición late un espíritu particularizado una tendencia hacia la diferenciación y la ruptura de universalidades; se enaltece lo popular e idiosincrático; y la unidad colectiva se fundamenta en factores étnicos y culturales (Cruz, 1995, p. 200).

Pero del nacionalismo del cual pretendemos valernos en esta tesis, es del nacionalismo político, el cual a diferencia del arcaico o el cultural, “pertenece a la línea que partiendo del patriotismo o republicanismo clásico pasa por Marsilio de Padua, Maquiavelo y el Renacimiento, continúa en la Ilustración y alcanza su expresión neta en la Revolución Francesa” (Cruz, 1995, p. 200).

Para Adam Smith (1971, p. 20) esta corriente de pensamiento suele tener dos posibilidades, por un lado, la superficial ligación con competencias deportivas, y por otro la de adoptar una representación cultural. También permite condensar una serie de constructos comunes como lo pueden ser: el sentido de pertenencia, la historia común, o los mitos, aspectos que son propios de la cosmovisión de un pueblo.

Continuando con Smith (1971, p. 20), para este economista es perceptible que gran parte de los politólogos restringen el concepto a sus formas políticas, por lo que tienden a centrarse en la búsqueda de la nacionalidad de centrarse en el autogobierno.

Otras doctrinas, conceden dichos estudiosos, podrían ser añadidas de vez en cuando sólo que continúan siendo contingentes, reflejan las necesidades políticas o las bases sociales de un movimiento nacionalista dado, pero no forman parte del núcleo mismo de la doctrina. Para la mayoría, sin embargo, este tipo de reduccionismo analítico ha sido como pelar una cebolla para encontrar el corazón: una vez que se han quitado las sucesivas capas, no queda nada dentro (Smith, 1971, p. 21)

Junto con lo anterior, Adam Smith (1971, p. 21) da siete características del nacionalismo que se acercan a una objetivación del discurso respecto al nacionalismo político:

1. La humanidad se divide en naciones. 2. Cada nación posee su carácter peculiar. 3. El origen de todo poder político es la nación, el conjunto de la colectividad. 4. Para conseguir su libertad y autorrealización, los hombres deben identificarse con una nación. 5. Las naciones sólo pueden realizarse plenamente dentro de sus propios Estados. 6. La lealtad hacia el Estado-nación se impone a otras lealtades. 7. La principal condición de la libertad y la armonía globales consiste en el fortalecimiento del Estado-nación (Smith, 1971, p. 21).

Según Martín-Barbero (2003), el ideal romántico de nación valorizó al pueblo, sus mitos y tradiciones, pero al concebirlo como un “alma” o una “esencia espiritual”, lo desligó de su contexto histórico real, de sus conflictos y cambios sociales; en términos culturales, el pueblo quedó reducido a representar el pasado.

Al respecto, autores como Anibal Quijano (2014, p.808) en su texto *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, afirma que Estado-nación, cualquiera sea su forma, constituye una estructura de poder y, a la vez, es resultado de ese poder. Es decir, surge de la manera en que se han configurado las luchas por el control del trabajo y sus frutos, del sexo y sus implicaciones, de la autoridad y la violencia que le es propia, así como de la intersubjetividad y el conocimiento.

Lo anterior es coincidente con pensadores latinoamericanos de la decolonialidad, como Enrique Dussel (1968, p.24) quien afirma que a pesar de la existencia de un tipo de nacionalismo cultural que impulsó a Latinoamérica a buscar lo

propio de nuestra nación, en este momento es necesario avanzar y reconocer a Latinoamérica como un todo para poder preservar nuestra propia cultura nacional. Esto implica ir más allá de ese nacionalismo inicial. Y posteriormente retoma cuando reflexiona que Incluso entre pueblos hermanos, podría formarse un nuevo conjunto basado en el interés común por la patria, lo que se denominaría nacionalismo. Este podría transformarse en un latinoamericanismo si nos limitáramos a pensar que somos un fin absoluto. Sin embargo, cuando se eleva a la idea de humanidad total, terminaría por anular cualquier plegaria o aspiración, convirtiéndose así en el mayor de los males. (2013, p.279).

Volviendo a las reflexiones de Sabucedo y Fernández (1995, p. 8), encontramos una de las posturas que de mejor manera explica la relación que se pretende argumentar en el marco de las manifestaciones tofólicas, y que los autores referenciados, la presentan como una de las más problemáticas en torno al nacionalismo “es su vinculación con ideologías ultraconservadoras y actitudes hostiles hacia los exogrupos” (Sabucedo; Fernandez, 1995, p. 8)

Sabucedo y Fernández (1995, p. 8) presentan el planteamiento anterior como una forma de explicar por qué el nacionalismo frecuentemente se vincula con la responsabilidad frente a acontecimientos políticos de un carácter tan siniestro como lo pueden ser la guerra, la discriminación, la violencia, etc.

Una de las primeras advertencias sobre los peligros del nacionalismo la encontramos en Lord Acton, quien en 1862 declaraba que la nacionalidad no persigue ni la libertad ni la prosperidad, que son sacrificadas por la necesidad de hacer de la nación el molde y medida del Estado, y su curso estará marcado por la ruina material y moral (Sabucedo; Fernández, 1995, p. 8).

Si bien lo planteado por Sabucedo y Fernandez (1995, p. 9) de una manera sutil busca desligar las interpretaciones humanas de un concepto, que por sí mismo no puede generar acciones perversas, es imposible apartarlo de la gran cantidad de acontecimientos violentos que se pueden ligar a las reflexiones humanas sobre el mismo, Gellner (1964, p. 168) manifiesta que el nacionalismo no es una suerte de conciencia espontanea de culturas inmersas en un territorio, que de repente despiertan



y se den cuenta que existen como nación, lo cual implica una aparición de naciones donde no han existido, y por lo tanto, va a resultar en una necesidad de crear signos que aglutinen su cultura, y que al final, estos mismos signos van a resultar en lo que Gellner define como círculos herméticos, o su propia identidad.

Todo lo anterior se puede resumir en que el nacionalismo es un concepto que busca agrupar a un grupo de personas dentro de un territorio, primero por medio de la construcción o visibilización de rasgos comunes, los cuales se reflejan como identidad cultural, y posteriormente, son usados estos signos, como criterios de aglutinación territorial dentro de lo que se conoce como estado o nación.

Pero estas acciones no serían eficientes si no se crea un sentido de pertenencia sobre los rasgos culturales y la delimitación territorial, no sería eficiente si no se crea un lazo afectivo entre el ser humano y ese lugar delimitado, por lo que al generalizar estas características propias de la comunidad inmersa en ese territorio nace un rasgo topofílico que refleja el amor del habitante por su tierra natal, el patriotismo.

#### 4.2. EL CONCEPTO DE PATRIOTISMO

Recurriendo a la significación más básica de la palabra Patriotismo, podemos encontrar el uso que le da Arlotti (2016, p. 1) donde afirma que al ser un término nacido de la palabra **patria** sus raíces se encuentran en el vocablo **padre**, derivado de **patrius**, en sánscrito **pítrya** y en griego **pátrios**.

Por otro lado, Blanco (1992, p. 2) soporta la afirmación anterior al asociar la palabra patria como un derivado etimológico del concepto latín *pater*, o padre. Y acude al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1970), el cual define el término patria como

Nación propia nuestra, con la suma de cosas materiales e inmateriales, pasadas, presentes y futuras, que cautivan la amorosa adhesión de los patriotas” y, este mismo diccionario se refiere a los patriotas como “las personas que tienen amor a su patria y procuran todo su bien (Blanco, 1992, p. 2).

Buscando otras definiciones, nos podemos remitir a la referencia que hace Blanco (1992, p. 37) sobre Nietzsche quien dice que “la patria es la tierra y los hijos”, por

otro lado, Charles Maurras (1962, p. 263) de diferentes significaciones al concepto, quien dice que “la patria; como lo proclama con más alta voz aún el término de nación, que significa nacimiento, o no significa nada” (Maurras, 1962, p. 263). Sin embargo, da definiciones más precisas al referirse a la patria de la siguiente manera:

La patria es una sociedad natural, o lo que equivale exactamente a lo mismo, histórica. Su carácter decisivo es el nacimiento. No se elige su patria, la tierra de sus padres, como no se elige padre y madre. Se nace francés por el azar del nacimiento, como se puede nacer Montmorency o Borbón. Ante todo, es un fenómeno de herencia (Maurras, 1962, p. 262).

Cánovas (1997, p. 88) da dos connotaciones, una relacionada con el concepto de Gellner (1964), citado anteriormente sobre la nación, donde se habla del autorreconocimiento de los territorios como naciones, “la conciencia que cada nación posee de sí misma” (Cánovas, 1997, p. 88). Pero también recurre a una definición más cercana a lo afectivo, a la potencia que este concepto ejerce sobre el patriota, ya que la postula como “aquel ente social que más íntimamente amamos, el que nos entusiasma más, el que mueve y electriza nuestra voluntad más fácilmente” (Cánovas, 1997, p. 88).

Al igual que el concepto de nacionalismo, el de patria tiene una amplia tradición histórica, Arlotti (2016, p. 5) describe a los primeros romanos, quienes asociaban este concepto con la lealtad, “la lealtad a la patria como lealtad al hogar familiar”, nos encontramos con que, a lo largo de los siglos, esta idea de lealtad a la patria ha asumido diferentes objetivos. Lo que se puede notar en la misma Roma, para Cicerón, citado por Arlotti (2016, p. 5) la patria es la “Res-publica” (la cosa pública), por otro lado, Arlotti (2016, p. 5) también habla de Digesto quien se refieren a las dos patrias:

Una, es la “patria sua” o “minor patria” la más local; la otra, la “*communitas patria*”, más abstracta y pública, la misma Roma. El pensamiento imperial romano es utilizado por la secularización territorial de los estados (inicialmente ciudades-Estado); es entonces cuando la Roma abstracta y legal, la “*communitas patria*” se convierte en movable (Arlotti, 2016, p. 5).

Continuando con la breve aproximación a la historia del concepto patriotismo como ideología, Arlotti (2016, p. 6) afirma que los cristianos rompen con la noción de la patria local, la *patria sua*, y extienden la idea de patria hacia el futuro mundo celestial, la

patria celestial, por otro lado, deja ver que, con la llegada del feudalismo, proteger a la patria implica también resguardar las tierras de un señor o de un príncipe local.

Para Arlotti (2016, p. 13) la evidencia deja ver que, en el siglo XIII, más específicamente en la Cuestión 101 de la Suma Teológica de Santo tomas de Aquino, se afirma que el auténtico patriotismo solo puede manifestarse dentro de los límites racionales y afectivos, delineados por la ley natural, la justicia legal y el ideal del bien común. Este último requiere, sobre todo, el respeto por la vida y los sentimientos más elevados de los ciudadanos, la convivencia pacífica y el orden social en libertad.

Ahora bien, posterior a la edad media, según Arlotti (2016, p. 14) durante el Renacimiento, específicamente hablando en la famosa obra de Nicolás Maquiavelo, al dejar de lado los elementos sobrenaturales, la patria se concibe como el fundamento central de la existencia. Y más adelante en la línea histórica, con la llegada del Estado moderno, la idea romana de la *patria communis* se convierte en sinónimo de Estado. En los primeros momentos de la modernidad, el Estado adquiere, en cierto sentido, la autoridad paternal y el príncipe es la representación misma del Estado.

Viendo al nacionalismo como una de las ideologías más importantes de la modernidad, tal como en el apartado anterior lo afirmaba Sabucedo y C. Fernández (1998), Bar-Tal (1994, p. 68) muestra que, en el momento que el nacionalismo se constituye como ideología, el patriotismo constituye uno de los principales fundamentos de la existencia de una nación. Este es percibido como una virtud valiosa, por lo tanto, se busca fomentarlo entre sus integrantes desde los medios dispuestos en los ámbitos culturales, sociales y políticos.

Para Bar-Tal (1994, p. 69) lo anterior se hace evidente, por ejemplo, en la literatura, donde históricamente se han exaltado las gestas de los patriotas, siendo immortalizados a través de estatuas y pinturas, como una forma de hacer pedagogía del patriotismo para las generaciones venideras. También se crean festividades nacionales con la intención de conmemorar sus nacimientos, fallecimientos o proezas. Para conseguir un sentimiento de pertenencia con el territorio, las instituciones sociales se centran en conseguir que los patriotas y al patriotismo, junto con los himnos nacionales y las banderas, se transformen elementos primordiales de su identidad.

A su vez, como bien afirma Bar-Tal (1994, p. 72) desde las bases del sistema educativo, sin ningún tupio de reserva, este se encarga de promover el patriotismo como un código ético en las generaciones más jóvenes, destacando formalmente la vida de los patriotas y resaltando la significativa importancia del patriotismo en la supervivencia de los grupos. En concordancia con lo anterior, Graff (1987, p. 265) afirma que:

La función más elevada de la escuela moderna era enseñar un nuevo patriotismo más allá de los límites naturalmente reconocidos por sus alumnos. La escuela era el primer agente de socialización. El mensaje se comunicaba más eficazmente junto con la lectura y la escritura. La tarea de la escuela incluía no sólo el establecimiento de la unidad en una nación dividida durante mucho tiempo por regiones, cultura, lengua y las persistentes divisiones sociales de clase y riqueza. Aprender a leer y a escribir implicaba la repetición constante del catecismo cívico nacional en el que el niño era imbuido de todos los deberes que de él se esperaban: desde defender el estado hasta pagar impuestos, trabajar y obedecer las leyes (Graff, 1987, p. 265).

Teniendo en cuenta lo anterior, viendo como el patriotismo históricamente se ha implantado ideológicamente en las personas pertenecientes a una colectividad inmersa en un territorio políticamente delimitado, habría que preguntarse si este sentimiento topofílico es orgánico, o simplemente hace parte de una construcción que se ha percibido como natural en el nativo, cuando en realidad es una tradición de constitución artificial en la cosmovisión de las personas. Viroli (2001, p. 6) plantea lo siguiente:

Hasta cuando el amor por la patria respeta los principios de la justicia y de la razón, y, por tanto, es denominado amor racional (“amor rationalis”), tal como dijo Remigio de Girolami, se trata del afecto por una república particular y por unos ciudadanos particulares que nos son queridos porque compartimos con ellos cosas importantes: las leyes, la libertad, el foro, el senado, las plazas públicas, los amigos, los enemigos, la memoria de las victorias y el recuerdo de las derrotas, las esperanzas, los miedos (Viroli, 2001, p. 6).

Para Viroli (2001, p. 7) el patriotismo republicano es un fervor que surge entre ciudadanos que se consideran iguales, mas no proviene de la aprobación consciente otorgada a los principios políticos generales de la república. Por lo tanto, en el patriotismo republicano, el afecto hacia la patria no se considera un sentimiento innato, sino más bien una pasión que requiere ser impulsada mediante la legislación, o más específicamente, a través de una gobernanza efectiva y la participación activa de los ciudadanos en los asuntos públicos.

Por lo anterior, Viroli (2001, p. 10) se vale de las palabras de Gaetano Filangieri, quien sostiene que la relación afectiva que se teje con la patria es una emoción fabricada, capaz de prevalecer o pasar desapercibida, manifestándose con vigor en una comunidad y siendo omnipotente en otra. La sabiduría de las leyes y el gobierno lo instauran, consolidan, amplían y fortalecen, mientras que los defectos en ambos aspectos lo debilitan.

#### 4.2.1. Incidencia de nacionalismo y el patriotismo en la música

Lo anterior se consolida como uno de los tópicos que se relacionan estrechamente con los conceptos de topofilia y la teoría de lugar; por ende, esa posibilidad que permiten la construcción de pertenencias culturales e identitarias, son cercanas a los dominios planteados por Yi Fu Tuan, con la idea del fragmento de tierra delimitado y por la existencia de una topofilia entre sus habitantes y su entorno, surge la pertenencia al mismo, por lo que posteriormente se le da nombre y nace el deseo de defenderlo. Lo cual Tuan (2015, p. 138) define dentro del concepto citado previamente “patriotismo”:

Hay dos clases de patriotismo, el local y el imperial. El patriotismo local descansa en una íntima experiencia de lugar y en la impresión de que lo bueno es frágil, es decir, que la perdurabilidad de lo que amamos no está garantizada. El patriotismo imperial se alimenta del egoísmo y orgullo colectivos (Tuan, 2015, p. 140).

Mendívil (2016, p. 92) muestra como Benedict Anderson, el conocido historiador de Estados Unidos, ha descrito con precisión la realidad del nacionalismo como una entidad política concebida en la mente, con límites definidos y un poder autónomo. Anderson argumenta que es imaginada porque sus integrantes frecuentemente se identifican y se sienten afines, aun sin haberse conocido personalmente; también es limitada, ya que incluso la más amplia de estas comunidades supone la existencia de fronteras que la separan de otras; y es soberana debido a su compromiso con el ideal ilustrado europeo de la independencia.

Mendívil (2016, p. 92) también nos muestra como los nacionalismos, carentes de una sólida base ideológica, suelen recurrir a una retórica exaltada con el fin de

construir lo que Homi Bhabha denomina "narraciones pedagógicas de la nación". Tal como expresaba Fernando Lázaro Carreter en su obra *El dardo en la palabra*, nos hablaba acerca de "esa suerte de atracción erótica con la cual los nacionalismos rodean a la patria". Y esto es cierto. En su deseo de vendernos la ilusión de una conexión natural entre un pasado glorioso y un futuro ilimitado, como lo expresó Anderson, los discursos nacionalistas inventan grandilocuentes exaltaciones e intrépidas leyendas para enaltecer la nación, utilizando adjetivos tan sugestivos como indomable, heroica, rebelde o eterna.

Añade Mendivil (2016, p. 93) que no hay mejor muestra de ese empleo que la Cámara de Música del Régimen Nazi, dirigida por el propio Joseph Goebbels, cuya misión era preservar la excelencia musical de Alemania, fomentando la creación acorde al espíritu alemán y dificultando, e incluso aniquilando, la difusión de aquello que "degradaba" o "manchaba" ese ideal.

Pero obviamente estas características no son propias de la época republicana o del nazismo, yendo unos siglos atrás, se pueden encontrar los himnos nacionales, al implicar la exaltación de una nación, envuelve la pertenencia de un territorio. Si bien el primero de estos fue el famoso *Het Wilhelmus*, creado entre 1568 y 1572, este tipo de pieza musical, se popularizó tras la aparición del nacionalismo durante los siglos XVIII y XIX.

Desde el nacimiento del Estado moderno en Europa, el patriotismo como emoción ha estado raramente ligado a una localidad específica; se lo evoca, por un lado, con categorías abstractas de orgullo y poder y, por el otro, a través de ciertos símbolos como, por ejemplo, la bandera (...) Patriotismo significa amor a la terra patria o suelo natal (Tuan, 2015, p. 139).

La forma de exaltar y de generar una pertenencia a determinado territorio, Nacionalismos, se puede argumentar a partir del concepto de patria, a lo cual Tuan (2015, p. 138) hace referencia resaltando que la pertenencia a un territorio se consolida a través de la intención de intensificar el fervor por la patria. "la historia se materializa en monumentos que se añaden al paisaje, y las batallas pasadas se narran una y otra vez con la convicción de que el suelo ha sido santificado por la sangre de los héroes"

(Tuan, 2015, p. 138). Lo anterior es evidente en gran parte de los primeros himnos nacionales:

Yo soy Guillermo de Nassau, de sangre germana, me mantendré leal a mi patria hasta el día en el que muera. Yo soy un príncipe de Orange, libre e impávido, al Rey de España siempre he honrado<sup>55</sup>.  
¡Que sobre nuestra amada tierra brille siempre la libertad! ¡Honremos fraternalmente la justicia y la unidad! La justicia en la libertad nos dará la felicidad. ¡Vive próspera, vive plácida, tierra alemana de mis padres!<sup>56</sup>  
Adelante hijos de la patria, el día glorioso llegó. Contra nosotros el odioso tirano la bandera retorcida levantó, la bandera retorcida levantó, ¿Sentís vosotros en el campo a los feroces soldados gritar? Llegan hasta nuestros brazos a degollar vuestros hijos y compañeras. ¡A las armas ciudadanos!  
Formad vuestros batallones. Marchemos, marchemos, que una sangre impura nuestros surcos inundará (Lucato, 1994)<sup>57</sup>.

Es evidente como el carácter de los himnos referenciados, llevan a generar un amor fervoroso por este fragmento delimitado del espacio terrestre llamado patria, deja ver la potencia que puede traer la música, al valerse de la evocación de emociones para procurar el amor por un territorio.

La utilización de símbolos como los himnos nacionales, aluden a la categoría del patriotismo imperial, delimitada por Tuan. Estas manifestaciones musicales nacionalistas, no solamente aparecen en los himnos europeos, también se puede notar la búsqueda de acudir a la música para generar este tipo de amor por un territorio en diferentes himnos suramericanos.

Brasil, un sueño intenso, un rayo vívido de amor y de esperanza a la tierra descende, si en tu hermoso cielo, risueño y límpido, La imagen de la Cruz del Sur resplandece. Gigante por la propia naturaleza, Eres bello, eres fuerte, impávido coloso, Y tu futuro refleja esa grandeza, ¡Tierra adorada! Entre otras mil, eres tú, Brasil, ¡oh, Patria amada! De los hijos de este suelo eres madre gentil, ¡Patria amada, Brasil!<sup>58</sup>  
Del Orinoco el cauce se colma de despojos; de sangre y llanto un río se mira allí correr. (...) A orillas del Caribe hambriento un pueblo lucha, horrores

<sup>55</sup> Primeira estrofe do Het Wilhelmus, primeiro hino da Holanda, composto entre 1568-1572, com autor da letra e da música desconhecidos. (Lucato, Marco. Himnos Nacionales. In: Aula, Vol. VI, 1994. p. 229-242).

<sup>56</sup> Hino da Alemanha. Esta estrofe foi modificada posteriormente à Segunda Guerra Mundial, conservando a música composta por Joseph Haydn. (Lucato, Marco. Himnos Nacionales. In: Aula, Vol. VI, 1994. p. 229-242).

<sup>57</sup> Hino da França, La Marseillaise. Música e texto de Rouget de Lisle, em 1792. (Lucato, Marco. Himnos Nacionales. In: Aula, Vol. VI, 1994. p. 229-242).

<sup>58</sup> Hino do Brasil. Letra: Joaquim Osório Duque Estrada, 1889. Música: Francisco Manuel da Silva, 1822. (LUCATO, Marco. Himnos Nacionales. In: AULA, Vol. VI, 1994. p. 229-242).

prefiriendo a pérfida salud. (...) Bolívar cruza el Ande que riega dos océanos; espadas cual centellas fulguran en Junín.<sup>59</sup>  
Esta tierra inocente y hermosa que ha debido a Bolívar su nombre, es la Patria feliz donde el hombre goza el bien de la dicha y la paz. Es la Patria feliz donde el hombre goza el bien de la dicha y la paz.<sup>60</sup>

Al revisar algunos de los ejemplos de himnos suramericanos, podemos notar una evocación emotiva de la patria por medio de; por un lado, la referenciación constante de sus héroes o acontecimientos heroicos; y por otro, la alusión a las características de los territorios delimitados por las fronteras de cada una de las naciones, con frases como “la tierra descende, si en tu hermoso cielo, risueño y límpido”; “Gigante por la propia naturaleza, Eres bello, eres fuerte, impávido coloso” en el caso de Brasil. Por otro lado, la referenciación los ríos, como el Orinoco; las orillas del mar caribe, la referencia a la cordillera de los andes, en el caso de Colombia, o a la tierra inocente y hermosa que propone el himno boliviano. Lo anterior, se pueden ver como formas de declarar la Topofilia por medio de manifestaciones musicales.

#### 4.3. REFLEXIONES SOBRE NACIONALISMO Y PATRIOTISMO A PARTIR DE CONVERSACIONES CON COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, se evidencia un distanciamiento constante por parte de los compositores con respecto a los términos **patriotismo** y **nacionalismo**. Este alejamiento no solo se manifiesta en la postura crítica de sus reflexiones personales, sino también, en algunos casos, en lo que su obra musical refleja.

Este punto de vista es expresado de manera contundente por el compositor uruguayo Francisco Lapetina (2023)<sup>9</sup>, quien considera que un discurso más abierto, con diversas interpretaciones posibles, resulta más impactante que ideas cerradas y discursos que buscan preservar a toda costa conceptos relacionados con la nacionalidad o la patria. Lapetina ejemplifica este enfoque con su participación actual en un proyecto llamado Ventana Creativa, el cual busca impactar de alguna manera en

---

<sup>59</sup> Hino da Colômbia. Letra: Rafael Núñez. Música: Oreste Síndici. (LUCATO, Marco. Himnos Nacionales. In: AULA, Vol. VI, 1994. p. 229-242).

<sup>60</sup> Hino da Bolívia. Letra: José Ignacio de Sanjinés. Música: Leopoldo Benedetto Vincenti. (LUCATO, Marco. Himnos Nacionales. In: AULA, Vol. VI, 1994. p. 229-242).



la educación a través de proyectos que ponen en práctica diversas formas de pensamiento creativo.

Durante su participación en este proyecto, Lapetina se encontró en una institución durante el ensayo de un acto patriótico. En ese contexto, el compositor cuestiona la relevancia de este tipo de eventos, haciendo hincapié en las ocasiones en que, siendo niño, se vio obligado a participar en actividades similares. Él afirma: "En realidad, me parecen absurdas y promueven valores obsoletos al tratar de inculcar un sentido de pertenencia vacío y simplista" (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>. Al observar a un grupo de estudiantes y docentes en un patio, reflexiona sobre las posibilidades de generar, en ese entorno, una actividad comunitaria fascinante.

Sin embargo, en lugar de aprovechar este espacio interesante, se repite una fórmula estándar: himno, marcha a la bandera, saludo, protocolo. Es algo absurdo que carece de conexión con la verdadera naturaleza. ¿Quién hoy en día considera que esto tiene validez? Aquí es donde la música desempeña un papel crucial, ya que varias composiciones forman parte de este discurso. Aunque personalmente disfruto escuchando y cantando canciones patrióticas, reflexionar sobre sus letras plantea interrogantes. ¿Realmente debería estar dispuesto a morir por mi bandera? ¿Cómo puedo justificar dar la vida por un pedazo de tela? Entiendo la idea de que representa algo, pero carece de sentido en la actualidad. Además, los símbolos nacionales de muchos países son propensos a evocar actitudes beligerantes y situaciones indeseables. La concepción de la patria como un rechazo del otro, enfrentándonos a cañones y balas, no contribuye en absoluto a avanzar hacia un mundo más evolucionado que supere nuestras raíces simiescas (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>.

Lo anterior guarda una estrecha relación con la perspectiva de Wegmann (2023)<sup>14</sup> y Mamedes (2024)<sup>25</sup> quienes definen la patria como un término vinculado al estado o la nación, "La idea de la formación de los estados-nación, durante los siglos XVIII y XIX, que culminó en la idea de individualidad de los estados en el siglo XX, a principios del siglo XX, que generó las dos grandes guerras mundiales" (Mamedes, 2024)<sup>25</sup>. Tal como expresa Wegmann compositor chileno, la patria se convierte en la facción vencedora. este sugiere que sería peculiar adoptar una posición patriótica, como si hubiera algo inherentemente chileno, distinto de lo argentino, peruano, paraguayo o colombiano.

En la entrevista con Melisa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup>, esta afirmó que su obra carece de componentes nacionalistas y enfatizó que no desea que su trabajo incorpore

tales elementos. Además, Vargas ve como problemática la idea de utilizar el nacionalismo como un concepto poético en la música, ya que, dentro de estas concepciones, existe la tendencia a "musealizar" y explotar la música.

Creo que mi práctica vital hay una reflexión acerca de qué es estar en este país y al haber nacido aquí hay un amor por este entorno, que expreso en casi la mayoría de mis obras. Pero no tengo la intención nacionalista y creo que la búsqueda de la identidad por ese camino es nociva. Nos hace daño como sociedad y nos impone hegemonías, nos impone maneras de hacer que generan odios (Vargas Franco, 2023)<sup>13</sup>.

Algo semejante presenta Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup>, puesto que mantiene una postura que se aleja tanto del nacionalismo como del pensamiento patriótico. Desde su perspectiva, estas corrientes ideológicas son fuerzas divisorias que no encuentran cabida en su visión del mundo. Para ella, el hecho de haber nacido en un lugar específico tiene relevancia en términos de influencia cultural, pero no abraza ni valora la perspectiva patriótica.

En palabras de Collazos (2023)<sup>17</sup> el nacionalismo y el patriotismo no son elementos importantes en absoluto, y considera que deberían desaparecer. Para Collazos, la riqueza cultural inherente a la diversidad geográfica puede influir en las experiencias individuales, pero la adopción de una perspectiva patriótica no es algo que considere necesario o valioso. Su enfoque se centra en la apreciación de la riqueza cultural, mientras rechaza cualquier sentimiento de lealtad ciega o división basada en la nacionalidad.

La compositora uruguaya Lucia Chamorro (2023)<sup>18</sup> encuentra que el nacionalismo y el patriotismo tienen un matiz jerárquico, y su intención no es adoptar esa perspectiva. En lugar de ello, pretende valorar y compartir estas ideas sin afirmar su superioridad o inferioridad en comparación con otras. Este aspecto tiene un significado personal y, a su parecer, también posee relevancia para la cultura uruguaya. El objetivo de Collazos es compartir y reflexionar sobre este tema sin caer en la noción de que un lugar es superior o inferior a otro. No percibe que su trabajo se oriente en esa dirección y busca explorar estas ideas de manera equitativa y respetuosa.

Quizás el único compositor que aborda el concepto de nación desde una perspectiva integradora es el colombiano Federico Demmer. Demmer (2023)<sup>15</sup>

fundamenta su enfoque en el reconocimiento de la diversidad. Afirma que se identifica más con este concepto que con el patriótico, ya que sostiene que no existe una cultura hegemónica dentro de este último. En cambio, defiende que todas las culturas deben tener las mejores oportunidades de desarrollo, y la unión de estas culturas se encuentra en lo que él define como nación.

Sin embargo, Demmer (2023)<sup>15</sup> que, aun con la diferencia tan determinante que él plantea entre nación y patria, deja una salvedad, que es la imposibilidad que una etiqueta generalizante como la nación, impone en los seres que aglutina. Demmer afirma que las relaciones políticas que se tejen dentro de un territorio deben partir del principio político del derecho a la autodeterminación de los pueblos, es decir, “a los pueblos, no se los puede obligar a sentirse colombianos o parte de la nación colombiana” (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

El pueblo de San Andrés, por ejemplo. San Andrés Isla es un pueblo que no se siente colombiano, entre otras cosas, porque los raizales nunca han sido incluidos dentro de los procesos, ni políticos, ni económicos ni sociales de Colombia, y ellos se sienten es de las islas, tienen más en común con Jamaica que con Colombia. Si ellos pudieran elegir, yo creo que se unirían a Jamaica y no seguirían haciendo parte de la nación colombiana. Yo creo que el concepto de nación es un concepto más amplio y reconoce la diversidad, pero eso tiene que estar basado en el principio de autodeterminación de los pueblos (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Esta dificultad de construir una identidad nacional o patriótica, que se puede ver en las relaciones que se teje entre un territorio y sus pueblos originarios, como lo expone Demmer, también es visible en otros contextos territoriales como el boliviano, algo que expone Llanque (2023)<sup>50</sup> quien considera que Bolivia es uno de los países donde ha sido más difícil establecer una identidad nacional clara. Lo anterior, debido a las marcadas diferencias regionales, la cuales han impedido que se logre un acuerdo en este aspecto.

Además, la presencia de identidades precolombinas ha hecho que ciertos sectores de la población no se identifiquen completamente como bolivianos. Llanque (2023)<sup>50</sup> afirma que el indigenismo, por otro lado, fue una creación de los blancos, quienes idealizaron culturas pasadas, como la de los Incas o los Tiwanacotas, dándoles una relevancia histórica en un contexto en el que la idea de lo boliviano aún no estaba bien definida.

Junto con esto, Llanque (2023)<sup>50</sup> reflexiona que, en cuanto a la música, existe una diversidad de estilos populares en Bolivia, pero estos son muy variados, especialmente en las áreas urbanas. Pero en el ámbito académico, la idea de crear una **música boliviana** resulta prácticamente inviable, dado que es imposible que un solo estilo musical represente un país tan diverso. Con el tiempo, se ha llegado a comprender que este territorio no es únicamente un país o una república, sino un espacio cultural dinámico, donde pueden coexistir muchas formas de expresión. Así, la creación musical no necesariamente debe estar ligada a la noción de nacionalismo.

Volviendo a Demmer (2023)<sup>15</sup> se puede notar como este entiende que el concepto de nación es un poco más amplio, porque no siempre se relaciona estrictamente con las fronteras, tiene una cercanía con culturas. “Inclusive ahora se está avanzando calificar a las comunidades indígenas como naciones originarias como en Canadá, por ejemplo, que ya se califican así, puesto que nosotros no somos las naciones originarias del territorio” (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Efectivamente, si uno mira la forma como está planteada la Constitución colombiana, que no se habla de patria, sino se habla de nación, y al hablar de nación se habla de que es una nación multicultural y multiétnica, es decir, el concepto de patria es un concepto hegemónico, en donde una cultura se impone sobre las otras (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Si bien Demmer reconoce la multiculturalidad que permite el concepto nación, también resalta las limitaciones de identificación del mismo, y esa es la principal coincidencia entre los otros compositores participantes. Fischman (2023) referencia a Noam Chomsky, al afirmar que todos los países son resultado de violencia, y, por lo tanto, Fischman considera que, lo que determina la pertenencia a la nación, es una cuestión producto de la herencia hegemónica, que como ya lo mencionó Demmer, limita la autodeterminación.

Yo he pesado mucho en el Nacionalismo, porque nosotros lo tomamos por algo otorgado, pero la nación - estado solo existe hace como 300 años y hemos casi fetichizado todo este asunto. Yo crecí en Perú, pero como peruano de Lima, me da pena, pero probablemente tengo muy poca conexión con un peruano en la Amazonía, por ejemplo, o con un peruano de la Sierra, lo que nos hace peruanos es que tenemos ese pasaporte, o esa nacionalidad, no lo estoy diciendo de una manera despreciativa, por el contrario, lo digo porque somos todos humanos (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

Las anteriores reflexiones, se alinean con las de Ribeiro (2023)<sup>12</sup> quien afirma que, dentro de su obra musical no busca pertenecer a una corriente nacionalista en el sentido histórico del nacionalismo, por el contrario, puesto que, en la actualidad Brasil experimenta una nueva relación con la idea de nacionalismo. Ribeiro (2023)<sup>12</sup> cuenta que, en los últimos años, se ha observado que el nacionalismo se ha ligado fuertemente al extremo radical de la política, lo cual se percibe, en parte, como opuesto al pensamiento de muchos artistas, o de la gran mayoría de ellos.

Ribeiro (2023)<sup>12</sup> considera que los artistas por naturaleza se sienten atraídos por lo desconocido, por lo que no saben y por lo que despierta su curiosidad. Cuando se enfrentan a una cocina diferente o a sonidos distintos, su experiencia es principalmente sensorial. En este sentido, no se encuentra ningún interés en adoptar una postura nacionalista. La búsqueda del nacionalismo carece de sentido, ya que se percibe mucha complejidad en este pensamiento que tiende a ser agresivo y siempre se asocia con la mentalidad militar, delineando y cortando fronteras. Se sostiene que un artista debe vivir de manera opuesta; tiene que sumergirse en diversas culturas al mismo tiempo, ser consciente de lo que está sucediendo y de la interacción con otras culturas.

Además, Ribeiro (2023)<sup>12</sup> manifiesta que el nacionalismo no tiene sentido, especialmente en Brasil. Según el compositor brasileiro, identificar lo que realmente es brasileño es una pregunta muy difícil. Muchos musicólogos ya no hablan de música brasileña, sino de música en Brasil; hay una diferencia. Si vamos a hablar de música brasileña, podríamos explorar la música brasileña y la música de los pueblos tradicionales, que no se reconocen a sí mismos como brasileños, ya que Brasil es un nombre extranjero atribuido por otras etnias. Antes, eran etnias aisladas como el pueblo Guaraní, los Karajás, o cualquier otra comunidad. Por lo tanto, pensar en nacionalismo, creo, es un error.

Por otra parte, Cádiz (2023)<sup>8</sup> adopta una postura categórica respecto a su perspectiva sobre el nacionalismo y el patriotismo. Afirma de manera contundente que en su obra musical no busca incorporar componentes nacionalistas o patrióticos. Además, sostiene que las nociones de patria y nación le resultan abstractas y carentes

de sentido. Considera que estas ideas son conceptualmente artificiales y, en su opinión, carecen de fundamento.

Siempre reflexiono sobre estas cuestiones a un nivel más profundo, incluso sobre aspectos aparentemente triviales, como la obligación de apoyar al equipo de fútbol de mi país. Aunque participo en esta práctica por gusto personal, me cuestiono la necesidad y obligación de hacerlo. Dudo de la exigencia de sentir orgullo por un país, especialmente cuando este no está funcionando de manera óptima. Aunque me agrada mi país, reconozco sus falencias y disfruto de ciertos aspectos (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Es posible notar que para Cádiz (2023)<sup>8</sup> estos dilemas cobran especial relevancia en el ámbito de la música, donde se puede observar que ciertos compositores, nacidos en un país, pero establecidos en otro para desarrollar sus carreras, a menudo no son reconocidos en la historia oficial de su nueva ubicación, y se pregunta ¿por qué existe la expectativa de que estos artistas deben ser repatriados por su país de origen? y cuestiona la lógica detrás de este concepto. Este planteamiento genera confusión y lo lleva a reflexionar sobre la persistencia de estas instituciones y la arraigada tendencia hacia el nacionalismo.

Finalmente, Cádiz (2023)<sup>8</sup> sugiere que es posible que alguien prefiera un lugar diferente al que nació, pero la condición de haber nacido en un país específico lo limita y condiciona a lo largo de su vida. Se plantea la situación de aquellos que, por casualidad, nacen en un país concreto debido a circunstancias fortuitas, y cuestiona si esto debería tener un impacto significativo en sus vidas como compositores o músicos. Cádiz expresa su preocupación acerca de la razón detrás del arraigado nacionalismo en la sociedad, abordando no solo el ámbito musical, sino ampliándose a una perspectiva más general, un fenómeno que no es exclusivo del caso particular del país de origen de Cádiz, Chile.

A pesar de lo anterior, del rechazo constante a posturas hegemónicas, hay reflexiones que, a pesar del alejamiento del nacionalismo y patriotismo se sientan una posición en defensa de la individualidad de determinadas culturas.

Ortiz (2023) afirma que, dentro de su pensamiento, ha insistido en enfrentarse al nacionalismo clásico tradicional. Ortiz siente que este tipo de nacionalismo se manifiesta más claramente en la música de orquesta, al combinar ritmos tradicionales.

Ortiz cita al compositor brasileño llamado Rogério Duprat, quien afirmaba que este enfoque nacionalista, junto con la discusión sobre nacionalismo y vanguardia, conducía a que los nacionalistas terminaran siendo un movimiento conservador.

Teniendo en cuenta algunas de las reflexiones sobre Duprat (Lana, 2013, p. 44), es posible ver que este compositor presentó una visión trasgresora del nacionalismo musical brasileiro, en gran medida por la irreverencia que presentaban sus arreglos instrumentales en la escena de la MPB (Música Popular Brasileira), la cual, se vio permeada por instrumentos como la guitarra eléctrica, la cual, era vista como un símbolo de imperialismo por los críticos más puristas.

Y no solo eso, ya que como lo afirma Duprat (*apud* Lana, 2023, p. 44) dentro de los tres momentos más relevantes de su vida compositiva, Duprat entro en una experimentación con herramientas ligadas a la MMT, lo cual se vio reflejado en producción de música popular. Algo que también se convirtió en controversia en el medio.

Por lo tanto, este compositor critica la esencia de este nacionalismo, el cual, para Ortiz (2023), podría limitar y subyugar la profundidad liberadora de las músicas tradicionales, situándolas en un contexto conservador e incluso sirviendo a las élites.

Continuando con Ortiz (2023)<sup>10</sup> sostiene que no es posible adoptar una postura categórica. Sin embargo, afirma que una posición política que reconoce que vivimos en una región del mundo con significado propio, no puede pensar que existe un discurso musical universal y que todos son iguales. En su opinión, la música no es universal de manera absoluta; más bien, está intrínsecamente vinculada a las identidades regionales y a las realidades políticas.

Ricardo Thomasi, pretende algo semejante al presentar su idea de reconocer una identidad musical electroacústica brasileira, el compositor muestra que esta idea inevitablemente se ve atravesada por la herencia europea. Thomasi (2023)<sup>7</sup> asevera que la manera en que aborda la música no es patriótica en el sentido ideológico. No está vinculado a un nacionalismo rígido, como el que se puede encontrar en la historia del modernismo brasileño, y como el que describe Ortiz en el párrafo anterior. Se remite al termino antropofagia puesto que dentro de las practicas artísticas se suelen adoptar elementos externos.

Un ejemplo es el Moog, diseñado para reproducir sonidos influenciados por Kraftwerk, Emerson, Lake and Palmer y otros artistas extranjeros, me enfrento a la dicotomía de sonar como ellos en lugar de sonar "brasileño". No tuvieron figuras en Brasil que establecieran un sonido característico en la música electrónica (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

Thomasi (2023)<sup>7</sup> evidencia como en su intento de utilizar el Moog para crear música, se da cuenta de que no está inmerso en el contexto sonoro de esos lugares (Alemania, Inglaterra), sino en el contexto sonoro único de Brasil. A veces, las personas consumen tendencias musicales que ni siquiera existen en el extranjero, pero que aquí los inundan.

Esto plantea la cuestión de qué es auténticamente brasileña en la música electrónica, considerando que, Según Thomasi (2023)<sup>7</sup>, Brasil aún está en proceso de formación y no ha definido completamente su identidad musical.

No se trata de imitar, sino de mirarse a sí mismos en lugar de a los demás. Considero que hay elementos de "brasilidad" en la música que crean, no basados en ideologías patrióticas o nacionalistas, sino en ciertas características intrínsecas a la hora de abordar la música (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

#### 4.4. UNA VISIÓN UNIVERSALISTA

Como se observó en la delimitación teórica de este apartado, varios autores de la segunda mitad del siglo XX, como Adam Smith (1971), Blanco (1992), Bar-Tal (1994), Keating (1994), Cruz (1995), Viroli (2001), Arlotti (2016), entre otros, desarrollan reflexiones sobre el nacionalismo y el patriotismo que aún mantienen una perspectiva cercana a la del siglo XIX y principios del XX.

Y, aunque las enunciaciones de los compositores participantes sobre los conceptos de nación y patria suelen reproducirse teóricamente desde una postura republicana, lo que se evidencia en sus reflexiones, que también reflejan un entendimiento de estos conceptos desde el pensamiento decimonónico, vinculado a tradiciones militares y bélicas. Esto desemboca en el alejamiento de los participantes de la definición tradicional de estos conceptos.



Esto ocurre a pesar de que la Carta de las Naciones Unidas, firmada en 1945 tras la Segunda Guerra Mundial, en el capítulo 1, artículo 1, numeral, habla de “Fomentar entre las naciones relaciones de amistad basadas en el respeto al principio de la igualdad de derechos y al de la libre determinación de los pueblos, y tomar otras medidas adecuadas para fortalecer la paz universal”<sup>61</sup> que pretendía dejar atrás ideas discriminatorias y buscaba construir una visión más global de la relación entre los pueblos, considerándolos como una unidad.

Y, que, además, al revisar diferentes constituciones de algunos países de América del Sur, encontramos una idea de integración acorde con un nuevo pensamiento sobre el nacionalismo.

Artículo 44. (...) Asimismo, es deber del Estado establecer y ejecutar la política de fronteras y promover la integración, particularmente latinoamericana, así como el desarrollo y la cohesión de las zonas fronterizas, en concordancia con la política exterior<sup>62</sup>.

Artículo 4. (...) Propugna la integración, de manera especial la andina y latinoamericana. (...) Rechaza toda forma de colonialismo, de neocolonialismo, de discriminación o segregación, reconoce el derecho de los pueblos a su autodeterminación y a liberarse de los sistemas opresivos<sup>63</sup>.

Artículo 1. Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.<sup>64</sup>

Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.<sup>65</sup>

Art. 4. La República Federativa de Brasil se rige en sus relaciones internacionales por los siguientes principios: III autodeterminación de los

---

<sup>61</sup> NACIONES UNIDAS. **Constituição (1945). Carta de las Naciones Unidas.** Disponible en: <https://www.un.org/es/sections/un-charter/un-charter-full-text/>. Acceso en: 15 mai. 2024.

<sup>62</sup> PERÚ. **Constituição (1993). Constitución Política del Perú.** Disponible en: [https://www.congreso.gob.pe/Docs/files/CONSTITUTION\\_27\\_12\\_2022.pdf](https://www.congreso.gob.pe/Docs/files/CONSTITUTION_27_12_2022.pdf). Acceso en: 15 mai. 2024.

<sup>63</sup> EQUADOR. **Constituição (2008). Constitución de la República del Ecuador.** Disponible en: [https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion\\_de\\_bolsillo.pdf](https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf). Acceso en: 15 mai. 2024.

<sup>64</sup> BOLÍVIA. **Constituição (2009). Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia.** Disponible en: [https://www.oas.org/juridico/mla/sp/bol/sp\\_bol-int-text-const.pdf](https://www.oas.org/juridico/mla/sp/bol/sp_bol-int-text-const.pdf). Acceso en: 15 mai. 2024.

<sup>65</sup> COLÔMBIA. **Constituição (1991). Constitución Política de Colombia.** Disponible en: <https://www.constitucioncolombia.com/>. Acceso en: 15 mai. 2024.

pueblos; Parágrafo único: La República Federativa del Brasil buscará la integración económica, política, social y cultural de los pueblos de América Latina, con vistas a la formación de una comunidad latinoamericana de naciones.<sup>66</sup>

Sumado a lo anterior, Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 11) afirma que, en las últimas tres décadas, ha sido posible presenciar tres etapas de reformas constitucionales relacionadas con la multiculturalidad, los derechos indígenas y el pluralismo jurídico. Estas reformas han avanzado desde el reconocimiento del derecho a la diversidad cultural y la conceptualización de una nación multicultural, hasta la inclusión de nuevos derechos para los pueblos indígenas, la aceptación del pluralismo jurídico interno y una redefinición del Estado, primero como Estado pluricultural y luego como Estado plurinacional. Debido a la magnitud de estos cambios, todavía no han sido completamente comprendidos ni por la academia ni por quienes tienen la responsabilidad de implementarlos.

Sin embargo, en las ideologías de un estado, aun cuando están presentes, al menos en las cartas que rigen sus dinámicas políticas, sociales, culturales y legales, como el mismo Boaventura de Sousa afirmar “Estas mudanzas, dada su envergadura, no acaban de ser totalmente digeridas ni por la academia ni por los actores encargados de aplicarlas.” (2010, p. 12)

Lo que afirma Boaventura de Souza, es posible encontrarlo en los relatos de Elena Marchevska (2017, p. 181) quien muestra las reflexiones de Anzaldúa, al discriminar entre dos conceptos, *Border* (frontera) y *Borderland* (zona fronteriza), acudiendo a las delimitaciones presentes en los territorios del sur estadounidense y norte mexicano,

“Si bien las fronteras se establecen para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguimos de ellos, una zona fronteriza es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural. Las zonas fronterizas están cargadas de significado” (Marchevska, 2017, p. 181).

---

<sup>66</sup> BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 15 mai. 2024.

Para Elena Marchevska (2017, p. 182) Anzaldúa expresa de manera clara y profunda su análisis sobre las fronteras psicológicas, sexuales y espirituales, comparando la experiencia de vivir en un estado de constante división con vivir en la oscuridad. Además, para Marchevska a medida que Anzaldúa expone sus propias experiencias de desplazamiento, su obra revela de manera conmovedora las carencias de la narrativa nacional predominante tanto en Estados Unidos como en Europa. En su poesía, Anzaldúa aborda la ambivalencia en torno a los conceptos de hogar y patria, describiendo su posición en la frontera: "Estoy en el límite donde la tierra se encuentra con el océano/ donde ambos se superponen/ a veces en un encuentro suave/ y otras en un choque violento" (Marchevska, 2017, p. 182).

Respecto a lo anterior, Ribeiro (2023)<sup>12</sup> afirma que los artistas deben tener un pensamiento más abierto, con una visión crítica y abierta a las otras culturas. Y dentro de lo que se puede reflexionar en las entre vistas con los artistas participantes, sobresale esta idea progresista de alejarse de las fronteras que dividen las relaciones humanas, y comienzan a pensar este continente como una unidad, entendiendo la posibilidad de consolidar la región con la unidad suramericana, y a su vez, empiezan a identificar otras naciones originarias que complementan la realidad cultural de la región, así como se puede ver en las reflexiones de Federico Demmer.

Con el nacimiento de la ONU, después de la segunda guerra mundial, se piensa en la existencia de un nacionalismo alejado de las posturas discriminatorias nacidas de las concepciones primarias del nacionalismo y la patria. Dentro de esta postura se piensan estos conceptos en función de la unidad del alejamiento de las fronteras políticas, algo que se refleja muy claramente en el pensamiento de diferentes compositores participantes de esta tesis, y que expresan de la siguiente forma.

Creo que basar mi posición como artista en una virtualidad me parecería un sin sentido, me parece que la América Latina es un gran territorio que puede ser perfectamente pesado como una unidad, asumiendo una posición bolivariana, de latinidad. Tú ves la música chilena, la música argentina ¿cuál es la diferencia? ¿Claro que hay diferencias? El acento de los cantantes, pero no es tan diferente (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

Es posible percibir el carácter universalista de los compositores, si bien estos reconocen las diferencias que se pueden encontrar entre diferentes culturas, como las

costumbres de los nativos de las islas de San Andrés en Colombia, las de los habitantes de las sierras de los Andes, los pobladores la amazonia, o simplemente los originarios de entornos más globalizados como las ciudades y coinciden en la idea del derecho a la autodeterminación. La anterior es una postura que busca recordar que la categoría que aleja su pensamiento del nacionalismo o el patriotismo, es universal, va más allá de lo regional, y no solo se limita a las fronteras más próximas del continente.

Lapetina (2023)<sup>9</sup> afirma no estar seguro de haberse propuesto evitar conscientemente estos conceptos, pero simplemente nunca se ha conectado con algo que pueda identificar como una intención de resaltar elementos patrióticos o nacionalistas. En el arte, sin duda, hay cuestiones que son interesantes y que de alguna manera lo vuelven representativo, con elementos identitarios. Sin embargo, esto no implica necesariamente que estén vinculados a un enfoque patriótico o nacionalista.

A su parecer, en las reflexiones de Lapetina, hay una identidad mucho más rica y sutil en el arte, que además puede dialogar con un concepto más global, trascendiendo fronteras y límites territoriales. “Seguramente existen formas musicales que están relacionadas con lo territorial, con una cultura específica y una manera particular de hacer las cosas. No obstante, esto no requiere ser repetitivo en la idea de que pertenecen únicamente a este lugar” (Lapetina. 2023)<sup>9</sup>.

Mamedes (2024)<sup>25</sup> Aunque no se considera un nacionalista, se siente muy orgulloso de ciertos valores de la cultura brasileña. Siempre ha apreciado la idea de la universalización: la expansión del conocimiento, una socio-democracia bien consolidada y el acceso a la salud. La ciencia que se desarrolla no tiene como objetivo generar patentes, sino más bien fomentar el conocimiento para el bienestar de la humanidad. Esto refleja una visión más cercana a ideales casi utópicos que forman parte de la identidad brasileña. Es una cultura que valora mucho el compartir.

#### 4.5. LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA MUSICAL DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

El pensamiento de los compositores respecto a estas dos categorías, refleja un criterio que, frecuentemente está presente en la forma en la que ellos perciben la creación en la MMT, dentro de las reflexiones presentes en el estudio realizado, es

posible ver que ninguno pretende alejar los procesos creativos de las realidades contextuales implícitas en la relación que se teje con el territorio.

De hecho, podemos retomar a Thomasi (2023)<sup>7</sup> cuando afirma que a pesar de que muchas de las herramientas propias de la música electrónica, son heredadas de la tradición de las vanguardias musicales europeas de la segunda mitad del siglo XX, al ser aplicadas dentro de un contexto brasileiro, estas se desenvuelven de una manera diferente, obviamente determinada por una sensibilidad nacida en el contexto suramericano, o en el caso de Thomasi, brasileiro.

Pía Alvarado (2023)<sup>35</sup> presenta un punto clave frente a las posibilidades de la identidad nacional dentro de la música electroacústica. Según la compositora, entre los creadores se debate con frecuencia: ¿cómo plasmar la identidad en nuestras creaciones, particularmente en la música? para Alvarado existe un fuerte debate en torno a la identidad nacional y cómo la creación en MMT se relaciona, cultural y sonoramente con los espacios que frecuentamos o que consideramos familiares.

En el ámbito de la música electrónica, he investigado un poco, especialmente en el caso de Latinoamérica y, más específicamente, en mi país de origen, Perú. Aquí, el campo de la música electroacústica aún no está tan desarrollado como para afirmar que hemos experimentado un movimiento fuerte de música electrónica nacional. Ha habido algunas olas y creaciones electroacústicas peruanas de diferentes épocas, una de los años 60 y otra de los años 90. Dentro de mis investigaciones, mi objetivo era analizar su conexión con una identidad nacional, es decir, si podíamos considerarlas como representativas de una electroacústica peruana o no (Alvarado, 2023)<sup>35</sup>.

La compositora referencia el análisis de dos obras de dos compositores, Alvarado (2023)<sup>35</sup> afirma que ambas fueron creadas en el extranjero debido a la falta de infraestructura en ese momento en el Perú. A pesar de esto, las obras contaban con una perspectiva centrada en dicho país.

Alvarado (2023)<sup>35</sup> expone como, en la obra de César Bolaños, "Intensidad - altura", no resultaba tan evidente la conexión con la identidad nacional y el Perú, ya que se enfocaba principalmente en la manipulación de sonidos, aspectos fonéticos y la fonología del poema. Bolaños transformaba la voz en texturas a través de técnicas como el ruido blanco y la inversión de grabaciones vocales.

Por otro lado, en la segunda obra, "Los dados eternos" de Rajmil Fischman, también se exploraba el ámbito sonoro. Fischman había registrado sonidos de los espacios nocturnos en Perú, vinculados a la cultura criolla y al sonido distintivo de la guitarra en dicho contexto. Mediante estas grabaciones de campo, creó la obra haciendo referencias a poemas como "Los dados eternos" de César Vallejo. En este caso, la relación con el territorio peruano se plasmaba de manera más directa en la composición de Fischman.

Por otro lado, Alvarado (2023)<sup>35</sup> muestra como conscientemente, no busca conferir a su trabajo una sonoridad específica. Ella suele trabajar según el concepto de cada caso, y estos conceptos, en su mayoría, carecen de un matiz nacionalista. Aunque no lo haga conscientemente, la creación está inevitablemente ligada a lo que se conoce. Entonces, de todas maneras, las influencias del entorno sonoro, desde la infancia hasta el día a día actual, van a dejar su huella. La compositora es peruana, ha crecido inmersa en un entorno peruano; sin duda, hay elementos interiorizados desde su contexto que surgirán de manera natural al escribir, quizás de manera espontánea.

Otra de las posturas semejantes es la de Ricardo Arias (2023)<sup>67</sup> quien afirma que la música colombiana tiene tres componentes musicales: europeo, negro e indígena. El componente europeo está presente en muchas de las músicas tradicionales del país. En los últimos años, se ha estudiado más la música africana, especialmente la del Pacífico, revitalizando este aspecto. Sin embargo, el componente indígena ha sido bastante descuidado. Ahora, se está comenzando a incorporar y a decir que uno puede estudiar música, especializarse en marimba de chonta, sin necesidad de ser un músico sinfónico. Este cambio, expuesto por Ricardo Arias, según sus reflexiones, tiene implicaciones profundas que posiblemente llevarán a configurar una identidad más clara.

El compositor paraguayo Daniel Luzko (2023)<sup>20</sup> sostiene que no pretende incluir una influencia del nacionalismo en su obra, por lo menos de manera intencional, aunque reconoce la posibilidad de que haya sido influenciado de manera no intencionada por este movimiento. Aunque no tiene objeciones con respecto al

---

<sup>67</sup> ARIAS, Ricardo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 17 out. 2023. Entrevista.

nacionalismo, opina que este fenómeno pertenece a períodos específicos de la historia y que su dimensión política o nacionalista puede ser una verdad esporádica sujeta a cambios significativos.

Argumenta que el nacionalismo puede tener cierta influencia en su obra, la cual en algunos casos se vincula tanto a la historia del país como al contexto contemporáneo del compositor. Al insistir en que no incorpora dichos elementos de manera deliberada en su música, permite dar a entender que las situaciones contextuales pueden determinar el resultado de una composición.

Por otro lado, si bien, Fischman (2023)<sup>11</sup> afirma que no hay un componente nacionalista en su obra, sí siente una atracción muy grande por todo su bagaje cultural. Un contexto cultural que es determinado por haber nacido en Perú. Afirma que el pertenecer a ese límite geográfico implica la aproximación a esos referentes que posteriormente están absorbidos, así que, en ese sentido, sí. “Todo está allá, pero con tal de que no llamemos nacionalista a lo nacional, político, o al estado nacional” (Fischman, 2023)<sup>11</sup>.

La compositora ecuatoriana Gabriela Yáñez prefiere no afrontar conceptos patrióticos o nacionalistas en sus composiciones, sin embargo, no niega la posible inclusión de los mismos. “hay influencia, no necesariamente de carácter nacionalista o patriótico. Personalmente, encuentro ese término bastante polémico y he decidido conscientemente no incluirlo” (Yáñez. 2023)<sup>21</sup>. Incluso ha buscado mantener cierta distancia, aunque no cree que su trabajo sea completamente neutral, ya que la geografía y la cultura son aspectos determinantes. Incluso al criticar el concepto de patriotismo, este debe haber surgido de algún lugar, de eso que llamamos "patria".

Creo que existen códigos en mi lenguaje y en mis formas de entender el mundo, los cuales se construyeron al crecer en el lugar donde lo hice y al hablar el idioma que hablo. Incluso, siento afinidad con ciertos sonidos, en contraste con personas de otras lenguas. Sé que mi manera de comprender el mundo está, de algún modo, filtrada por la cultura de la cual provengo. Sin embargo, no es únicamente eso; no se trata solo de Ecuador, aunque muchos conceptos de mi país tienen un peso importante. También están presentes todas mis otras experiencias y todo lo que he aprendido, incluyendo lo que conscientemente decido desaprender (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

La compositora Yáñez (2023)<sup>21</sup> se aleja del uso consciente de elementos nacionalistas o patrióticos, afirma con seguridad que se esfuerza activamente para que su trabajo no se vincule de esa manera, “me gustaría que mi trabajo pueda ser percibido, sentido y comprendido independientemente del contexto cultural” (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>. Tal vez por esto su búsqueda se ha centrado en los sonidos de la naturaleza, que considera un lenguaje común. Asevera que, Incluso cuando nunca haya escuchado ciertas especies, hay algo en la biofonía que genera un vínculo más allá de la cultura, y eso es una búsqueda personal para ella.

Yáñez (2023)<sup>21</sup> pretende que en su obra se note eso, las referencias que muestran que tiene más de una influencia, más de una escuela, y más allá de un interés, pero desde la subjetividad que, de su voz propia, con elementos prestados y referenciados. En última instancia, no quiere ser solo un sonido de Ecuador, pero tampoco quiere que Ecuador desaparezca del concepto de quién es.

Los anteriores son algunos ejemplos de las formas en que el contexto territorial generan una identidad en la MMT, según el criterio del autor de este texto, esas cualidades contextuales que se tejen por la relación entre el compositor y su tierra natal, en la mayoría de los casos son presentados por los compositores en su obra, sin la intención de hacerlo, como puede pasar con una cantidad de comportamientos, percepciones, actitudes y valores que nacen de la relación con el entorno.

#### 4.6. RECURSOS SONOROS EN LA PUESTA EN VALOR DE LA TIERRA NATAL

Sí bien, en la creación en la MMT de los compositores, hay una serie de elementos que son intrínsecos, inevitables, dados por las relaciones contextuales, hay otros componentes del entorno, sea lugar o territorio, que estos artistas incluyen conscientemente, y que buscan sentar una posición en relación a los valores del mismo.

Demmer (2023)<sup>15</sup> afirma que la música electroacústica, sin lugar a dudas, ha desarrollado, desde hace ya muchos años, una estrecha relación con el espacio en el que se crea, el espacio en el que se difunde y el territorio, que es el espacio en cuanto a entidad política, que incluye, evidentemente todos los aspectos que se involucran en ese territorio, principalmente las comunidades que allí habitan y que han forjado una



serie de lazos y de relaciones que se pueden hacer visibles a partir del proceso de creación artística.

A partir de la postura de Demmer, se puede leer la presencia de la posibilidad de hacer visibles los lazos con el entorno, desde las perspectivas de los materiales, es posible traer diferentes elementos que retratan el valor que el compositor le puede dar al territorio.

Lo que Demmer afirma se refleja en algunas obras del catálogo de compositores de MMT en América del Sur. En su trabajo titulado "Bestiario Guayaquil" (2023), Lapetina se dio la libertad de incorporar la palabra "Uruguay" en el texto de una de las piezas, algo que no había hecho anteriormente. Al respecto, comenta: "No sé si identificarlo como algo de espíritu nacionalista o patriótico, quizás sí. Pero no podría decir que sea más allá de eso" (LAPETINA, 2023)<sup>9</sup>.

Volviendo a las conversaciones con Demmer (2023)<sup>15</sup> afirma que la música electroacústica ofrece una ventaja única. A diferencia de la música tonal, no se rige por leyes abstractas, sino que se considera música concreta. No se basa en las convenciones de la tonalidad, la melodía, la armonía y otras reglas abstractas, sino que llega de manera sumamente sensorial a aquellos que la escuchan de forma desprevenida.

Las obras de Demmer (2023)<sup>15</sup> suelen estar motivadas principalmente por los lugares que ha visitado, especialmente aquellos en los que ha trabajado con comunidades. En ocasiones, incorpora paisajes sonoros, pero siempre añade un componente musical. Dado que es percusionista, generalmente utiliza instrumentos de percusión. "Aquí tengo una variedad de instrumentos que suelo emplear" (Demmer, 2023)<sup>15</sup>.

Demmer (2023)<sup>15</sup> afirma que muchos de estos instrumentos son de origen selvático o indígena, y consiguen imitar sonidos de la naturaleza, como el tambor de trueno, el soplo de la muerte, entre otros que imitan el sonido del agua. También incluye silbatos que reproducen los cantos de los pájaros, entre otros instrumentos de origen indígena, tanto selváticos como de comunidades del altiplano y otras regiones. Su objetivo principal al componer estas piezas es recrear relaciones sensibles con los territorios que ha explorado.

Una de las posturas más claras en cuanto a la busque de la relación afectiva que se teje entre los compositores de MMT y el lugar o territorio, es la de Lucia Chamorro, quien habla de “una búsqueda de puesta en valor de sonidos que son de un lugar” (CHAMORRO, 2023)<sup>18</sup>. En el caso de Uruguay, la compositora posee piezas y grabaciones relacionadas con registros de un desfile de llamadas que se lleva a cabo durante el carnaval. Este evento es considerado sumamente característico e identitario.

Aunque Chamorro (2023)<sup>18</sup> no se atreve a darle a este evento una connotación patriótica o nacionalista, para ella, sin duda, este desfile pone en valor aspectos vinculados a la cultura local y a su propia identidad cultural. Los sonidos recopilados forman parte del patrimonio cultural que considera crucial preservar, compartir y difundir, representando así una parte integral de su lugar de origen y cultura.

Además, Chamorro (2023)<sup>18</sup> manifiesta un interés en explorar y recolectar sonidos de otros lugares, estableciendo conexiones entre ellos, comparándolos y destacando su valor. Aspira a fomentar la preservación y compartición de estos sonidos, contribuyendo de esta manera a la riqueza cultural global. También busca promover una perspectiva horizontal en la creación y presentación de la performance, adoptando una postura más democrática en este proceso.

De igual forma Claudia Álvarez presenta los materiales de sus obras como un elemento del territorio al que se le debe dar un valor simbólico, Afirma Alvarez (2023)<sup>19</sup> que, en sus obras electrónicas, a veces utiliza algunos de estos elementos como materia prima, busca reflexionar sobre su existencia en el país de su nacimiento. Explora la posibilidad de establecer una conexión auténtica con su entorno para enriquecerse con todas las dimensiones que abarca su espacio y territorio. Aunque evita adoptar un enfoque fundamentalmente nacionalista, en su obra siempre se encuentra presente la reflexión sobre las tradiciones, manifestaciones y sucesos que la vinculan de manera más auténtica con su propia cultura.

Algunas vibraciones o sonidos específicos que surgen en este contexto definitivamente resuenan en mí. En ciertas obras, he incorporado elementos de índole tímbrica, inspirados en lo cultural y lo prehispánico, pero también del mundo moderno. Es inevitable que estos elementos influyan en mi expresión artística, aunque no los asumo como una bandera (Alvarez, 2023)<sup>19</sup>.

Delat (2023)<sup>68</sup> también presenta la idea de darle valor a los sonidos propios de la tierra natal. Considera sumamente importante rescatar lo que se posee en Colombia, tanto en términos de creación musical como en la producción de maquinaria, hablando desde su ejercicio de lutería electrónica, donde siempre sigue ciertos principios en su laboratorio y en las actividades que realiza. Asevera que las cualidades de su territorio deben ser expuestas.

Puedo hacer música electrónica mezclada con algo así, no tiene nada que ver, me he sentido más libre a la hora de crear, sin depender de si soy colombiana o si estoy defendiendo mi nacionalidad. Cuando estuve viviendo en Buenos Aires por tres años, tampoco sentí la necesidad de demostrar en mi música que era colombiana, vengo a entender que tengo muchas estructuras o patrones de música tradicional colombiana, pero no es mi intención decir “estoy defendiendo mi territorio por medio de mi música (Delat, 2023)<sup>68</sup>.

Como se evidenció en estas últimas reflexiones, existe un interés en utilizar recursos sonoros de territorios específicos. Es importante destacar que esto no se realiza desde una perspectiva de identificación nacional o patriótica, como recalcan repetidamente los participantes del proyecto. Sin embargo, la intención es otorgar valor a las condiciones ambientales y contextuales que la tierra natal de los compositores permite. Esto podría interpretarse como otra forma de construir un vínculo afectivo con la tierra natal, sin generar un sentido de pertenencia que, a su vez, pudiera volverse discriminatorio.

#### 4.7. RECURSOS CULTURALES EN LA OBRA MUSICAL DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

A pesar de que hay posturas que permiten un acogimiento de recursos culturales, como se pudo ver en el apartado anterior, con la intención de ponerlos en valor, hay compositores que permanentemente critican el uso de los mismos como concepto poético. Asumen esto como una suerte de exotización de elementos que realmente no pertenecen a quienes los absorben.

---

<sup>68</sup> DELAT, Ximena. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 02 out. 2023. Entrevista.

El compositor colombiano Luis Ricardo Arias (2023)<sup>67</sup> hace referencia al también colombiano y recientemente fallecido Teto Ocampo. Ocampo, un músico popular que, a pesar de haber profundizado en el estudio del jazz, llegó a percibir, en el contexto de sus investigaciones sobre las músicas indígenas colombianas, la necesidad de realizar un trabajo más extenso sobre estas estéticas.

Según Arias (2023)<sup>67</sup>, existe una generación de individuos que actualmente se encuentran en sus cuarenta y cincuenta años, entre los que se incluyen músicos como Uriel Sarmiento y Juan Manuel Toro. Estos artistas han optado por seguir el camino de buscar una identidad específica. Arias destaca que la identidad nunca es pura; las culturas indígenas no nos pertenecen, aunque podamos apreciarlas y sentir interés por ellas. Él mismo comenta: "Personalmente, no me considero indígena, y aunque Juan Manuel Toro quizás lo sea un poco, al menos es un intento de nacionalidad y de dejarse influenciar por culturas más cercanas que nos afectan de manera vital" (Arias, 2023)<sup>67</sup>.

Ahora bien, volviendo a las reflexiones de Rodrigo Cádiz toma una postura categórica al centrarse en la crítica a artistas que buscan, con su música, reivindicar fenómenos sociales o comunidades indígenas. A firma que frecuentemente toda su música está basada en la dictadura, en los pueblos Mapuche, respecto a esto afirma:

Yo me pregunto ¿Esa persona dónde vivió toda su vida? En Santiago, igual que yo, ¿Dónde estudió? en Europa. ¿Que usted dónde vive? En una ciudad donde va todos los días, paga con tarjeta de crédito, en auto, usa Internet, yo nací y viví en una ciudad, y nunca viví en el campo, nunca viví en la comunidad indígena, he estado, por suerte, en muchos lugares del mundo, eso es lo que es mi experiencia vital, es esa, no es otra. Porque tengo que andar reivindicando a los mapuches (CÁDIZ, 2023)<sup>8</sup>.

Cádiz (2023)<sup>8</sup> no considera pertinente este tipo de uso conceptual de elementos culturales, debido a que un gran número de artistas piensan en la reivindicación de circunstancias a las cuales no han pertenecido, es decir que, en el caso de haber nacido mapuche o fuera un descendiente directo, habría experimentado la represión del Estado y comprendería que su música reflejara esa realidad. Sería completamente válido e incluso necesario. Sin embargo, muchas de las personas que crean ese tipo de obras no han vivido esas experiencias directamente.

Es como si estuviera reivindicando por alguien más; tal vez sea yo quien esté equivocado. No es cuestión de estar bien o mal. No lo juzgo, pero es una forma de hacer música con la cual no simpatizo mucho. Podría escribir una grandiosa ópera en defensa de los derechos humanos. Imagina que la obra se estrena y todo el mundo la encuentra fantástica porque recuerda la época de la dictadura y lo perjudicial que fue. Quizás la música sea mala, incluso pésima, pero la gente la escucha por eso, por su mensaje extra musical (CÁDIZ, 2023)<sup>8</sup>.

A Cádiz (2023)<sup>8</sup> no le interesa llevar a cabo esta actividad. Su preferencia recae en la creación de obras musicales que sean escuchada por menos personas, sin conexión alguna con elementos externos, desprovista de cualquier perspectiva extra musical, pero que logre captar el interés desde un punto de vista auditivo. No muestra un interés particular en aspectos relacionados con América del Sur o lo chileno. Su enfoque se centra en ciertos motivos folklóricos chilenos y ritmos específicos, no por su origen geográfico, sino por su apreciación musical. La conexión se establece debido a su conocimiento y residencia en dicho contexto, encontrando atractivo musical en esos elementos.

Melissa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> comparte puntos importantes en sus reflexiones con Cádiz, si bien hace énfasis el alejamiento de encasillamiento identitario. “Aunque mi música es colombiana debido a mi lugar de nacimiento, es evidente, no quiero ser encasillada en estereotipos regionales como el asociado a ser boyacense, que presumiblemente debería incluir bambucos y pasillos, algo que no experimenté en Tunja, donde crecí” (Vargas, 2023)<sup>13</sup>.

Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> observa una arraigada concepción de que los contextos geográficos ejercen influencia en el contenido conceptual de ciertos estilos musicales. Sin embargo, ella prefiere distanciarse de esta postura: 'Nací en Sogamoso, donde solo se escucha música llanera'. Su experiencia musical se nutrió en un paisaje completamente diferente al imaginario asociado a un departamento en particular. Considera que la lucha contra estas ideas identitarias, susceptibles de ser explotadas con respecto a los territorios geográficos, es algo que muchas personas enfrentan" (Vargas Franco, 2023)<sup>13</sup>.

La salsa, el currulao y el bullerengue son a menudo percibidos como "exoticables" con facilidad. Creo que algunas personas vinculan su identidad a sus territorios, grafías y espacios de una manera que no

comparto. Me siento distante de esa práctica y no deseo utilizar melodías indígenas witoto (sic) para inspirar mis composiciones, ya que lo interpreto como algo ajeno a mi experiencia, a pesar de compartir un mismo espacio geográfico. No me siento conectada a ello y no considero que me pertenezca. Nunca he tocado un violín caucano en mi vida, y es importante señalarlo para evitar que se malinterprete mi relación filial con la geografía (Vargas Franco, 2023)<sup>13</sup>.

A pesar de lo anterior, la compositora reconoce que el lugar donde nació y creció ha dejado una marca en su proceso creativo. Pero como se presentó en el apartado previo, no es algo que un compositor pueda planificar, hacer conscientemente.

Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup> en algunas ocasiones utiliza grabaciones de campo, de sonidos del lugar donde habitó: “yo vivía en un pueblo donde tocaban sus zampoñas o unos bobitos, claro, ese sonido es música y es hermoso” (Collazos. 2023)<sup>17</sup>. La compositora boliviana valora esos sonidos como un valor cultural, no en el sentido tradicional de exaltación a una nación, la compositora afirma sentir que estos sonidos son recursos frecuentemente instrumentalizados para “enaltecer” una nación en el Europa. “no me gusta eso por qué no es sincero, también he sido, soy de clase media, no sé si convivo con esa cultura” (COLLAZOS, 2023)<sup>17</sup>.

A pesar que el compositor ecuatoriano Rafael Subia (2023)<sup>69</sup> mantiene una posición alejada de la de Cádiz y Vargas Franco, donde sí asume como válido el uso de materiales culturales del entorno, afirma que en Latinoamérica se espera de los artistas que tengan algún tipo de relación compositiva con el lugar físico en el cual nacen, o que tengamos algún tipo de compromiso tanto social o emocional con las músicas y las manifestaciones sonoras que se presentan en sus lugares de origen.

En el caso específico de Subia (2023)<sup>69</sup>, quien nació en Quito, plantea que, desde esa perspectiva, debe tener ese contacto con la música ecuatoriana y no solo debe tener ese contacto, sino que, para realmente ser percibido como un compositor ecuatoriano, o músico ecuatoriano, debe ser utilizarlo en un sentido nacionalista.

Como anarquista, nunca diré: 'Dime lo que debo pensar', especialmente siendo un migrante toda mi vida. Ha sido un dilema que ha generado conflictos en mi práctica, pero ahora lo veo desde otra perspectiva. Lo considero parte de mi identidad, aunque lo haya adoptado como una forma total de rechazo a esa postura (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> SUBIA, Rafael. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 10 nov. 2023. Entrevista.

Sin embargo, a diferencia de Cádiz, Subía (2023)<sup>69</sup> no ve problemático el uso de materiales de este tipo con raíces ecuatorianas, no percibe esto como una expresión necesariamente nacionalista, sino simplemente como material en sí mismo. Cuando decide trabajar con palabras en quichua por su gusto personal y su identidad ecuatoriana, no le importa utilizarlas sin restricciones. A diferencia de algunos enfoques que colocan el material folklórico patrimonial en una esfera intocable o de absoluto respeto, el autor sostiene que este tipo de material no debe ser intocable en absoluto.

Subía (2023)<sup>69</sup> afirma que, al usar material sonoro, este puede recibir elogios, críticas o incluso enfrentarse a una destrucción total, según la elección del autor. En este sentido, todas las formas de respuesta son válidas y aceptables. El autor considera que ha expresado su posición a través de la negación.

Un ejemplo es la obra titulada Yunka de Rafael Subia, una composición electroacústica diseñada para ocho canales, donde se utiliza la palabra **yunka** como referencia a la tierra, una palabra quichua. Para Subia (2023)<sup>69</sup> esta elección es un gesto dirigido hacia aquellos que sostienen la creencia de que componer y titular una obra en quichua automáticamente te convierte en un compositor contemporáneo ecuatoriano.

Subia (2023)<sup>69</sup> utiliza La palabra **yunka** con un doble significado: la falta de tierra como lugar y la posesión de tierra como elemento físico. Este gesto representa la manera del autor de utilizar la tierra como material creativo. Por ejemplo, se hace referencia a las pailas, donde el autor frotaba piedras, y se invita al oyente a escuchar la resonancia de estas y otros elementos relacionados.

#### 4.8. EL ARTE POLÍTICO Y COMO MANIFESTACIÓN TOPOFÍLICA EN LA OBRA DE LOS COMPOSITORES DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

En las reflexiones de los compositores participantes, por un lado, hay una constante crítica a las dinámicas en las que se instrumentaliza los recursos musicales propios de ciertas culturas o entornos. Y por otro, hay un uso de materiales sonoros y/o musicales de ciertas culturas con intención crítica, utilizan la creación sonora de manera

representativa para mostrar una postura frente a acontecimientos políticos de su contexto.

Autores como Marcuse (1977, p.108) desde la teoría crítica, o Lukács (1980, p.47) desde el marxismo humanista, plantean la importancia de la representación de la realidad política por medio de las artes, como una responsabilidad propia del artista, tal como de nuevo el filósofo alemán Theodor Adorno traza de la siguiente forma:

Mas bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil”; el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia (ADORNO, 1970, p. 18)

Esta “persistencia de la dialéctica” puede entenderse como persistencia de la política, en la medida en que plantea el problema básico de la experiencia concreta de las contradicciones sociales... la importancia radical del arte se debe a su capacidad de hacer visibles los conflictos que constituirían el nervio central de lo político (ADORNO, 1970, p.298)

Lo cual, como se mencionó en la introducción a este apartado, y como se ha podido ver en las conversaciones y obras de los artistas participantes de esta tesis, pertenece a una suerte de posición donde el arte se usa como herramienta de denuncia, tal cual lo conceptualiza la ya mencionada Yoli Rojas (2015, p. 217).

Algo que es llamativo dentro de las entrevistas aplicadas en esta tesis, es que Rodrigo Cádiz a lo largo de sus reflexiones manifestó permanentemente que, en la gran mayoría de su obra artística, tenía la preferencia por enfocarse en lo sensorial por encima de lo conceptual. Aun con la posición del compositor chileno, en una de sus obras deja ver un interés en apelar a situaciones sociales como elemento poético. Como asevera Cádiz (2023) recientemente ha creado una obra electroacústica que utiliza sonidos capturados en entornos urbanos y en diversas situaciones de protesta.

Esta composición se fundamenta en los acontecimientos ocurridos en Chile durante el año 2019. Según Cádiz (2023)<sup>8</sup> un período marcado por un significativo estallido social que probablemente seguirá dejando repercusiones a lo largo de varios años. Durante aquel tiempo, el creador se dedicó a la grabación y recopilación de sonidos provenientes de manifestaciones, marchas y otras expresiones de disidencia social. La obra resultante se convierte en un reflejo sonoro de los sucesos de esa época, específicamente en el contexto territorial chileno.



Y Cádiz no es el único que acude al arte político como medio de denuncia social, al hablar de determinados sonidos tomados del contexto social de su país, el compositor ecuatoriano Rafael Subía (2023)<sup>69</sup> menciona que usa estos elementos con la intención de “ser cruel y crítico” con ese material. Dentro de las obras que tiene en las cuales este tipo de concepto está presente, se destaca la obra *Sueños*.

Para el autor de este proyecto, el uso de materiales con contenido captado de diversos momentos sensibles de un territorio, y la intención de usar el arte como forma de denuncia, hace parte de los diferentes procesos que se pueden alinear con los rasgos topofílicos. A continuación, se presentará esta obra, junto con otras de los compositores participantes del proceso de entrevistas, que cuentan con la denuncia política como elemento poético.

#### 4.8.1. Sueños (2016) de Rafael Subia

En la obra titulada Sueños<sup>70</sup>, el autor fusiona el contenido del himno nacional del Ecuador con el último discurso del presidente León Roldós, pronunciado el 24 de mayo de 1986 o 1987, en una tarde donde su avión se estrelló, llevándoselo consigo. A través de pruebas específicas, se plantea la posibilidad de que su fallecimiento fuera resultado de un acto perpetrado por la CIA, en el marco del Plan Cóndor.

Consciente de que al utilizar el himno nacional puede enfrentar críticas de sectores conservadores, el autor aborda esta elección con el propósito de dirigir una crítica directa hacia Ecuador, sumergiéndose en la realidad del país. El compositor aplica un proceso electroacústico inicial del himno, sometiéndolo a una transformación espectral. La versión del piano se modifica mediante el proceso de SP, adoptando una sonoridad que evoca la música de circo, con acordes y largas duraciones de notas que se asemejan a una fase *bouck ouder*.

Subia (2023)<sup>69</sup> afirma que esta obra busca vincularse con la situación política contemporánea en Ecuador, marcada por la reciente elección de un presidente que, siendo hijo del hombre más rico del país y estudiando en Harvard, se autodenomina de izquierda mientras no paga impuestos. El autor cuestiona la tendencia actual de

---

<sup>70</sup> SUBIA, Rafael. Sueños. 2016. Disponível em: <https://soundcloud.com/jrsubiav/suenos>. Acesso em: 10 jul. 2025.

renunciar a ideales políticos, argumentando que la falta de ellos ha sido un problema evidente en los últimos 15 años en Ecuador.

La confrontación entre el himno nacional y el último discurso de Jaime Roldós, percibido como un líder que nunca pudo concretar sus promesas progresistas, constituye el núcleo de la obra Sueños. El autor (2023) juega con la fuerte y apasionada retórica del discurso presidencial, comparándola con la supuesta burla del himno nacional hacia las afirmaciones políticas. La obra busca explorar el conflicto entre la figura de un político que podría haber sido ejemplar en su época y un himno nacional que, a su juicio, representa la falta de ideales y la obsolescencia de ciertos valores patrióticos en la sociedad ecuatoriana actual.

#### 4.8.2. Tumbiar estatuas<sup>71</sup> (2023) de Diana Margarita Ortiz

En relación al territorio como frontera política Ortiz (2023)<sup>10</sup> manifiesta que es un tema que ha estado muy presente en sus reflexiones recientes. Referencia la obra para redoblante y cinta.

Fue mi primer intento de abordar la temática política de manera más directa. La pieza se realizó con varios tracks y la participación de un percusionista, siendo una extensión de lo que he venido haciendo durante años: improvisación sincronizada con la percusión. Esta obra en particular está relacionada con el tema que estamos tratando, ya que utilicé principalmente audios del contexto del derribo de estatuas de Sebastián de Belalcázar en Popayán y Cali durante las protestas del 2020 (ORTIZ, 2023)<sup>10</sup>.

La compositora buscaba crear una obra que reflexionara sobre estos eventos ocurridos durante las protestas referenciadas, según Ortiz (2023)<sup>10</sup> fue su primer intento consciente de acercarse al arte político de manera más directa, o como ella lo afirma “casi panfletaria”. El proceso de composición se basó en la selección de audios de entrevistas, principalmente de políticos con posturas conservadoras, y los contrastó con la actuación de la percusionista. Además, incluyó algunas intervenciones electroacústicas utilizando los sonidos del kit de percusión.

---

<sup>71</sup> No se encuentra registro sonoro de la obra referenciada por la compositora.

#### 4.8.3. *Avessos*<sup>72</sup> (2023) de Ricardo Thomasi

Thomasi (2023)<sup>7</sup> cuenta que, para esta obra utilizaron extractos de entrevistas de YouTube y los lanzaron como ruido, criticando la situación en ese momento. “El trabajo resultó verdaderamente interesante, tomé algunas declaraciones de la Comisión de la Verdad, la cual investigó los acontecimientos del régimen militar en el siglo pasado, donde muchas personas fueron torturadas” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

Según cuenta Thomasi (2023)<sup>7</sup> En la comisión, tanto los torturadores como los torturados dieron testimonio. Tomó las entrevistas y se enfocó en los espacios de silencio entre las palabras de los torturadores. “Utilicé esos momentos de silencio para crear un mosaico de ruido cuando se les preguntaba: “¿Por qué torturaste a fulano de tal?” Sus respuestas eran titubeantes, como “mira, entiende, eh, uh”, creando así un fondo de ruido” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup> Este ruido se utilizó como material para generar pulsos, formando una parte rítmica de la música. Para el compositor esa pieza resulta impactante, pero también agotadora. “Tiene una esencia punk, ya que la realidad de la tortura es cruda” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

#### 4.8.4. *Quemando los ojos de agua* (2017) de Melissa Vargas Franco

La compositora colombiana Melissa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> nos cuenta que la pieza llamada *Quemando los ojos de agua*<sup>73</sup> (2017), obra electroacústica experimental, nació por la invitación de Marcos Veintes. La pieza consistía en manipular una línea melódica/armónica que él había construido alrededor del término “paz”. Se invitaron a varias personas a trabajar con ese material, a crear obras en torno a ese concepto.

Justo en esa coyuntura que vivía la compositora, como lo afirma Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> en Colombia estaban inmersos en el proceso del plebiscito. Está relacionada con esa escucha del otro y, al mismo tiempo, con la falta de escucha. Se reflexionó mucho sobre la tristeza de cómo la población colombiana pudo decir NO, hay un

---

<sup>72</sup> THOMASI, Ricardo. *Avessos*. 2023. Disponível em:

<https://arteestranha.bandcamp.com/album/avessos>. Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>73</sup> VARGAS FRANCO, Melissa. *Quemando los ojos de agua*. 2017. Disponível em:

<https://soundcloud.com/melissavargasfranco/melissa-vargas-quemando-los-ojos-de-agua>. Acesso em: 10 jul. 2025.

acuerdo de paz con un grupo guerrillero (haciendo referencia al plebiscito), pero también sobre cómo no se escuchó a aquellas personas que votaron NO. Para Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> Hubo una negación de su parte a comprender esa otra forma de entender el mundo, sea cual sea, por lo que afirma que no se trata de estar de acuerdo o en desacuerdo, sino de la falta de escucha, de la falta de relación.

Si bien hay se han presentado diferentes maneras de concebir el nacionalismo, es innegable el hecho de que este concepto, tal como lo define Tuan, y como se ha difundido históricamente, hace referencia al amor por la tierra natal, a pesar de que con el movimiento de los contextos que se da con el paso del tiempo, va agregando otras connotaciones producto de las cosmovisiones propias del momento histórico.

El pensamiento de los compositores es un ejemplo claro de lo anterior, hay una percepción, teóricamente hablando, anacrónica de lo que es nacionalismo y patriotismo, el rechazo constante de diferentes compositores a estas categorías, muestra un conocimiento de las mismas que no es acorde con la concepción actual.

Sin embargo, partiendo de ese mismo rechazo a los conceptos, es visible, por un lado, una filiación a las nuevas formas de pensar el nacer y el habitar el territorio. Esto es notorio en el pensamiento integrador de los compositores, el cual permite identificar una concordancia en la idea de pensar en América del Sur como una gran región que aglutina rasgos, culturas, dinámicas, músicas semejantes, pero nacidas de la diversidad.

Por otro lado, también permite el cavilar en las herramientas musicales como elementos con la potencia de darle valor a culturas nativas, a tradiciones culturales, a la biodiversidad de una región. Y, por último, permiten denunciar las diferentes situaciones que afectan y que son tan comunes en el contexto suramericano. Al final, cada uno de estos puntos, se puede tener en cuenta como una evidencia o un rasgo que argumenta la existencia de una relación toponímica entre el concepto creativo, las herramientas sonoras, la obra musical, el lugar/territorio, y el compositor.

## 5. RASGOS IDENTITARIOS A TRAVÉS DE CONVERSACIONES CON COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS DE AMÉRICA DEL SUR

La identidad cultural ha sido un tema central en la filosofía, la sociología, y las ciencias sociales en general. Según Lamo de Espinosa (1995), el término **identificación** se asocia con la acción de clasificar o ubicar algo en un marco cognitivo estable. Identificar es, entonces, subsumir lo no conocido o insuficientemente conocido en un esquema o rejilla cognitiva a la cual se le asigna una etiqueta. Esta etiqueta, a su vez, remite a un mapa cognitivo que nos permite entender y catalogar nuestra realidad. La identidad cultural, por su parte, se refiere a la ubicación propia y del otro en referencia a una cultura específica, lo que implica una clasificación de un sujeto como perteneciente a un grupo con una cultura particular (Lamo de Espinosa, 1995, p. 65).

Esta conceptualización de la identidad se complementa con las ideas de Etting y Schvarstein (1992), quienes sugieren que la identidad se concibe en una doble dimensión: antropológica y sociológica. En la primera, la identidad está influenciada por la cultura del entorno social global, mientras que, en la segunda, se entiende como una construcción que emerge de las interacciones entre individuos y grupos (Etting; Schvarstein, 1992, p. 26). Laclau (1994) agrega que el individuo no es simplemente una identidad dentro de la estructura social; más bien, es transformado en un sujeto por dicha estructura, lo que implica la necesidad de actos de identificación (Laclau, 1994, p. 221).

Por lo tanto, la identidad puede definirse a partir de decisiones subjetivas que derivan del reconocimiento individual dentro de una sociedad o cultura, pero también en función de las relaciones contextuales y la manera en que el individuo circula en esa misma sociedad y cultura. Hall (1996) añade que las identidades nunca son unificadas y que, en la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y divididas. Estas identidades no son únicas, sino que se construyen de múltiples formas a través de discursos, prácticas y posiciones diversas, a menudo cruzadas y antagónicas. Además, las identidades están sujetas a un proceso continuo de cambio y transformación (Hall, 1996, p. 17).

En el contexto de la música, Frith (1996) argumenta que la música, al igual que la identidad, es tanto una interpretación como una historia. La música describe lo social en lo individual y lo individual en lo social; refleja la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente. Así, la identidad, como la música, es una cuestión tanto de ética como de estética (Frith, 1996, p. 184).

Este marco teórico deja reflexionar sobre las palabras de Rafael Subia (2023)<sup>69</sup> para quien resulta interesante considerar la reflexión de Carmelo Saitta, quien, según recuerda uno de sus colegas, rompió con la manera formal de componer en los años 80 y realizó importantes meditaciones sobre la forma musical. Saitta sostenía que la separación de las partes en una composición no debía hacerse tanto por cortes abruptos, sino a través de un desarrollo más orgánico. Este enfoque se basaba en su cuestionamiento de lo latinoamericano en la composición, al afirmar que el corte en la música podría tener su origen en las terrazas agrícolas de Sudamérica. Esta reflexión estética sobre la forma desde un punto de vista latinoamericano marcó profundamente a Saitta, quien sintió la necesidad de romper con lo que arrastraba de otros lugares al componer

Federico Demmer (2023)<sup>15</sup> propone reflexiones estéticas enfocadas en este punto, que buscan romper con lo establecido y explorar nuevas formas de expresión, están en sintonía con lo que Enrique Dussell y otros autores han denominado la "epistemología decolonial". Esta filosofía propone que Latinoamérica tiene una manera particular de pensar el mundo, la economía, y la política, una forma que ha elaborado alternativas al sistema hegemónico global capitalista. En varias comunidades latinoamericanas, especialmente las indígenas, se han generado procesos autónomos de construcción económica, política, social y cultural que resisten la lógica capitalista. Estas comunidades, presentes en países como Colombia, Bolivia, Perú, Chile, Argentina y Brasil, han desarrollado formas de organización que respetan sus propias tradiciones y modos de vida, desafiando las imposiciones del sistema global.

En el ámbito musical, esta resistencia se ha manifestado en un interés por explorar y rescatar una identidad latinoamericana a través de la creación artística. Ribeiro (2023)<sup>12</sup> señala que, aunque es difícil encontrar una unidad dentro de la diversidad cultural de Latinoamérica, sí existe una preocupación por rescatar y expresar

una identidad que refleje la historia común de la región, marcada por la colonización y sus secuelas. Sin embargo, advierte que esta búsqueda de identidad puede ser un tanto utópica y romántica, dada la diversidad interna de cada país y región.

Fischman (2023)<sup>11</sup> resalta cómo muchos compositores latinoamericanos han logrado absorber y expresar lo latinoamericano en su música, no necesariamente a través de un material musical explícitamente regional, sino mediante la creación de espacios políticos, sociales e imaginarios que hablan de y a Latinoamérica. Para Fischman este proceso de apropiación se asemeja al realismo mágico en la literatura, donde lo fantástico se integra con lo cotidiano de una manera única y profundamente enraizada en la realidad latinoamericana. Fischman menciona a varios compositores, como Raúl Minsburg, José Miguel Candela, Arina Izarra y César Bolaños, que han logrado capturar esta esencia en sus obras, reflejando la complejidad y riqueza de la cultura latinoamericana.

Latinoamérica, como señala Lapetina (2023)<sup>9</sup>, es una cultura en construcción, un mundo que está en constante movimiento. Este dinamismo contrasta con la percepción de inmutabilidad que a veces se tiene de las culturas europeas. Lapetina expresa su identificación con esta lucha cultural por hacer visibles las formas de ver el mundo que son propias de Latinoamérica, y cómo estas formas, aunque recientes, son fundamentales para entender la identidad de la región. Reconoce que su trabajo puede no tener los sellos tradicionales del "latinoamericanismo", pero subraya la importancia de las influencias que ha recibido de la música uruguaya y la lucha cultural que define a Latinoamérica.

En este contexto, la música electrónica también ha sido un medio a través del cual Latinoamérica ha encontrado su voz. Fischman (2023)<sup>11</sup> señala que la música electroacústica latinoamericana ha sido capaz de traducir de manera única la realidad compleja y multifacética de la región, a menudo en paralelo con el realismo mágico. La capacidad de los compositores latinoamericanos para apropiarse de medios nuevos y crear algo que refleje su contexto cultural es una muestra de la vitalidad y creatividad que caracteriza a la región.

La importancia de las estructuras rítmicas en la música latinoamericana también ha sido destacada por varios compositores. Lapetina (2023)<sup>9</sup> resalta cómo los ritmos

ternarios, como el 6/8, la samba y la chacarera, están profundamente vinculados a la identidad musical de la región. Estos ritmos, que evocan una conexión ancestral con la tierra y la cultura de Latinoamérica, se fusionan con elementos electrónicos para crear un discurso musical que es a la vez moderno y profundamente enraizado en la tradición.

Alvarez (2023)<sup>19</sup> agrega que, aunque es difícil definir de manera explícita qué es lo latinoamericano en la música, siente que está presente en la energía y en la parte más metafísica del sonido. Destaca la hermandad que se siente entre los compositores latinoamericanos, una conexión que trasciende las diferencias nacionales y que se manifiesta en una sensibilidad compartida hacia los problemas y desafíos que enfrenta la región.

Por su parte, Maiguashca referenciado por Rafel Subia (2023)<sup>69</sup> ofrece una perspectiva sobre lo latinoamericano que va más allá del material musical. Subraya la importancia de usar material de Ecuador sin obstáculo, y cómo este enfoque ha sido una forma de operar que refleja lo latinoamericano de manera más profunda. Este enfoque, que se aleja del nacionalismo, busca expresar lo sudamericano a través de una estética que no se limita a lo musical, sino que abarca una visión más amplia de lo que significa ser latinoamericano.

El sincretismo cultural, que caracteriza a Latinoamérica, se refleja en la manera en que los compositores han sido capaces de integrar elementos de diferentes culturas y tradiciones en su música. Esta capacidad de fusión es una de las características distintivas de la identidad musical latinoamericana. Como señala Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, el sincretismo es una forma de resistencia y de afirmación de la identidad, una manera de integrar y transformar las influencias externas para crear algo nuevo y auténtico.

Finalmente, la relación entre música e identidad en Latinoamérica es un proceso continuo de construcción y reconstrucción. La identidad no es algo fijo, sino que está en constante transformación, influenciada por las interacciones sociales, culturales y políticas. La música, como expresión de esta identidad, refleja la complejidad y la diversidad de la región, así como su capacidad para resistir y transformar las influencias externas.

La identidad cultural y musical latinoamericana es un proceso dinámico que refleja la riqueza y diversidad de la región. A través de la música, los compositores



latinoamericanos han logrado expresar su conexión con el territorio, su historia y su cultura, al mismo tiempo que han integrado y transformado influencias externas para crear algo nuevo y auténtico.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este capítulo se buscará exponer algunas de las prácticas y factores contextuales que permiten aglutinar la cosmovisión de los compositores de MMT latinoamericanos. Factores como la migración académica, que puede constituirse como otro elemento que aporta a la multiculturalidad de la región; las condiciones de precariedad propias de las prácticas artísticas del continente; el pensamiento decolonial, que busca la puesta en valor de los conocimientos del sur global y las tradiciones de comunidades ancestrales; y, tal vez los más determinantes: el mestizaje y la colonia, los cuales son parte constante de las deliberaciones sobre la identidad musical latinoamericana, y que son dos conceptos que determinan la consolidación de los factores ya mencionados.

#### 5.1. A APRECIACIONES RESPECTO AL MESTIZAJE COMO RASGO DE IDENTIDAD MUSICAL SURAMERICANA

En 1994 el compositor e investigador uruguayo Coriún Aharonián publica su famoso artículo titulado “Factores de identidad musical latinoamericana”. Dentro de las reflexiones que propone se destacan las características raciales de los habitantes de la región, los cuales, son producto de la mezcla nativos americanos, europeos, y la negra-africana o Aguisimbia, haciendo referencia a cualquier tercera cultura que arriba al continente con la intención de ser esclavizada.

Junto con lo anterior, Aharonián (1994) alude a otros factores como la expansión imperialista europea y el uso de la música como herramienta para la consolidación del poder; también la afirmación del mismo de que el mundo no es homogéneo, volviendo al tema de las tres culturas que se mezclan en la colonia y lo que resulta musicalmente de esta mixtura. Y a pesar de que afirma que “Ocurre que el mestizamiento es a veces espontáneo e igualitario” (Aharonián, 1994, p. 200), Aharonián muestra que la gran mayoría de factores que intervienen en la definición de la identidad musical en

Latinoamérica, están asociados a la multiculturalidad, a las mezclas raciales y a los movimientos poblacionales, ya sean voluntarios o forzados.

Por otro lado, hablando de la identidad latinoamericana en la modernidad, García Canclini (1990, p.13-25) afirma que mientras que las identidades modernas estaban fuertemente ligadas a un territorio específico y solían expresarse en una sola lengua, las identidades posmodernas se caracterizan por su desarraigo territorial y su diversidad lingüística. Estas nuevas formas de identidad se configuran a través de la producción cultural a escala industrial, su difusión mediante tecnologías de la comunicación y un consumo cultural fragmentado y diferido. Algo que presenta también García Canclini (2001, p.145) cuando dice que, en la actualidad, debido al constante y creciente intercambio de personas, capitales e información entre distintas culturas, ya no es posible definir la identidad únicamente por la pertenencia a una nación. Incluso entre sectores populares, las identidades se configuran como mezclas diversas, influenciadas por múltiples culturas, lenguas y experiencias migratorias.

Por lo tanto, tanto en las reflexiones de Aharonián (1994); García Canclini (1990 y 2001); junto con las de Wade (2003); Irarrázaval (2009), entre otros autores, es posible ver como el mestizaje se ha intentado consolidar como la base para la construcción de la identidad en muchas naciones de América latina. Además, Wade (2003, p.274-296) presenta la idea de un pensamiento común entre los que deliberan sobre el tema, de que “todos somos mestizos”.

Sin embargo, así como afirma el mismo Wade (2003, p.274 -296 ) cuando dice que la idea del mestizaje es mucho más que un fenómeno netamente biológico o cultural, y lo soporta Irarrázaval (2009, p. 213) cuando critica este pensamiento nacionalista del mestizaje, dando a entender que esto promueve tendencias etnocéntricas que, aunque bien intencionadas, terminan sacralizando lo particular, y suma el que es importante, además, analizar lo étnico y cultural en relación con factores económicos, políticos y religiosos, que también se encuentran atravesados por lo mestizo.

Esto, permite ver que este proceso, mestizaje, es mucho más complejo, ya que atañe diferentes dimensiones por encima de la biológica y cultural. Por lo que es posible concebir diferentes tipos de mestizajes, y otras categorías asociadas a este como:

hibridación, transculturación, aculturación, etc., que permiten reconocer las razones por las que este concepto está tan presente en las deliberaciones sobre la identidad de los pueblos latinoamericanos.

A pesar de lo anterior, al cuestionar a diferentes compositores de música electroacústica sobre estos factores que podrían unificar, por lo menos en sus bases, la idea sobre la comunión de factores identitarios en la región, es posible ver posiciones como la de la compositora peruana Claudia Sofia Álvarez (2023)<sup>19</sup> quien dice que la identidad latinoamericana se caracteriza por la mezcla de lo hispánico con las culturas preexistentes, consideradas como las bases de estas mixturas, y otras influencias posteriores, como las africanas y asiáticas. Esta combinación de elementos ha dado lugar a una identidad compleja y rica, que se refleja particularmente en la creatividad y la música de la región.

Ribeiro (2023)<sup>12</sup> hace referencia a la variedad de culturas de la región brasilera, por medio del ejemplo de uno de los estados del sur del país, Santa Catarina. Para Ribeiro (2023)<sup>12</sup> en esta región es posible ver como al cuestionar a algunos de sus habitantes sobre su historia, o sobre la historia de su familia, nos vamos a encontrar con historia europea. “Y no es mentira. Las familias allí son descendientes de inmigrantes italianos y alemanes” (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>. Por lo anterior para Ribeiro (2023)<sup>12</sup> estos habitantes, frecuentemente no son capaces de reflexionar sobre su identidad latinoamericana, y no se reconocerán como latinoamericanos.

Aquí surge la gran ironía: cuando un público se identifica más con Beethoven que con un compositor brasileño contemporáneo. Claro que estoy tomando un ejemplo un tanto radical, porque Beethoven ya no es solo alemán, es internacional, pero así se entiende. Imagina un compositor con una obra de calidad; la conexión que logra con el público es mucho menor que la de este producto cultural llamado Beethoven, que casi se ha convertido en una marca (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

Pero a pesar de esta desidentificación del territorio latinoamericano en esta parte de Brasil, aparecen casos como el de la compositora brasileña Flora Holderbaum, quien es nacida en el sur de Brasil, y se ve afectada por las mezclas raciales producto de las diferentes movilizaciones poblacionales de la historia de este país, Holderbaum

(2023)<sup>74</sup> reflexiona sobre la confusión en las categorizaciones raciales en Brasil, atribuyéndola a la compleja mezcla de orígenes en la región. Cuestiona la racialización del término "latino" y prefiere identificarse como mestiza, destacando la diversidad en su propia genealogía. Holderbaum menciona que, aunque en el extranjero podría ser vista como latina, en Brasil su identidad racial es más ambigua, reflejando las múltiples influencias culturales y raciales que caracterizan al país.

Mi madre es hija de esta mujer y de un hombre portugués, pero también tiene mezcla indígena. Mi madre tiene ojos claros y una tez morena. Mi padre, por otro lado, es hijo de un nieto alemán y una italiana de Rio Grande do Sul; él es muy blanco, pero tiene ojos almendrados y el cabello muy rizado, lo que lo hace totalmente mestizo. También hay ascendencia indígena, ya que mi bisabuela, la madre de mi abuela, era muy indígena. Mi madre dice que vino del noreste, y parece que hay una mezcla con portugueses también. Mi padre tiene raíces italianas de Bérgamo y un apellido Holderbaum que es alemán, probablemente de Prusia, con una ascendencia reciente del Imperio Austrohúngaro. No estoy segura de dónde entra la ascendencia negra, pero podría estar en la línea de mi padre, o tal vez sea un rasgo judío, dado esos ojos almendrados (Holderbaum, 2023)<sup>74</sup>.

Lo anterior Plantea una reflexión sobre los límites de la mixtura de culturas y razas que no se detienen en las dinámicas de los movimientos coloniales del siglo XVI. Otros movimientos poblacionales han nutrido la multiculturalidad de la región, que se evidencian en casos como el de Flora Holderbaum.

Por otro lado, también se encuentra el caso del compositor peruano Rajmil Fischman. Él menciona que lleva consigo toda la cuestión del judaísmo, ya que sus padres lo criaron como judío. Aunque no cree en la religión judía, acepta plenamente su herencia, que considera muy rica. Además, ha vivido en Israel, donde adquirió un conocimiento considerable, incluyendo la influencia de la música palestina y árabe que escuchó, la cual también está presente de alguna manera en su obra. En cuanto a la diversidad, Fischman cree que todos somos seres humanos, y esto es algo muy importante para él. Enfatiza que esto no significa que seamos uniformes, sino que poseemos una diversidad cultural que considera maravillosa. En este sentido, afirma que sería absurdo no aceptar esta diversidad, y aún más absurdo intentar cancelarla.

---

<sup>74</sup> HOLDERBAUM, Flora. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 27 set. 2023. Entrevista.

### 5.1.1. Sobre las similitudes en la herencia cultural suramericana

Parece un común denominador en las deliberaciones sobre la identidad de la música suramericana, el dar la razón a las raíces híbridas de la región, más allá del reconocimiento de otros factores de identidad, el que siempre está presente alude a la mezcla de razas y al compartir de diferentes culturas dentro del territorio, Caceres (2001, p. 83) afirma que mantener esta postura nos llevará a aceptar finalmente que la identidad del músico latinoamericano está inevitablemente atravesada por nuestra mezcla cultural, es decir, todo aquello que recibimos, adoptamos y hacemos nuestro. Sin embargo, nada ha sido lo suficientemente poderoso como para convertirse en una totalidad, porque nuestra identidad completa, tanto en la música como en nosotros mismos, es necesariamente ecléctica y diversa.

Y lo anterior se ve en otros autores que también traen la diversidad producto de la hibridación de culturas a las identidades de América Latina, Ramirez (2020, p. 133) afirma que las tradiciones y realidades han sido diversas. Esta diversidad identitaria parece surgir del contacto y la tensión entre diferentes expresiones socioculturales populares, que a menudo resisten, y aquellas impulsadas por las élites económicas e intelectuales, frecuentemente importadas de Europa e impuestas como modelo de alta cultura. Estas circunstancias se reflejarán en la creación de estilos, géneros y prácticas musicales.

Junto con los anteriores, es importante reconocer la postura Walter Mignolo, quien describe la **herida colonial** describe esta imposición como "Pachakuti: destrucción violenta, invasión implacable e indiferencia por su forma de vida" (2007, p. 53) como un factor clave en la construcción cultural de las naciones latinoamericanas. Este término se refiere a las consecuencias de la dominación histórica, como el racismo y la marginación de los indígenas, así como la dependencia de referentes culturales extranjeros. Estas dinámicas han generado divisiones dentro de la sociedad latinoamericana, complicando la reintegración cultural, junto con esto, también dificultan el acuerdo sobre los factores que aglutinan la identidad latinoamericana, y, por lo tanto, la identidad musical latinoamericana.

El compositor chileno Cádiz (2023)<sup>8</sup> describe su impresión sobre la cultura y las personas que se forman en Estados Unidos, las cuales en el compartir se transforman en ciudadanas del mundo, por la variedad en culturas que se encuentran en esta región, está lleno de gente de todos lados. Hay gente que hace música de raíz, de Oriente Medio, del Oriente, de África son raíces distintas.

Si bien la situación que referencia Cádiz no es distinta a la postura que transmite Aharonián cuando afirma que es “conveniente recordar que las diversidades culturales no son un rasgo particular de los pueblos latinoamericanos” (1994, p. 189) tampoco hace parte únicamente de la cultura norteamericana, como se pudo ver en las experiencias de vida de Fischman y de Holderbaum. A pesar de esto, hay otros factores que permiten encontrar raíces comunes entre la visión sobre la identidad que presentan los compositores.

Hay un fuerte sentido de hermandad entre las personas de América Latina, una conexión que se hace evidente incluso entre aquellos que se acaban de conocer, especialmente en contextos donde interactúan compositores de distintas partes del mundo. Esta conexión subraya la singularidad de la identidad latinoamericana, la cual, aunque compleja y multifacética, se percibe claramente en las relaciones personales y en la expresión artística de la región (ALVAREZ, 2023)<sup>19</sup>.

Además de lo anterior, Alvarez (2023)<sup>19</sup> afirma que en Latinoamérica compartimos pasados culturales similares, incluso en tiempos modernos. Y referencia factores como los expuestos por Walter Mignolo (2007, p. 53) sobre los acontecimientos asociados a la dominación, ya que Alvarez (2023)<sup>19</sup> referencia la aparición de los golpes de estado en Argentina, algo que poco después, experimentan la mayoría de los países de la región.

Luego, todos entran en ciertos extremos políticos. En esos momentos, gran parte de los habitantes y los compositores, especialmente los artistas, que somos bastante sensibles a esos cambios, inevitablemente adoptamos un espíritu un tanto más reaccionario. En cuanto a elementos específicos como los musicales, podría decir que el hecho de poder evocar el material propio del territorio, ya sea a través de la música concreta, grabaciones o el concepto mismo, se ve influenciado por esta similitud cultural (Alvarez, 2023)<sup>19</sup>.

Para Alvarez (2023)<sup>19</sup> esto facilita la realización de un crisol que permite la unificación de características que se consolidan dentro de la cosmovisión del compositor de música electroacústica latinoamericano. Algo que para Alvarez no es tan común en otras partes del mundo, donde las culturas tienden a ser más puras.

Además de Alvarez (2023)<sup>19</sup> la compositora colombiana Melisa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> también reconoce la cercanía de los procesos de consolidación de identidades en la región, para ella el intentar reconocernos como una región, es posible al entender que somos parte de un todo, de diferentes naciones que han pasado por procesos similares, Vargas afirma que cuanto más nos conectemos regionalmente, menos dependeremos de la aprobación externa. Y, reflexiona sobre la importancia de valorar y estudiar más los logros musicales que se han conseguido como continente.

Tendría que ser un deber conocernos, conocer nuestra música, enseñar nuestra música, escucharnos, analizarnos. Porque esta música está presente, tu pudiste haberlo escuchado antes también porque es algo que decimos varias personas. Nuestra música está presente desde que fuimos colonizados. Pero hay un desarrollo propio también intencional desde ese entonces. No es una réplica (Vargas Franco, 2023)<sup>13</sup>.

Para Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> los rasgos de la música latinoamericana están presente desde que fuimos colonizados, pero a pesar de esto hay un desarrollo propio también intencional desde ese entonces. Por lo que esta producción no es una réplica de lo europeo, lo amerindio, o lo africano, sino es un proceso de mestizaje y en muchos casos, también de hibridación.

## 5.2. DECOLONIALIDAD Y EL PENSAMIENTO SOBRE LO EUROCÉNTRICO Y NORTEAMERICANO DEL COMPOSITOR DE MMT SURAMERICANA

Para entender el concepto de *Decolonialidad* es pertinente, en primer lugar, acotar el termino **colonialidad del poder**, el cual según Quijano (1999) citado por Castro-Gómez (2005, p. 61) es un concepto que se utiliza para analizar la estructura específica de dominación establecida en las colonias americanas a partir de 1492. Donde según afirman los autores mencionados, los colonizadores españoles impusieron a los pueblos colonizados una relación de poder basada en la presunta superioridad étnica y cognitiva de los conquistadores. Esta forma de dominación no se

limitaba únicamente a la conquista militar y el control por la fuerza, sino que también buscaba transformar de manera radical las formas tradicionales de conocimiento de los indígenas, obligándolos a adoptar la perspectiva cognitiva de los dominadores.

Según Enrique Dussel (1995) el pensamiento colonial ha sido percibido como la principal característica de la modernidad, y como un concepto que aglutina las dinámicas de conquista de los centros de poder europeo sobre otras regiones del mundo. Para Castro-Gómez (2005, p. 48) Dussel ha expuesto que la lógica del dominio occidental ya no se entiende en términos de una "totalidad ontológica" sino como un "mito" que tiene un nombre específico: el eurocentrismo. y este mito surge con el descubrimiento de América y, desde entonces, ha influido en nuestra comprensión teórica y práctica de lo que significa la modernidad.

Aníbal Quijano (1992) expone una serie de prácticas de sometimiento por parte de naciones potencias, que se han desenvuelto históricamente y que corresponden no solamente las prácticas de violencia política, sino también a la violencia cultural, la cual según Johan Galtung (2004, p. 7) es un tipo de violencia simbólica que subvalora, destruye o ignora deliberadamente las prácticas, creencias, lenguas, y costumbres de un grupo cultural, lo que lleva a la disolución o pérdida de su identidad cultural. Y que se ha dado en el marco de procesos como la colonización en Latinoamérica y lugares del sur global como las colonizaciones a África y a algunos países de Asia.

Dentro de esta denuncia que presenta Quijano, se destaca la dinámica de las estructuras hegemónicas de procurar una "represión a las ideas, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial" (Quijano, 1992, p. 12) algo que Quijano atribuye a una suerte de blanqueamiento del conocimiento, dinámica en la que se pretende dar valor a los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual.

Algo que resalta Lander (2000, p. 14) a cerca de Quijano al destacar que parte de las dinámicas de dominación dentro del estudio de las ciencias sociales actuales, es la fuerte confianza en la posibilidad de obtener un conocimiento cierto, objetivo y basado en la evidencia empírica, libre de prejuicios o errores. Por esta razón, solo ciertos tipos de conocimiento fueron considerados adecuados para los programas de desarrollo: el saber de los expertos formados en la tradición occidental. El conocimiento de "otros",



es decir, el saber "tradicional" de los pobres y campesinos, no solo era visto como irrelevante, sino también como un obstáculo para la misión transformadora del desarrollo.

Lo anterior es una de las evidencias que posiblemente muestra la desaparición de saberes nativos de la región suramericana, la intención de validar el conocimiento desde un enfoque positivista, y utilizar esto como herramienta de sometimiento, llevó a la subvaloración de las tradiciones de los pueblos originarios de la región; y, por lo tanto, al desvanecimiento de prácticas y saberes que hacían parte de la identidad de los pueblos que habitan dicha región.

Y por esto Quijano (1992), Dussel (1995), Mignolo (2013) entre otros pensadores, postulan el concepto de decolonialidad, que es la búsqueda de una desjerarquización de las dinámicas impuestas por la hegemonía y que permitan la construcción de una individualidad, así lo explica Quijano:

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad implica también la libertad de todas las personas de elegir individual o colectivamente en dichas relaciones; una libertad de elegir entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad de producir, criticar, cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en definitiva, del proceso de liberación social de todo poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación (Quijano, 1992, p. 20).

Según Mignolo (2013, p. 9) las bases del discurso decolonial se sentaron durante la Conferencia de Bandung de 1955, que reunió a 29 países de Asia y África, el principal propósito era establecer una base común y una visión compartida para un futuro que no estuviera alineado ni con el capitalismo ni con el comunismo. La solución encontrada fue la 'descolonización'. Postura que pretendía romper con esas dos grandes narrativas occidentales predominantes. Afirma Mignolo (2013, p. 9) que este enfoque fue seguido por la conferencia de los Países No Alineados celebrada en Belgrado en 1961, donde varios países latinoamericanos se unieron a los esfuerzos de los países asiáticos y africanos.

Además de esto Mignolo (2007, p. 27) citado por Rincón, Millán y Rincón (2015) presenta la decolonialidad como un proceso que se desarrolla inicialmente en las Américas, en el pensamiento indígena y afro-caribeño, y muestra como esta visión se establece como una respuesta a la reorganización de las potencias imperiales y su

colonialismo y colonialidad del poder. Junto con lo anterior, destaca un tercer acontecimiento en Asia y África con los movimientos de descolonización, que emergen durante la Guerra Fría y en respuesta al creciente liderazgo de Estados Unidos.

Por lo anterior, dentro del presente apartado se incluye además del pensamiento sobre el eurocentrismo, también las reflexiones acerca de la relación entre Latinoamérica y Estados Unidos, ya que este, como se expuso en el párrafo anterior, también se considera como un centro de poder creciente.

Una de las afirmaciones que llaman la atención en el marco de las conversaciones con compositores de MMT latinoamericanos, la presenta Paul Wegmann quien dice: “Yo oí las orquestas Sinfónicas que tocan música europea de concierto, pero allá en Chile, sin haber pisado Europa” (Wegmann, 2023)<sup>14</sup> una frase que él pone como ejemplo para afirmar las múltiples culturas que inciden en sus procesos de formación y creación, para él “Eso también es una inspiración, escuché tantos discos de otros lugares norteamericanos, ingleses, alemanes, argentinos, peruanos” (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

Lo anterior deja ver claramente como ha permeado la cultura eurooccidental los procesos musicales en el continente americano, pero aún más resaltable, se presenta la reflexión del compositor chileno Rodrigo Cádiz (2023)<sup>8</sup> quien afirma que, en Latinoamérica, de manera general existe una relación de “amor y odio” con Europa, teniendo en cuenta que es un referente en la formación de los compositores de América del Sur, pero a su vez, es una relación de la que hay que salir huyendo, Según Cádiz (2023)<sup>8</sup> en Chile en la mayoría de la gente ha estudiado en Europa, incluso más que en Estados Unidos, entonces, se tiende a tener una visión eurocéntrica.

Entonces probablemente muchos de los compositores que tú estás entrevistando tengan esta noción latinoamericanista del territorio, hay que vender el territorio acá y que dejemos de ser Europa y no miren a Europa, pero al mismo tiempo ¿dónde estudio esa gente? en Europa! Es como contradictorio, te fuiste a formar allá para venir a renegar de allá, no entiendo mucho eso, en cambio los gringos los norteamericanos en particular son super pragmático (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

Thomasi (2023)<sup>7</sup> muestra un pensamiento crítico frente al pensamiento sobre las referencias norteamericanas y eurooccidentales, al afirmar que seguimos bajo la

influencia de Europa, como si aún fuéramos una colonia. Aun cuando intentamos alejarnos de esta influencia, acabamos reproduciendo música europea y adoptando los estándares norteamericanos, “esto ha afectado nuestra expresión musical, pero no nos identificamos como europeos ni como norteamericanos; nuestra identidad sonora es brasileña, argentina, entre otras, porque vivimos en este entorno y, naturalmente, este contexto nos influye” (Thomasi, 2023)<sup>7</sup>.

A pesar de esto, Luis Ricardo Arias, quien al igual que Cádiz, también se formó en Norteamérica, extiende la crítica sobre el pensamiento eurocéntrico a Norteamérica. y presenta una reflexión, para Arias (2023)<sup>67</sup> es fundamental tener conciencia de lo local y darse cuenta de que no es necesario ir más allá de lo que nos rodea para encontrar referentes, entablar conversaciones o desarrollar ideas. Arias (2023)<sup>67</sup> cree que es importante luchar de manera consciente contra la hegemonía cultural, ya que muchas veces se reciben influencias casi sin reflexionar, lo que lleva a adoptarlas sin cuestionarlas, y asuma que muchas personas, por ejemplo, se van a estudiar a Estados Unidos y terminan haciendo su tesis sobre Alvin Lucier, trabajando en servicio de otra cultura y otro lugar, en lugar de profundizar en lo propio.

También es pertinente reconocer la palabra de la ecuatoriana Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> quien hablando desde la perspectiva de la escuela latinoamericana y resaltando su experiencia, es posible ver que Ecuador es un país en el que las prácticas ligadas a la MMT y la escuela de composición está muy influenciado por las referencias norteamericanas. Además, aún se percibe la influencia de personas que provienen de otras escuelas.

Hubo una ola de migrantes que se formaron en el extranjero, regresaron, y han empezado a diversificar las cosas. Sin embargo, todavía siento la dominancia del pensamiento norteamericano, especialmente en lo estructural y en la búsqueda de nuevas formas de composición (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Felipe de Almeida Ribeiro (2023)<sup>12</sup>, afirma que es muy común que los compositores de Sudamérica vayan a Europa o a Estados Unidos a estudiar, lo cual para Ribeiro se constituye como una práctica que nutre los procesos de creación, porque permite conocer otras experiencias y otro lado que no es visible al permanecer estático. Sin embargo, ve problemático el quedarse con las prácticas acogidas en el

extranjero: “ahora simplemente compones como un alemán, como un francés, creo que no está mal, pero desde mi punto de vista hay cierta alergia entre algunos compositores cuando se reconocen como compositores latinoamericanos” (Ribeiro, 2023)<sup>12</sup>.

Ricardo Thomasi (2023)<sup>7</sup> concuerda con Ribeiro (2023)<sup>12</sup> y con la reflexión de Arias (2023) al afirmar que todavía hay muchos compositores latinoamericanos que quieren ser europeos, y musicalmente hablando suenan muy europeos: “hay gente que vive en el extranjero y va allí, entonces el tipo cambia el lugar de escucha, cambia todo. para poder sonar mejor, para poder sonar como ellos” (THOMASI, 2023)

Por lo anterior Thomasi (2023)<sup>7</sup> muestra cierta resistencia, a la migración al extranjero: “por ejemplo, un país europeo, me voy a mudar a Alemania porque allí hacen música electrónica, no tengo ganas” (2023) compositor brasileiro, siente que términos musicales ya cuenta con los referentes que necesita permaneciendo en Brasil y la conciencia del valor de su entorno natal en su formación musical, y la conciencia de esto, está en él desde el momento en que comenzó a mirar la producción musical que tiene en su región.

Sin embargo, en contraposición a esto, Fischman (2023)<sup>11</sup> sostiene que en Latinoamérica todos estamos formados a partir de la estructura heredada de Europa, pero, a su vez, con música local. Por ello, Fischman no niega que la música que le interesa, la música electrónica, pueda clasificarse como de origen europeo. Sin embargo, también afirma que Latinoamérica ha construido un proceso propio en esta dimensión.

La postura anterior se alinea con la del compositor argentino Oscar Pablo Di Liscia (2023)<sup>75</sup> para quien el hecho de ser académico, le hace ver lo esencial de no rechazar el pensamiento diverso sin antes analizarlo detenidamente. “Al reflexionar sobre mi formación musical, reconozco que, en su mayoría, fue influenciada por una perspectiva eurocentrista” (Di Liscia, 2023)<sup>75</sup>.

A pesar de esto Di Liscia (2023)<sup>75</sup> ha sentido una profunda atracción por la música latinoamericana, especialmente por aquella de raíces populares como la música brasileña, colombiana y mexicana. No percibe estas tradiciones como algo separado.

---

<sup>75</sup> DI LISCIA, Oscar Pablo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martínez Álvarez**. [S. l.], 20 out. 2023. Entrevista.

Para él es evidente que la educación tiene un fuerte sesgo eurocentrista. En sus clases se esfuerza por seleccionar un repertorio diverso que refleje las tendencias que más le interesan, sin restringirse a los grandes compositores europeos de vanguardia, e incluye a destacados compositores de Latinoamérica y Argentina en sus materiales de estudio.

Sin embargo, el colombiano Luis Ricardo Arias (2023)<sup>67</sup> afirma que frecuentemente nos formamos en música utilizando instrumentos europeos y estudiando repertorios históricos de Europa, e incluso algo de jazz, pero siempre centrados en otras culturas y lugares. Lo cual nos deja en una situación en la que no hay una cultura viva propia.

En mi caso, por ejemplo, no hacíamos música ni bailábamos salsa; lo que mi padre escuchaba eran tangos y jazz, pero nunca música colombiana. Entonces, aunque uno puede decidir hacer jazz, música barroca o tango, ninguna de esas cosas es realmente parte de nuestra identidad, aunque, a la vez, podrían serlo. Nací y crecí aquí, y mis experiencias y condicionamientos culturales forman parte de lo que llamamos identidad nacional. Al final, hemos vivido durante décadas bajo esta influencia cultural, pero esto no es necesariamente negativo. Lo que quiero resaltar es la necesidad de buscar un equilibrio (ARIAS, 2023)<sup>67</sup>.

Arias (2023)<sup>67</sup> reflexiona sobre la formación musical enfocada en culturas extranjeras, principalmente europeas, lo que genera una desconexión con la cultura propia. Además de lo anterior; destaca que, aunque aprendió a tocar música como el jazz, la música barroca y el tango, estas no forman parte de su identidad cultural, aunque podrían serlo. A lo largo del tiempo, se ha vivido bajo una hegemonía cultural extranjera.

Como es posible ver en el apartado que profundiza sobre el mestizaje como rasgo de identidad musical en la MMT suramericana, es imposible desligar las prácticas musicales de los compositores de las referencias extranjeras, ya sea por la herencia que se percibe desde la colonia, las migraciones que se dieron al continente americano y que dejaron herencia que es visible en la actualidad, y especialmente en algunos compositores participantes de este proyecto.

Sumado a lo anterior, también la migración académica (punto que tendrá un apartado específico para ser tratado) pesa de manera importante en este intercambio de experiencia y de contextos que nutre la identidad de la MMT suramericana, pero la afirmación de Cádiz al presentar le idea de alejarse de lo europeo o la idea de otros

compositores de criticar lo europeo y lo norteamericano, no es un reclamo hacia los aportes de estas regiones, si no es una muestra de la permanente lucha de los artistas de esta región de reconocerse dentro de una unidad, de encontrar rasgos que les dé un lugar o los identifique con el mismo valor de otras culturas, por esto es importante tener en cuenta la reflexión de Rafael Subia (2023)<sup>67</sup>.

Llanque (2023) señala que, paradójicamente, a pesar de la aparente accesibilidad que brinda la globalización, es más sencillo acceder a información de Norteamérica o Europa que a la de América Latina.

Subia (2023)<sup>67</sup> afirma que estamos en un continente sometido a influencias poderosas, por lo que es fundamental que nos cuestionemos constantemente qué elementos de otras culturas y épocas estamos integrando en nuestra música, y cómo añadimos nuestro toque único y rompemos con esas influencias.

No sé si esto representa algo específicamente latinoamericano, pero sí representa una necesidad en Latinoamérica de afirmar, como compositores latinoamericanos, que debemos hacer oír nuestra voz. Dudo mucho que se llegue a crear una escuela única, ya que somos tan heterogéneos; dudo mucho que eso ocurra (Subia, 2023)<sup>67</sup>.

La idea de construir un pensamiento decolonial por parte de los compositores, busca reconocer el valor de conocimiento y de las prácticas del territorio que abarca América Latina, y deslegitimar el discurso de superioridad de Europa y el norte sobre esta misma región.

La estética indígena, aborígen, la estética inca (sic), la estética de los indios del sur de Chile, con sus pieles de animales, pueblos recolectores que recogían pequeños frutos, los juntaban y realizaban sus actividades: cazaban, pescaban, elaboraban sus artefactos, construían sus casas; el propio entorno, todo es parte de una estética, una estética que es diferente de la europea. Es una estética que fue muy menospreciada porque el eurocentrismo es precisamente eso: una creencia europea de que la civilización europea sería, en algún punto, superior, ya sea porque tienen un Dios, o porque poseen castillos. Pero, por favor, si se compara un castillo medieval con la pirámide de Tenochtitlán, ¿cómo pueden creerse superiores? ¿En qué sentido se creen superiores estos tipos? (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

Para Wegmann (2023)<sup>14</sup> esta posición no busca que el latinoamericano se considere superior, ya que el juego de poder debe terminar en algún momento, por lo

que no es necesario criticar a los europeos para resaltar que las expresiones estéticas producidas en Latinoamérica son bellas, interesantes y profundas; reflejan nuestra identidad, nuestro pueblo, y nuestra historia. Wegmann (2023)<sup>14</sup> resalta el que la cultura y el arte latinoamericanos han sido violentados y suprimidos a través de diversas formas, como genocidios, asesinatos e imposiciones como el portugués como lengua oficial. La extinción de una lengua representa la desaparición de una cultura, un proceso de aniquilación cultural impulsado por el poder. Esto refleja cómo se percibe la cultura y el arte latinoamericanos en relación con otros estilos y pueblos.

Estas ideas sobre el mestizaje, la colonia, la colonialidad, la dominación de los poderes políticos que se pueden definir como eurocentrismo o la permanencia del norte global como potencia en relación con otros países, puede dejar en el pensamiento de los creadores de MMT una pregunta que la compositora boliviana Lucia Chamorro considera como un cuestionamiento típico en algunos pensadores latinoamericanos, y que presenta en su entrevista:

“¿Qué hubiera sucedido con nosotros si nunca nos hubieran colonizado? ¿Dónde estaríamos? ¿cómo sería nuestros sonidos? ¿cómo sería nuestra vida? Sí, somos lo que somos gracias a lo que sucedió también” (Collazos, 2023)<sup>17</sup>. Por lo que ella misma, Collazos (2023), expone la existencia de pueblos originarios que nunca se han separado de la tierra, no han sido expuestos a este tipo de intercambio, pero estas preguntas, a pesar de la existencia de culturas puras en la región latinoamericana, no tienen una respuesta, y para Collazos (2023)<sup>17</sup> somos lo que somos gracias a lo que sucedió.

Si bien estas preguntas pueden estar presentes, y es posible que no se dé una respuesta a las mismas, hay una persistencia de los compositores de MMT entrevistados en mantener un respeto casi aurático sobre los remanentes de las culturas originarias del continente y sus tradiciones culturales, entendiendo que tal vez esta sea una forma de lucha decolonial, o contrahegemónica.

En el apartado 3.6 de este texto, es posible ver como Rodrigo Cádiz critica fuertemente las prácticas de artistas que, sin pertenecer a una cultura nativa, en este caso los Mapuches, se valen de sus recursos culturales como una forma de reivindicación y de exigencia de reconocimiento de los mismos, cuando ellos no

pertenecen a estas culturas. Y en ese mismo apartado Ricardo Arias referencia a compositores que utilizan estos recursos y son validados por su ascendencia, la cual evidencia el pertenecer a estas naciones originarias.

Si bien puede sonar drástica, la lectura que hacemos sobre las reflexiones de Cádiz, es que apropiarse de estas tradiciones culturales de las cuales no hacemos parte, puede ser una suerte de nuevo colonialismo. Por eso más allá de reivindicar culturas de las que el compositor puede no hacer parte, es pertinente reconocer la postura de Federico Demmer (2023)<sup>15</sup> quien resalta la necesidad de reconocer las comunidades y el territorio.

Para Demmer esto debe ser evidente en países como Colombia y Brasil, puesto que estos se definen como naciones multiétnicas y multiculturales, lo que significa que, para entender la nación y cómo se articula, es necesario comprender las realidades culturales.

### 5.3. LA MIGRACIÓN ACADÉMICA COMO RASGO DE IDENTIDAD MUSICAL EN LA MMT SURAMERICANA

A comienzo del año 2024, el parlamento europeo publica el artículo titulado: Explorar las causas de la migración: ¿por qué migran las personas? Dentro de este, en primer lugar, se define la migración como “el desplazamiento de personas de un lugar a otro para establecerse en un nuevo emplazamiento” (Parlamento Europeo, 2024). Junto con lo anterior, dicho artículo acusa la existencia de tres factores fundamentales que motivan el empuje o la atracción de las poblaciones en la búsqueda de una nueva instalación.

Estos factores son: los sociopolíticos, los cuales implican razones como la persecución por motivos étnicos, religiosos, raciales, políticos y culturales, la guerra, el conflicto, la persecución gubernamental; factores demográficos y económicos, el cambio en la población, asociados al crecimiento, disminución, envejecimiento o juventud. Y; por último, los factores medioambientales, puesto que las personas huyen de desastres naturales.



Pero, Según Aruj (2008, p. 4) hay otras razones que hacen parte de este fenómeno, puesto que la búsqueda de desarrollo individual o familiar, oportunidades de empleo y educación, acceso a bienes y servicios, pertenecen a motivaciones que llevan a cierta parte de la población a moverse. Dentro de este texto queremos destacar las asociadas con la migración con fines educativos.

Según la Unesco (2022), en los últimos años las estadísticas referentes al movimiento internacional con fines educativos, sobre todo en educación superior ha aumentado de manera exponencial, 300 mil estudiantes durante el año de 1963, posteriormente cerca de 2 millones en el 2000 y para el año 2019 cerca de 6 millones de estudiantes tomaron las instituciones internacionales como opción para su formación. A pesar de esto, estos números sólo significan el 2,6% del total de la población estudiantil mundial internacional.

Por lo anterior, el hecho de que tan solo un 2,6% de población de estudiantes tengan la oportunidad de formarse en el extranjero, hace destacable que dentro de los 27 compositores que participaron en esta investigación, 23 tuvieron algún movimiento internacional con fines de formación.

El brasileiro Rodolfo Caesar (2024)<sup>31</sup> realizó estudios en diferentes países como en Francia con el grupo de investigaciones musicales de Pierre Schaeffer de 1973 a 1976, y además fue orientado por Denis Smalley en su doctorado realizado en 1992, en Norwich, Inglaterra. Rodolfo Coelho de Souza realizó su doctorado en composición en la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos. Felipe de Almeida Ribeiro cursó una maestría en 2006 en la Universidad de Victoria (Canadá) y un doctorado en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo (EE. UU.). Danilo Rossetti realizó su pasantía doctoral en el Centre de Recherche en Informatique et Création Musicale (CICM) de la Universidad París 8. Y, Clayton Rosa Mamedes realizó su pasantía doctoral en McGill University en Canadá.

Los compositores colombianos Federico Demmer, quien a pesar de que no habla de sus experiencias académicas en el exterior, dentro de su hoja de vida evidencia que realizó estudios de percusión en la Escuela Nacional de Música de Blancmesnil en Francia y obtuvo la Maestría en Percusión en el Brooklyn College, City University of New York. Ricardo Arias, estudió composición y música electroacústica en Barcelona,

España, y estudió en el Instituto de Sonología en el Conservatorio Real de La Haya, Holanda. Diana Margarita Ortiz, quien actualmente realiza estudios de música electroacústica en Alemania. Ximena Delat (2023)<sup>68</sup> cuenta haber realizado estudios musicales en Buenos Aires, Argentina. Melissa Vargas Franco (2023)<sup>13</sup> manifiesta haber estado en Minas Gerais en el marco de una residencia en la Sierra Mantiqueira en el 2016.

El compositor argentino Ricardo dal Farra dentro de sus estudios cuenta con doctorado en Estudio y Práctica de las Artes en la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM), Canadá. El peruano Rajmil Fischman Stemberg realizó estudios en la Academia Rubin de la Universidad de Tel Aviv (Israel) y en la Universidad de York (Reino Unido), así como en el Instituto Tecnológico de Israel en 1980. La peruana Claudia Sofía Álvarez completó diversos cursos de formación musical en países como Francia. María Pia Alvarado, por su parte, comenzó estudios de composición en ese mismo país en 2023.

La ecuatoriana Gabriela Yáñez estudio su maestría en The University of Edinburgh en Reino Unido, y el ecuatoriano Rafael Subia (2023)<sup>69</sup> estudio su grado en Argentina, un master en composición digital y performance en the University of Edinburgh, donde también curso su Ph.D. en Music Composition, El venezolano Juan Manuel Sánchez (2023) realizó sus estudios de música electroacústica en Lyon, Francia. Y a pesar de la disminuida muestra de compositores venezolanos en este trabajo, Sánchez nombra ejemplos como el de Diana Arismendi, Adina Izarra, Alfredo del Mónaco, que son compositores venezolanos formados en el extranjero.

El chileno Rodrigo Cádiz realizó su doctorado en Tecnología Musical en la Northwestern University y el también chileno Paul Wegmann quien ha tenido gran parte de su formación en Brasil. La boliviana Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup> vive en Santa Fe, Argentina y se encuentra haciendo una diplomatura en Humanidades ambientales, en la UNITREF, su connacional Miguel Llanque (2023)<sup>50</sup>, a pesar de reconocerse como autodidacta, estudió en Chile y en el 2018, realizó un curso de música electrónica en Alemania por un año.

Daniel Luzko (2023)<sup>20</sup> compositor paraguayo realizo toda su formación en música y composición en el extranjero, en primer lugar fue a Estados Unidos cuando

tenía 16 años, en un proceso de intercambio por un año, posteriormente volvió a estudiar música en Estados Unidos en la Universidad de Kansas donde comenzó su proceso en música electroacústica, también participó en un programa de música electroacústica en Alemania, y fue estudiante en Polonia en el conservatorio Chopin de Varsovia (2023, p. 2). Y por último la compositora uruguaya Lucia Chamorro (2023)<sup>18</sup> realizó su master en composición en Madrid, España y actualmente continua su proceso artístico en Bilbao.

Es importante reflexionar sobre cómo la condición de migrante del compositor suramericano influye en sus prácticas artísticas. Tim Ingold (2011, p. 38) menciona que caminar ha sido un factor clave en la llegada de la modernidad. Entre las actividades relacionadas con esta idea se encuentra el viaje. Sin embargo, los viajeros ricos no emprendían estas travesías por el simple placer de viajar o por las experiencias que el viaje les ofrecía.

Wallace (1993, p. 39), citado por Ingold (2011, p. 38) afirma que el acto de viajar, especialmente a pie, era considerado una tarea ardua, un esfuerzo necesario cuyo único propósito era llegar a un destino, donde lo que realmente importaba era el conocimiento adquirido al llegar. Ingold también referencia a Johnson y Boswell (1924, p. 35). Quienes, en su viaje a las islas occidentales de Escocia, recomendaba viajar como una forma de confrontar nuestras ideas preconcebidas sobre los lugares con la realidad objetiva.

Por lo anterior es posible notar que la migración con fines de formación es una práctica muy común de la modernidad, en el caso de los compositores de MMT suramericanos, es una práctica que se muestra como uno de los intereses más comunes entre ellos, el sentido de nutrirse de otros procesos, propios de otras regiones, inclusive sin necesidad de movilizarse al extranjero, puesto que también lo es en compositores que no han realizado movilidad internacional, pero si se han desplazado dentro de su territorio nacional, como lo hicieron los brasileiros Ricardo de Oliveira Thomasi y Flora Holderbaum; el argentino Oscar Pablo Di Licia, o el uruguayo Francisco Lapetina.

### 5.3.1. Efectos de la migración académica en el pensamiento y producción del compositor de MMT

Hasta ahora se ha podido notar como el lugar y/o territorio determina diferentes dimensiones de la práctica compositiva, dentro de estos, la tierra natal, o la identificación dentro de una región como América del Sur, pero como se pudo ver en el apartado anterior, no solamente la tierra natal hace parte del contexto que permite al compositor desenvolver sus proyectos creativos.

La totalidad de los compositores se ha desplazado de su tierra natal, ya sea dentro de su propio país, en unos pocos casos, y en mayor dimensión, buscando entornos en el extranjero, ya sea movilidad sur a sur o movilidad a Europa y Norteamérica. Lo cual también se presenta como un factor determinante en los procesos y resultados artísticos, y esto se puede notar en la palabra de los participantes de esta investigación.

Margarita Ortiz (2023)<sup>10</sup> afirma que al llegar a Alemania y encontrarse con sus nuevos tutores y ese nuevo ambiente, encontró una gran cantidad de estímulos creativos, con un ambiente de mucha experimentación, compañeros muy interesantes, que obviamente van a influir en sus intereses creativos y en sus prácticas diarias.

Claudia Sofia Alvarez (2023)<sup>19</sup> cuenta que, tuvo la oportunidad de formarse través de diversos cursos breves, como talleres y clases de composición en Europa y en Estados Unidos. Esta posibilidad de formarse en el extranjero ha sido especialmente significativa en su formación y en su visión como compositora. El último que completó fue en el IRCAM, centrado en la música de cámara.

Alvarez (2023)<sup>19</sup> cree que en cada lugar se adquieren diferentes perspectivas, y en el ámbito de la música, tanto electrónica como clásica instrumental, es inevitable recibir una influencia del lugar donde el artista se forma, no se puede ignorar esa herencia, y en el caso de la formación que ella recibió, se resalta la herencia de Europa, allí existen más oportunidades y un enfoque más profundo en estos campos. Es casi inevitable estar en contacto con esa parte del mundo, que de alguna manera está más "actualizada". Aunque no le agrada utilizar ese término, pues no considera que algo esté

necesariamente atrasado o adelantado, reconoce que en aspectos técnicos uno puede estar más en sintonía con una mayor diversidad de lenguajes.

El chileno Paul Wegmann (2023)<sup>14</sup> migro a Brasil y se vio muy estimulado por cuestiones puntuales de la región, llegó a los 23 años, y estuvo 5 años en el interior de Sao Paulo, donde recibió formación de profesores que hacen parte del círculo de la música universal, también se vio permeado por la música brasileña, que se le presentó como algo extremadamente desafiante, inspirador y al mismo tiempo imposible, el hecho de no ser brasileño, implica que por más que se esfuerce, estudie, en algún punto se dio cuenta de que sigue siendo un extranjero, y considera que esa es una condición que va a acompañar para siempre a los extranjeros: “considero imposible identificarme como un brasileño, y al mismo tiempo, cuando voy a Chile me doy cuenta que no soy más un chileno, o sea, mi territorio se diluyó” (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

Lucía Chamorro (2023)<sup>18</sup> cree que esas experiencias en el extranjero influyen mucho en el proceso creativo. En su experiencia en España encontró la oportunidad de combinar su trabajo con el mundo del arte contemporáneo, mezclando otras artes, no solo lo sonoro. “Sentía la inquietud de buscar nuevas formas creativas a través de la interdisciplina” (Chamorro, 2023)<sup>18</sup> lo que ha generado una influencia bastante clara en su obra.

Actualmente, Chamorro (2023)<sup>18</sup> considera que salir del contexto en el que está habituada le permite llegar a un nuevo lugar con una nueva escucha, descubriendo cosas nuevas. En ese sentido, cree que se van descubriendo nuevos sonidos y acentos, y surgen más cosas que llaman la atención. Le interesa la idea de la mirada o la escucha de alguien que viene de fuera, ya que cree que esto permite tener otros enfoques. Aunque lleva un tiempo en este lugar, cuando recién llegó, ciertos sonidos le llamaban más la atención.

Luis Fernando Arias (2023)<sup>67</sup> considera interesante cómo la educación que recibió estuvo llena de referentes de otros lugares, entornos y tiempos. Desde joven, tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos, lo cual influyó profundamente en su formación. Todos sus referentes, especialmente los imaginarios en la música, están relacionados con la tradición estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y, en cierta medida, con su conexión con colegas europeos. Además, pasó mucho tiempo en

Europa, donde se vio inmerso en círculos y ámbitos culturales que, aunque importantes, no son parte de su cultura ni la representan.

Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> ve como una suerte el hecho de que parte de su proceso ha sido vincularme con distintas escuelas, no solo diferentes en pensamiento, sino también en disciplina. En Ecuador, comenzó formándose en producción musical, y posteriormente fue a la Escuela de Arte de Edimburgo, donde se especializó en diseño de sonido. Fue allí donde descubrió el mundo electroacústico del paisaje sonoro, y todo lo que implica:

Vivir en Europa cambió mucho mi forma de escuchar y de relacionarme con el espacio, y esas influencias han sido determinantes. También he tenido la oportunidad de viajar a otros lugares, lo que me ha llevado a preguntarme cómo escucho en contextos diferentes. Esto ha enriquecido mis librerías de sonidos: tengo grabaciones de lugares muy al norte, grabaciones de lugares muy al sur, y de varias regiones en Ecuador. Todo esto afecta tanto al material que recolecto como a las ideas que me surgen, y que luego determinan mis decisiones creativas. (Yáñez, 2023)<sup>21</sup>.

Delat (2023)<sup>68</sup> también destaca la experiencia de aprendizaje fuera de su tierra natal. Explorar otros entornos se convierte en una oportunidad para descubrir conocimientos que en su país de origen no están tan al alcance. Delat aclara que esta fue una de las razones por las que decidió regresar: para demostrar que, desde su lugar o entorno, puede crear esos mundos y esos universos sonoros.

Algo que comparte Chamorro (2023)<sup>18</sup> quien afirma que salir del contexto en el que esta habituada, un nuevo lugar, una nueva escucha, se descubren cosas nuevas, se van descubriendo nuevos sonidos, nuevos acentos, hay más cosas que generan atención. Por lo que para la compositora uruguaya le genera interés la idea de la mirada de alguien que viene de fuera, o de la escucha de alguien que viene de fuera, que creo que permite tener otros focos, cosas que son cotidianas al estar en un momento.

Cada experiencia deja ver que los compositores son conscientes de los factores que intervienen en la relación que se teje con un entorno que no es el natal de ellos mismos, además de ser un factor determinante en las referencias pertenecientes a la obra sonora, o a los nuevos recursos técnicos y conceptuales que se presentan en la ya nombrada relación con el entorno, también nace una percepción del compositor con la experiencia de ser visitante o ser extranjero.

### 5.3.2. La percepción de la vida del compositor en el extranjero

Fui hacia Francia sin haber tenido la idea de llegar allí. Una vez en Francia, no estaba allí. Vi que nunca llegaría a Francia. No había pensado en ello. Al principio estaba perturbado, sorprendido, tenía tantas ganas de irme que debí pensar vagamente que irme llevaría a llegar. En el primer período de ingenuidad es muy extraño y difícil no llegar a donde uno está. Durante un año sentí que el suelo temblaba, las calles me repelían, estaba enfermo. Hasta el día en que comprendí que no hay daño, sólo dificultades, en vivir en la zona sin pertenecer (Marchevska, 2017, p. 181).

Este fragmento de Elena Marchevska muestra en muchas formas la experiencia del compositor migrante en su circulación por un entorno con el que no se llegan a identificar y/o a pertenecer. La compositora brasilera Flora Holderbaum (2023)<sup>74</sup>, cuenta que a pesar de no pertenecer a ese grupo de compositores que prefiere migrar para formarse en el extranjero, piensa mucho en la situación del migrante, en esa línea escape, la búsqueda de un lugar para exiliarse y componer.

Viví en Curitiba, en Río, en São Paulo, en condiciones difíciles, solo obtuve una beca en el tercer año de mi doctorado. La aproveché como pude. También viví aquí (Florianópolis) mientras tanto, y cuando me otorgaron la beca, fui allí y me quedé hasta el final. Después, fui a Río, pasé el proceso de selección, y luego se complicó un poco. También pasé por el proceso aquí en la UDESC, y lo fui manejando de esa manera (Holderbaum, 2023)<sup>74</sup>.

Aunque Florianópolis es su lugar de origen, la percepción de Brasil, de la migración dentro de ese territorio es muy diferente, por las dimensiones del mismo, Holderbaum (2023)<sup>74</sup> afirma que las diferencias entre el noreste y norte son abismales, y que aun para un brasileño es impactante notar las diferencias culturales y raciales en cada estado.

Hay un poema que se llama "Todos migran", está relacionado con la experiencia de ser extranjero. Siempre estás en lugares diferentes, sintiendo que no perteneces allí. Y cuando regresas a tu lugar de origen, también sientes que ya no perteneces a ese lugar. Agradezco haber tenido este contraste, ya que me permitió regresar a Floripa con una perspectiva diferente, con otra experiencia de aprendizaje (Holderbaum, 2023)<sup>74</sup>.

Collazos (2023)<sup>17</sup> afirma que son diversas maneras en la que el nuevo entorno se presenta al migrante, hay que encontrar un lugar donde vivir, pero al llegar, un cambio

total en el entorno. Por ejemplo, donde está ahora, no hay montañas ni piedras como en su lugar de origen. Para Collazos también fue una transformación, ya que en Bolivia todo giraba en torno a la experimentación. No importaba nada más que experimentar constantemente. Sin embargo, en su nuevo entorno, su enfoque se volvió más intelectual. Comenzó a leer mucho, a comprender mejor lo que hacía y a darle un significado más profundo. Ese cambio en él es evidente. Considera que uno se transforma porque todo comienza desde dentro, y al final, inevitablemente, cambiamos.

Lo anterior se relaciona de manera significativa con la experiencia del compositor chileno Paul Wegmann (2023)<sup>14</sup>, quien señala que ser extranjero es una condición sumamente compleja. Según Wegmann, el extranjero siempre se encuentra en una posición de vulnerabilidad, debido a la falta de una red de apoyo cercana, como la que podría tener en su ciudad natal, donde los vínculos familiares suelen facilitar el proceso de adaptación a un nuevo entorno.

Wegmann destaca que la adaptación a un lugar desconocido es especialmente difícil, ya que puede tomar tiempo comenzar a sentirse parte del entorno. Esto se ve agravado si el extranjero no domina bien el idioma local. Además, describe la constante interrogante de quienes lo escuchan hablar: "¿De dónde eres? ¿Quién eres?". Estas preguntas, aunque aparentemente simples, perpetúan la condición de visitante, reforzando la sensación de estar siempre en una posición de extranjería.

Como extranjero, me siento siempre en esa posición, siempre estamos como al borde. Sabemos que no tenemos nada en el fondo, lo único que tenemos es los amigos, la música y el ambiente académico donde desarrollamos nuestras investigaciones, nuestros textos, pero la situación del extranjero es muy particular en términos de territorio, porque nos desadaptados de uno para adaptarnos a otro, pero tampoco nos adaptamos 100% al otro, lo que hace que no nos adaptemos tampoco al anterior 100%, nos quedamos sin somos unos expatriados, des territorializados (Wegmann, 2023)<sup>14</sup>.

La anterior cita de Wegmann la retoma la colombiana Margarita Ortiz (2023)<sup>10</sup> para ella el cambio de territorio claramente repercute, el migrar es difícil, en diferentes sentidos, como el entender la situación del migrante y a relacionarse con ese concepto de sentir que está en dos lugares, que uno todavía está en su lugar natal, que repente está un poco descolocado, luego se intenta ver que hay en ese nuevo lugar.



En mi caso llegué a Alemania con esas preguntas sobre la identidad latinoamericana, un poco inocente de mi parte pensar que de pronto allá iba a encontrar como la cercanía por parte de mis tutores. Son personas muy inteligentes, muy abiertas y demás, pero que no tienen la familiaridad con ese sentimiento contradictorio que es ser latinoamericano (Ortiz, 2023)<sup>10</sup>.

El resultado de esta experiencia permite, en muchos casos, ver la desidentificación de los compositores con la tierra que visitan, de los dos apartados anteriores, se puede concluir que hay un aporte técnico y académico de las instituciones que visitan en estas regiones, pero no hay una alineación plena de manera personal con estos entornos. No se teje un lazo afectivo sólido con estos entornos y así como lo afirma Wegmann, también modifica la relación con su tierra natal.

#### 5.4. LA ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD COMO RASGO DE IDENTIDAD EN LA MMT SURAMERICANA: REFLEXIONES A PARTIR DE LAS EXPERIENCIAS EN CREACIÓN Y FORMACIÓN DE LOS COMPOSITORES DE AMÉRICA DEL SUR

Cuevas (2015, p. 317) señala que el término **precario** proviene del latín *precarius*, que hace referencia a algo que se obtiene a través de una petición o súplica. Junto con esto Cueva (2015) afirma que, en el derecho romano, el *precarium* era un contrato en el que el beneficiario podía usar un bien, pero el propietario tenía el derecho de reclamarlo en cualquier momento. Este tipo de acuerdo se distinguía por su falta de seguridad, ya que el arrendatario estaba en constante riesgo de perder el bien si el dueño decidía recuperarlo. Así, la etimología de **precariedad** y **precario** resulta relevante, pues conecta estos conceptos con la experiencia de la pobreza y la ausencia de recursos propios, destacando la dependencia de quienes carecen de bienes en comparación con aquellos que los poseen, y subrayando la inseguridad de quienes dependen de la ayuda para subsistir.

Gerard Vilar (2017, p. 75) afirma que es normal que al revisar los acontecimientos que rigieron las dinámicas de la última década, la familia de conceptos relacionada con la "precariedad" tomó valor hasta convertirse en una clave para

entender la situación actual, y más aún, en la definición de lo contemporáneo, de nuestro presente, aunque algunos pensadores tempranos de este concepto concluyeron que para el año 2008 estaba en declive como una idea política que motivaba la acción de un movimiento social, y veían en esto la razón de su surgimiento como tema de estudio académico.

A pesar de lo anterior, para Vilar (2017, p. 77), dentro de las prácticas artísticas, el concepto “precariedad” no es un fenómeno reciente. Ha sido una característica fundamental de nuestra cultura, una modernidad donde todo lo sólido se desvanece. Sin embargo, en las últimas décadas, la precariedad ha ido aumentando su presencia en nuestras sociedades capitalistas posmodernas o hipermodernas, algo cercano a lo señalado por Bauman (2002) en su texto *Modernidad líquida*, donde afirma que:

La política deliberada de la “precarización” llevada adelante por los operadores del mercado de trabajo se ve auxiliada e instigada (y en sus efectos reforzada) por las políticas de vida, sean éstas adoptadas deliberadamente o a falta de otras opciones. Ambas producen el mismo resultado: la descomposición y el languidecimiento de los vínculos humanos, de las comunidades y de las relaciones [...]. En otras palabras, los vínculos y las asociaciones tienden a ser visualizados y tratados como objetos a ser consumidos; están sujetos a los mismos criterios de evaluación de todos los demás objetos de consumo (Bauman, 2002, p. 173).

Dentro de este texto, el concepto de estética de la precariedad no se pretende definir como un tópico que establezca una visión estética, ni que proponga características para su identificación dentro de una obra artística, como lo harían categorías ya definidas en la historia del arte y la estética, tales como bello, feo, sublime, terrible, etc.

Este concepto brota como una etiqueta que se le da a algunas dinámicas que surgen en la relación entre el creador (pintor, escultor, compositor, etc.) y el entorno social y político que rodea estas prácticas, las cuales históricamente han condicionado la creación, la difusión, la formación, y, por lo tanto, el resultado estético.

Lo anterior contrasta, por ejemplo, con las producciones encasilladas dentro de lo que en la música hecha con medios tecnológicos se conoce como low-tech (baja tecnología), un movimiento que propone que el creador desarrolle sus procesos con herramientas de fácil acceso, en muchos casos de acceso gratuito. Aunque el

nacimiento del low-tech puede ser un resultado directo de lo que en este artículo queremos delimitar como estética de la precariedad, al final, como concepto, la baja tecnología determina cualidades técnicas y sensibles, aspecto en el que difiere de la estética de la precariedad, la cual se refiere a unas prácticas y relaciones producto del contexto en el que se desarrollan los procesos creativos.

Si bien esta dinámica determina diferentes aspectos de la obra de arte, es pertinente retomar a Vilar cuando afirma que “la precariedad no es necesariamente un desorden en el sentido de una enfermedad. Se trata de un desorden que crea un nuevo orden para las obras de arte y las prácticas estéticas, para los públicos y las audiencias, y para el juicio estético y la crítica de arte” (Vilar, 2017, p. 79), dando a entender que, a pesar de las dificultades, el estar inmerso, generalmente de manera forzada, en estas prácticas no constituye una regla de declive en la calidad de los resultados estéticos, al contrario, se trata de la construcción de procesos artísticos óptimos a partir de las condiciones precarias que ofrece la actualidad del capitalismo y el consumismo.

Dentro del arte, es posible encontrar diferentes reclamos hacia las dificultades de los actores de estos espacios en acceder a los medios físicos para una práctica adecuada, Guillermina Velázquez (2006, p. 251) en su trabajo titulado Espacios, agentes culturales y danza artística, muestra como dentro del ejercicio de la danza en México es evidente que las dependencias e instituciones oficiales responsables de la cultura enfrentan una significativa falta de presupuesto y están marcadas por una desorganización política e institucional.

Estos fenómenos, según Velázquez (2006, p. 251) han llevado a que la comunidad de danza en México sufra de una grave escasez de empleo, salarios bajos, poca visibilidad y difusión de grupos y compañías de danza. Y sumado a lo anterior, existe una falta de espacios culturales adecuados para la enseñanza de este arte y una carencia de escenarios apropiados para realizar espectáculos.

Algo semejante a lo anterior, es expuesto por Giuliano Obici (2014, p. 52) quien afirma que, en Brasil, a inicios de la década de 1960, el nuevo cine adoptó el hambre como una metáfora para establecer una manera particular de hacer cine. Este enfoque buscaba redefinir la relación del cineasta brasileño con la escasez de recursos,

desafiando las exigencias materiales y las convenciones del lenguaje asociadas al modelo cinematográfico industrial predominante.

Como resultado, la precariedad se ha convertido en un rasgo distintivo de la mayor parte de las obras de arte y de las prácticas artísticas tanto desde el punto de vista de su ontología como de su recepción. Y, viceversa, como algunos interpretan, el capitalismo contemporáneo se ha en cierto modo artificado, hasta el punto de poder hablar de “capitalismo artista” (Vilar, 2017, p. 77).

#### 5.4.1. Nacimiento de la estética de la precariedad en la música electroacústica suramericana

El concepto “estética de la precariedad” a criterio de los autores de este artículo, se transforma en uno de los factores que aglutina las prácticas artísticas y sobre todo las ligadas a la música electroacústica del continente. Utilizado por primera vez dentro de la música electroacústica brasilera por los creadores de la primera ola de música hecha con tecnología suramericana, y especialmente por Jorge Antunes,

Antunes (2000, p. 12) dentro de sus reflexiones hace énfasis en la generación de músicos de música electroacústica de los años 60 y 70 en Brasil, los cuales dentro de sus criterios de creación optaban por el perfeccionismo, y centraban la evaluación de la calidad de una obra en la permanente observación de la existencia de ruidos de fondo. Por lo tanto, según afirma Antunes (2000, p. 12) la relación señal-ruido de una cinta magnética era determinante en el juicio de la calidad técnica de la composición electroacústica, lo que provocaba “constantes paranoias en el compositor”.

Los franceses siempre estaban atentos para criticar a un compositor o al estudio donde se había realizado la obra, haciendo observaciones irónicas sobre el “souffle”. Lo mismo hacían los argentinos, atentos al terrible “suplido”. La fijación crítica contra el “ruido de fondo” hacía que se adoptaran cuidados especiales en lo que respecta a la mezcla final de la obra y a sus copias sucesivas (Antunes, 2000, p. 12).

Según Rodolfo Caesar (2023)<sup>31</sup>, esta condición de ruido en las grabaciones con cinta magnética se dio debido a los altos costos de este material de grabación, que, al estar fuera del alcance de los compositores, era reutilizado una y otra vez. Es decir, el compositor grababa un material sonoro y, posteriormente, sobre la misma cinta, grababa

otro diferente, lo que provocaba un nivel de deterioro que eventualmente se convertía en ruido de fondo.

Esta es una de las prácticas que permite entender la condición de trabajo del compositor en los primeros años del movimiento de música electroacústica, lo cual traería consigo lo que según Antunes (2000, p. 13) sería un momento de gran importancia en la historia de la música electroacústica latinoamericana, puesto que algunos compositores, que reconocieron las condiciones precarias del trabajo artístico en la región, dejaron de lado la preocupación con respecto al ruido de fondo y abrazaron este rasgo como parte de la música electroacústica latinoamericana, y fueron llamados "Generación Revox" en alusión a los sistemas de grabación Revox que usaban, y pasaron a ser, según Antunes, los representantes de lo que él llamo "una suerte de estética de la precariedad".

Abandonaron valientemente el prejuicio contra el ruido de fondo. El tabú comenzó a ser desafiado conscientemente, debido a la reconocida precariedad tecnológica de los países latinoamericanos y a la completa falta de apoyo a las nuevas investigaciones musicales por parte de los gobiernos (Antunes, 2000, p. 13).

En respuesta a la posición de Antunes, el compositor brasileño Rodolfo Caesar (2023)<sup>31</sup> afirma no compartir la premisa de este movimiento, considera que la generación Revox no tiene un fundamento para argumentar su precariedad, puesto que estos compositores, hacían parte de una clase media que tenía la posibilidad de frecuentar instituciones de formación, y que, además, tuvo todas las posibilidades. "comprar un Revox era muy costoso, nosotros teníamos tres y unos micrófonos maravillosos, ¿cómo es que yo podría ver eso como precariedad?, yo lo veo como una especie de chantaje emocional" (Caesar, 2023)<sup>31</sup>.

Con mi colega de estudio Tim Rescala hicimos una cosa horrorosa, llena de defectos, y escribimos: Obra hecha em pequeno estudio latino-americano. Nuestra intención era mandarla a un concurso de Burdeos, pero al final nosotros decidimos no mandarla porque creímos que podíamos ganar (Caesar, 2023)<sup>31</sup>.

A pesar de la crítica de Caesar el movimiento, la estética de la precariedad, en su nacimiento en la música electroacústica latinoamericana, no pasa únicamente por el acceso a los recursos, sino también por lo que se puede conseguir con los mismos, el

mismo Caesar (2023)<sup>31</sup> relata que en su experiencia consiguió realizar producciones de calidad, con una factura aún mejor que las alcanzables dentro de laboratorios sofisticados en el extranjero, por lo que aun con la crítica que Caesar hace a estas posturas, muestra que a pesar de las prácticas de reutilización de la cinta magnética es posible conseguir un resultado artístico optimo.

Por el contrario, el compositor también brasileiro de la misma generación de los dos nombrados anteriormente, Rodolfo Coelho de Souza (2024)<sup>76</sup> comenta que los protagonistas de este movimiento argumentaban su existencia debido a la idea del compositor brasileiro de trabajar con los recursos mínimos con los que cuenta. Coelho de Sousa (2024) presenta la siguiente experiencia:

Con Conrado Silva estuvimos en un curso latinoamericano en São João del Rei en el 79. En esa ocasión, contábamos con una pequeña grabadora de mano. Estábamos encantados con una "Furia de Reis", una manifestación folclórica espontánea, muy tradicional, de un grupo que va de casa en casa haciendo música muy especial, con percusión, vientos y cantos a lo largo de las calles. Nosotros acompañamos el recorrido, y yo fui grabando esa manifestación. Conrado tomó ese material, muy mal captado con esa grabadora manual tan precaria y monofónica, lo llevó a su estudio, lo procesó y lo mejoró. Sin embargo, después tuvo que llevarlo a Bélgica, donde en un estudio mejor pudo hacer la edición final del montaje. El procesamiento inicial, que yo lo vi haciéndolo en su laboratorio, fue hecho con los recursos que teníamos aquí en São Paulo, que eran relativamente precarios (Coelho de Souza, 2024).

Lo que se puede notar en la experiencia de Coelho de Souza, es que las bajas posibilidades de acceso a materiales no pasaban únicamente por la compra de dispositivos Revox, o por la reutilización de la cinta magnética, también el acceso a recursos por medio de las instituciones, que llevó a los compositores de la época a buscar en otros lugares la tecnología que no tenían a su alcance.

Si bien, en la actualidad, la sofisticación de los sistemas de grabación, la obsolescencia de los sintetizadores analógicos, la digitalización de todos los dispositivos que una vez eran analógicos, la aparición de software de edición de sonido, de espacialización, la posibilidad de tener dispositivos de grabación de mejor y calidad, etc., podría presentarse como una importante cantidad de pasos hacia la superación de

---

<sup>76</sup> COELHO DE SOUZA, Rodolfo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 23 jul. 2024. Entrevista.

los problemas que se presentaron durante los años 60 y 70 y que ya se expusieron en párrafos anteriores.

Pero más allá de haber avanzado de lado la dificultad de acceso a recursos técnicos, evidencio otras dimensiones que se pueden asociar a la estética de la precariedad, y que al igual que compositores como Jorge Antúnez y Giuliano Obici exponen en sus escritos, o Rodolfo Coelho y Rodolfo Caesar hablan en sus respectivas entrevistas, también son expuestas por diferentes compositores de América del Sur y que, como se dijo previamente, a pesar de condicionar las practicas creativas de los compositores de música electroacústica, no representan un punto determinante en la calidad de la obra musical.

#### 5.4.2. Reconocimiento del compositor suramericano dentro de la condición precaria

El hecho de que, dentro de los medios de difusión académica enfocados en las artes, se puedan encontrar testimonios reales de las condiciones precarias del ejercicio creativo, y que sean los mismos actores de estos circuitos los encargados de alzar la voz en reclamo a las vicisitudes que se convierten en reglas generales de estos procesos, dejan ver que hay un reconocimiento de las condiciones de precariedad en la que se desarrollan los procesos.

En las conversaciones que se dieron con los compositores de música electroacústica, fue posible notar que las dificultades de financiamiento y acceso a espacios, recursos físicos, etc., son muy comunes en las practicas artísticas latinoamericanas. El compositor uruguayo Francisco Lapetina (2023)<sup>9</sup> muestra un constante cuestionamiento respecto al ¿dónde quiere estar? La posibilidad de conocer otros lugares del mundo le plantea cuestionamientos sobre si Latinoamérica es el lugar correcto para el desarrollo de su actividad artística: “muchas veces me seduce la idea de un espacio más propicio en términos de sustentabilidad económica, donde poder trabajar, seguramente otros países, otras áreas, otras partes del mundo lo podrían providenciar” (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>.

Sin embargo, según afirma, su elección siempre es esta región, a pesar de las carencias que se dan en las practicas artísticas, se puede deber a una identificación con

su tierra natal: “me siento identificado con este lugar y es aquí donde yo entiendo que es donde soy más, donde mi trabajo se puede entender o puede llegar algún día a hacer algún tipo de aporte” (Lapetina, 2023)<sup>9</sup>.

Esta situación que lleva al compositor a pensar en la posibilidad de migrar, a buscar un lugar donde las condiciones del ejercicio artístico sean más amables, esta circunstancia es vista por el compositor chileno Rodrigo Cádiz como un común denominador del compositor de música electroacústica en Latinoamérica, “uno está limitado por donde está, (...) los compositores latinoamericanos están acostumbrados a trabajar con muy pocos recursos, con muy pocas cosas disponibles en nuestro entorno con falencias” (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>, Cádiz afirma que Europa y Estados Unidos claramente no aceptarían este tipo de condiciones. “En Latinoamérica se hacen las cosas de forma que en otros países no se entienden, y uno es así y uno funciona así porque vive aquí; entonces, es inevitable no hacer las cosas como se hace en Latinoamérica, uno está condicionado por el entorno” (Cádiz, 2023)<sup>8</sup>.

A pesar de esto, de estas limitaciones, la dificultad de acceso a diversas herramientas, espacios, circuitos, etc., es una condición que determina la forma de actuar del artista en función de sus prácticas. Para la compositora ecuatoriana Gabriela Yáñez (2023)<sup>21</sup> la manera en la que se entiende el acceso a las herramientas, determina el ejercicio del compositor latinoamericano, por ejemplo, el haber crecido en un contexto en donde las herramientas no eran accesibles determina esa cosmovisión: “no necesito el software más caro, necesito de un software que me funcione; no necesito 30 micrófonos, sólo necesito unos que sean realmente buenos y si me toca grabar con otra cosa pues lo hago” (Yáñez, 2023)<sup>21</sup> para Yáñez ese pensamiento es muy determinante en la naturaleza latinoamericana, la cual se acerca a la acción de resolver con las herramientas que se tienen a disposición.

La compositora uruguaya Lucia Chamorro (2023)<sup>18</sup>, residente de la ciudad de Bilbao, España, afirma que en el habitar en esta ciudad percibió la posibilidad de encontrar más oportunidades de sustentarse por medio de la música, o del quehacer artístico, ya que es más posible encontrar recursos, becas, y apoyos. Lo anterior no implica una desidentificación con su entorno de nacimiento.



También estaba muy contenta y a gusto con la escena de Uruguay. Siento que en Latinoamérica hay algo un poco más de autogestión y algo un poco más apasionado, creativo, colectivo, reivindicativo, también más político. Aquí en Bilbao, hay un poco de todo, pero de pronto, no es tan evidente como en Latinoamérica (Chamorro, 2023)<sup>18</sup>.

Siempre el reclamo de los compositores pasa por la dificultad de acceso a los recursos económicos. Clayton Mamedes presenta una crítica muy estricta hacia las dinámicas de gestión de recursos en el ámbito de las artes en Brasil, “es un modelo muy burocratizado, todo es muy difícil, como lo es el acto de comprar un aparato pequeño, hay que pedir autorización a numerosas instancias, todo esto retrasa los procesos” (Mamedes, 2024)<sup>25</sup> haciendo referencia no sólo a las actividades de creación, también a las de formación.

Para dar mis clases de introducción a Arduino en la graduación, compré un set de 10 kits de Arduino, que llevo a clase, porque si lo pido a la universidad me va a llevar mucho tiempo. Existe la flexibilidad de comprar un Arduino, es muy delicado y los estudiantes que recién comienzan a usarlo, a veces conectan las cosas de forma errada, por lo que hay un componente costoso a ser justificado dentro de la universidad, es una prueba. Entonces para mí es mucho más práctico comprar los dispositivos para dictar las clases (Mamedes, 2024)<sup>25</sup>.

Lo anterior conversa muy bien con las reflexiones de Chamorro (2023), quien dentro de su experiencia ha notado que, en Bilbao, a pesar de existir movimientos que representa la autogestión o lo reivindicativo, no es tan evidente como en Latinoamérica, y en Uruguay, donde según la compositora es difícil conseguir apoyos, fondos, becas. Pero tal como lo hace Mamedes (2024) y resalta Chamorro:

Cuando hay una motivación por llevar algo adelante se hace de todas formas, la gente saca de sus propios recursos, se unen colectivos, juntan fuerzas, y los proyectos se llevan adelante, aunque no haya dinero, aunque haya poco tiempo, aunque haya dificultades. Eso es lo que valoro de la autogestión, la capacidad de hacer las cosas más allá, aunque las condiciones no sean tan favorables, o exista la ausencia de ese apoyo económico (Chamorro, 2023).

Miguel Llanque (2023)<sup>50</sup> destaca varias áreas en las que se perciben carencias. En Bolivia, por ejemplo, existe un conservatorio, pero no ofrecía una carrera de composición; esa opción no estaba disponible. Como resultado, muchos músicos buscaban estudiar en el extranjero, y como suele ocurrir, muchos de ellos terminaban siendo absorbidos por el país al que emigraban. Si tenían éxito, surgían oportunidades

allí, pero si regresaban a su país de origen, encontraban pocas opciones. Era una situación compleja de evaluar, pero en ese momento las alternativas eran muy limitadas.

Llanque (2023)<sup>50</sup> también menciona que, al enfrentar limitaciones, se aprende a aprovechar mejor las oportunidades disponibles. “Uno se adapta al contexto y decide hacer lo mejor posible con los recursos que tiene”. Además, Llanque (2023)<sup>50</sup> asegura que es posible crear cosas interesantes y de calidad comparable a la de cualquier otro lugar. Sin embargo, al intentar realizar proyectos más complejos, como trabajar con tecnología electrónica avanzada, surgen ciertas restricciones: algunas cosas son viables, pero otras no se logran igual debido a la falta de acceso a ciertos recursos.

#### 5.4.3. Sobre el acceso a los dispositivos

La migración académica es una de las dinámicas más comunes en los procesos de formación de los compositores de música electroacústica que participaron de este estudio, esto se presenta como un factor problemático, ya que permite la comparación entre los procesos que se dan en circuitos ajenos a los de la región latinoamericana, y así mismo, permite identificar la dificultad de acceso a la tecnología que rodea las actividades creativas en las estéticas en cuestión.

El compositor brasileiro Danilo Rossetti quien tuvo la posibilidad de conocer laboratorios de creación sonora, como los de la IRCAM u otros en Francia, Suecia, o en los Estados Unidos, afirma que es muy fácil percibir la abismal diferencia en cuanto a equipamientos: “Esto es un hecho, y es una cuestión económica, financiera de recursos y para las personas en Sudamérica, siempre estamos en desventaja en el momento de adquirir cualquier equipo para trabajar” (Rossetti, 2024)<sup>77</sup>.

Lo anterior se puede observar claramente en la experiencia relatada por Clayton Mamedes (2024), quien, en su proyecto artístico de doctorado, enfrentó un problema técnico que no pudo resolver con las herramientas disponibles en Brasil. Inicialmente, comenzó con instalaciones piloto, pero enfrentó un obstáculo fundamental: al utilizar cámaras de video convencionales para seguir el movimiento de la audiencia, el sistema

---

<sup>77</sup> ROSSETTI, Danilo. **Entrevista concedida a Juan Diego Martinez Alvarez**. [S. l.], 31 jul. 2024. Entrevista.

no funcionaba adecuadamente debido a la variación en la luz, la ropa de las personas e incluso el color de su piel, factores que dificultaban la homogeneización, la respuesta y la técnica en sus instalaciones. Durante el desarrollo de su proyecto, en el marco de un intercambio académico con una universidad canadiense, Mamedes comenzó a trabajar con cámaras infrarrojas, lo que le permitió crear un modelo técnico mucho más estable para la captura y control del proceso interactivo desde una perspectiva técnica.

Margarita Ortiz (2023)<sup>10</sup> relata una experiencia opuesta en el marco de su formación en música electroacústica en Alemania. Al migrar, encontró una gran cantidad de estímulos creativos, y el compartir con sus pares la llevó a generar nuevos intereses creativos. Además, destaca la importante infraestructura de las instituciones en ese país, así como la producción, que se enfoca en la búsqueda de la calidad del audio y en las posibilidades de crear música multicanal. Ortiz reflexiona: 'Por esa situación de estar en dos lugares al mismo tiempo, y también porque me interesa trabajar con ensambles de acá, de Colombia, siempre estoy pensando, ¿pero eso es realizable allá?' (Ortiz, 2023)<sup>10</sup>.

La anterior reflexión haciendo referencia a una de la prácticas más comunes de la música electroacústica, la música multicanal, la cual precisa de una gran cantidad de alto parlantes para la interpretación de la misma, estas grandes orquestas de parlantes, no son comunes en Latinoamérica, en Suramérica sólo se encuentran dos, la perteneciente al BLAST de la Universidad de los Andes en Colombia, fundada por el compositor Jorge Gregorio García y la Panaroma en Sao Paulo, fundada por Flo Meneses.

No hay manera, la cuestión de si no tienes un estudio con 30 parlantes o 20 parlantes, es muy difícil, ¿cuántos lugares en Brasil tienen esto? ¿Puedes contar con los dedos en América Latina también?, me imagino, con eso en todos lados, pero es una realidad diferente (Rossetti, 2024)<sup>77</sup>.

Esto limita las posibilidades de creación del compositor latinoamericano, y Ortiz se cuestiona la posibilidad de realizar estas propuestas artísticas en Colombia, obviamente pensando en las dificultades que va a tener para el acceso a estos dispositivos.

Y este es un reclamo que es común, Ricardo Thamasi (2023)<sup>7</sup> reclama la dificultad de no tener el acceso al equipamiento óptimo, el costo de los equipos, que suele ser muy alto, también la imposibilidad de sustentarse a través de la actividad con arte experimental que lleva al compositor a trabajar con música comercial.

La anterior es una cuestión que también ha notado el compositor chileno Paul Wegmann (2024)<sup>14</sup> a pesar de que él pone como punto de partida las condiciones de nacimiento de un compositor, la suerte de nacer con recursos económico o el no hacerlo, también reclama el costo tan elevado de los dispositivos que se requieren para la práctica creativa en la música electroacústica, “viendo un poco más el contexto más general, en el caso específico de Brasil, los impuestos de importación son altísimos, es 60% del valor del objeto si está arriba de 50 dólares, y en audio, en música, que cosa no está arriba de 50 dólares, todo está arriba de 50 dólares”.

Junto con lo anterior, Wegmann (2024)<sup>14</sup> critica el hecho de pensar en que basta con las ganas de trabajar para conseguir resultados:

Hay muchos chicos que tienen mucha voluntad y no tienen acceso a ciertas cosas que otros sí tienen acceso y los que tienen acceso terminan por desarrollar otras habilidades. Entonces a eso me refiero con plenitud, no creo que dependamos totalmente de la tecnología para desarrollarnos plenamente, pero al mismo tiempo son herramientas, que cuando hacen falta uno llega hasta determinado punto y los que tienen acceso a esas herramientas llegan más lejos (Wegmann, 2024)<sup>14</sup>.

Por otro lado, se encuentran formas no convencionales de solucionar estas carencias, el ecuatoriano Rafael Subia (2023)<sup>69</sup> realiza toda su práctica musical con software libre o con hardware que ha sido desechado o visto como obsoleto y con técnicas que potencian estas tecnologías.

Por ejemplo, yo tengo dos computadoras viejas también y tengo una placa de audio que me encanta, la Edirol UA 101, que es un Fierro, esta máquina debió haber salido hace mucho tiempo, la puedes encontrar en venta en Japón, pero ahora ya no lo encuentras y es prácticamente una ultra light, la cantidad de entradas y salidas que tiene. Tengo amigos que vienen del lado de tecnología musical y dicen Guau, pero y ¿eso? cómo es que todo eso obsoleto, toda es tecnología vieja, toda esa basura, “la basura de unos, es el tesoro de otros” (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

A pesar de que estas formas de solucionar las limitaciones, son vistas como una ventaja, y Subia (2023)<sup>69</sup> afirma disfrutar del uso de estos dispositivos en su

práctica, él resalta que es algo que lo hace sentir que está en Ecuador “un lugar donde no hay apoyo a lo que estoy haciendo, donde no hay lugares hechos para lo que estoy haciendo, en donde lo único que voy a tener de sobra son aparatos obsoletos y uso eso como mi ejército” (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

Collazos (2023)<sup>17</sup> comenta que actualmente lleva a cabo sus performances utilizando grabaciones realizadas con grabadoras de campo, las cuales describe como muy sencillas. Las denomina "súper pequeñas y caseras" y menciona que es "la Zoom más económica del mercado". Le gusta este aspecto, ya que, a pesar de la gran cantidad de tecnología disponible y de herramientas que ya han quedado obsoletas, sigue utilizando esa grabadora. Explica que lo que realmente le interesa no es tanto la calidad técnica de la grabación, sino capturar el sonido que busca en ese momento.

#### 5.4.4. Sobre el acceso a los softwares

Teniendo en cuenta la mención que hace Subia al uso de software libre, y como ya se mencionó, con el paso de los años los dispositivos de creación de música electroacústica se fueron digitalizando, ya no se hace edición de audio por medio de cintas magnéticas, ahora se realizan con los DAW (Digital Audio Workstation), las síntesis se realizan por medio de emuladores de sistemas analógicos, o de entornos digitales de desarrollo de música como Pure data, Max, Pro tools, etc.

Sistemas que más allá de democratizar el acceso a las herramientas de creación, evidencio otras limitaciones del compositor latinoamericano de acceso a entornos propicios para la creación, para entender mejor esta situación haremos referencia a la entrevista realizada al compositor Subia, quien relata lo siguiente:

En los años 2000 durante mi primera clase universitaria con el docente argentino Emanuel Bonnier, del Grupo de Quilmes, Él hace una pregunta: ¿cuál es la mejor computadora para hacer música? uno levanta la mano y dice la Mackintosh, y otro levanta la mano, no un Windows XP, y después de algunas respuestas, Emmanuel dice: - la mejor computadora para hacer música es la que uno tiene (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

Subia (2023)<sup>69</sup> afirma que esta reflexión de su profesor, marco su quehacer artístico y docente, ya que replica esta idea a sus estudiantes en las aulas “esta es una

viveza sudaca de decir: bueno, voy a tener que trabajar con lo que tengo” (Subia, 2023)<sup>69</sup>

Esto no me puede limitar como compositor, esa es la diferencia más grande que he tenido con respecto a la educación y lo que realmente me dio un pie para salir y patear puertas, no en el sentido irrespetuoso, más bien en el sentido de: yo me la tengo que pelear y me la tengo que pelear a pesar de las diferencias económicas, sociales, políticas” (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

Hace un mes fue la AES acá en Ecuador, en una Universidad privada, fue un despliegue de posibilidades económicas que a mí me dio mucho asco, muchísimo, la obsesión con el Atlas y el Dolby Atmos, el Dolby Atmos, tienes que usar Dolby Atmos, ¿por qué? no sabemos, porque, no es fuente abierta, entonces no me interesa. No me interesa, es que tienes un plugin que solo funciona en Macintosh y en Windows, entonces no me interesa saber. Discusiones como diciendo, pero a ver, Rafael escucha este paisaje, esto nunca lo podrías hacer en Amazon y sí, pero es por qué tú me estás dando dos minutos para resolver un problema, cuando en realidad yo me tomaría un par de días para decir: a ver cómo haría con AmbySonic una representación del paisaje sonoro que estoy escuchando (Subia, 2023)<sup>69</sup>.

Además de la posibilidad y la necesidad de acceder a software gratuitos, el compositor Danilo Rossetti (2024)<sup>77</sup> advierte de otra de las dinámicas de autogestión que a pesar de que no son legítimas, son comunes en Latinoamérica, y las posibilidades de acceso a una computadora personal facilita enormemente esta práctica. “Aunque muchos de nosotros todavía dependemos de computadoras en la universidad o de algún estudio específico, el uso de una computadora propia es cada vez más común” (Rossetti, 2024)<sup>77</sup>.

Esta facilidad de acceso a computadoras, ha dado cabida a una práctica que Rossetti ve como común en el medio de la creación de música con medios tecnológico o digitales, el hacking y el uso de software pirateado, en muchas ocasiones se buscan plugins o versiones de programas de manera no oficial, lo que permite alcanzar un nivel de trabajo similar al que se obtendría con software legal.

Quiero dejar claro que no estoy alentando el uso de software pirateado; no lo apoyo. Sin embargo, es una realidad en muchos lugares de Sudamérica. Aunque tal vez no puedas hacerlo en la universidad, en casa la situación es diferente, y, de alguna manera, esto termina ayudando un poco (Rossetti, 2024)<sup>77</sup>.

#### 5.4.5. La Gambiarra y la Gambioluteria

Las limitaciones que enfrentan los compositores en la creación de música electroacústica, ya descritas, han dado lugar a diversas soluciones técnicas. Entre ellas, se encuentran la reutilización de equipos antiguos, la preferencia por las producciones con menor cantidad de canales, el sonido estéreo o cuadrafónico, y/o el uso no oficial de software. En Latinoamérica, también son comunes prácticas como la 'Gambiarra' y la 'Gambiolutería'. Giuliano Obici (2014, p. 52) reflexionando sobre estas limitaciones, destaca la capacidad del compositor latinoamericano para superar las carencias, lo que se refleja en estas dos categorías de la práctica electroacústica, conceptualizadas en Brasil, pero presentes en todo el continente.

La gambiarra, un concepto que en español se podría entender como remiendo, dentro de las esferas artísticas brasileiras, hace referencia a las prácticas de reparación de artefactos por medio de los recursos que se tienen a su disposición, algo que en el ámbito de la música electroacústica brasileira devino en gambioluteria, es decir un juego de palabras entre remiendo y lutería.

Gambioluteria es un neologismo formado por el prefijo gambio (gambiarra) con la palabra lutería (construcción de instrumento). Se trata de la construcción de instrumentos, objetos e instalaciones sonoras guiadas por la práctica de la gambiarra, una forma de improvisar con materiales muy común en la cultura popular y que contamina la forma de trabajar de los artistas sonoros y músicos experimentales (Obici, 2014, p. 52).

Obici (2014) describe esta práctica como cualquier actividad que implique la construcción reparación, invención, proposición, recolección, articulación y apropiación de materiales, objetos, artefactos, dispositivos y/o instrumentos. Y aunque el término lutería se refiere a la construcción de un instrumento, su resultado no necesariamente es un instrumento musical, la intervención en el diseño de los artefactos puede resultar en un nuevo instrumento, una situación escénica, una intervención, acción, música, archivo sonoro, instalación o escultura, entre otros.

Estas prácticas evidentemente son nacidas de la carencia a las que se enfrentan los compositores, de acceso a soluciones técnicas más pertinentes y responden a la creatividad producto de la necesidad. Y este movimiento, atribuido principalmente a los compositores brasileños, si bien no es común encontrarlo en las deliberaciones sobre música electroacústica en el continente, está presente en muchas de las dimensiones que atañen estas prácticas.

La ya mencionada Gabriela Yanes (2023)<sup>21</sup> resalta el uso de colgadores de ropa como soporte de micrófonos para lograr una buena captación de campo, que le permiten tener captadores en espacios donde es más posible encontrar fidelidad en la grabación, una práctica que se puede asociar por lo descrito por Obici como gambiarra.

También, la compositora Boliviana Cristina Collazos (2023)<sup>17</sup> afirma que es una práctica muy latinoamericana el hecho de fabricar nuestras propias máquinas, porque no tenemos recursos, y resalta la importancia de esta dinámica. Collazos (2023)<sup>17</sup> dentro del colectivo de artistas al que pertenece, “de la puta Electronics” comenzaron a trabajar con altoparlantes de diferentes dimensiones, fabricados de manera artesanal por los miembros del colectivo, con la idea de comenzar a usarlos espacializados en el performance. Lo que se logra reflexionar las prácticas de gambioluteria de la compositora, es que a partir de la ausencia de una orquesta de alto parlantes, recrear un sistema de difusión multica canal a partir de dispositivos creados por su colectivo.

Ya es hora de dejar de mirar para cualquier otro lado porque ya tenemos que vernos desde nosotros, la potencia que tenemos como latinoamericanos para crear cosas nuevas, en Latinoamérica, de manera estética siento que no hay esa pulcritud que hay en las obras europeas (...) ya no peleo con eso, porque me doy cuenta que hace muchos años era siempre a mirar, “no es que hay otro nivel” pero ahora no. Creo que nuestra condición nos ha hecho más creativos, también por ende a salen cosas para mí más ricas (Collazos, 2023)<sup>17</sup>.

Las palabras de Collazos, el reconocimiento de la ausencia de pulcritud en algunas producciones de la región, permiten ver una cercanía con la ideología de la generación Revox y es algo que también valora el compositor colombiano Luis Ricardo Arias (2023)<sup>67</sup> quien afirma: “me llamaba la atención, de otro lado, la precariedad del sonido, que puede ser de bastante menor calidad, pero tiene otras características y otras cualidades expresivas” (Arias, 2023)<sup>67</sup>.

Por otro lado, Arias (2023)<sup>67</sup> cuenta con dispositivo de espacialización creado por él mismo, el cual consta de un sistema de difusión basado en parlantes pequeños, reproductores que funcionan con baterías, lo que permite añadir varias horas de audio en una tarjeta de memoria. Estos sistemas están conformados por muchos parlantes. Es una suerte de casco con 6 parlantes alrededor, que tiene la función de proporcionar un sistema multicanal.



Junto con el dispositivo anterior, Arias diseñó un dispositivo similar basado en aros; 33 aros concéntricos, en cada uno se ubican los parlantes, y cada parlante emitía una pista de audio con materiales sonoros similares. Según Arias (2023)<sup>67</sup> la idea de construir este tipo de sistemas está atravesada por las posibilidades de acceso a los sistemas de difusión, que en muchos casos son restringidas.

Estos altavoces cuestan diminutos cuestan 500 pesos, prácticamente nada. hay una abundancia de recursos disponibles, económicos, para desarrollar algo. Otra posibilidad es hacerlo con sistemas de “menor calidad”, que son como estos sistemas chiquitos que te digo (Arias, 2023) <sup>67</sup>.

Arias (2023)<sup>67</sup> resaltando el trabajo de Jorge Gregorio García, quien fundó el teatro sonoro de la Universidad de los Andes comenta: “Es un parlante carísimo, obviamente. Se mandó construir una consola que le permite asignar las salidas a los parlantes en tiempo real. Es un instrumento muy versátil y es muy bueno” (Arias, 2023)<sup>67</sup>, sin embargo, sigue siendo una posibilidad remota de trabajo con espacialización.

Junto con lo anterior, Arias (2023)<sup>67</sup> afirma que comúnmente, la música con tecnología se despliega en escalas monumentales. Se dirige hacia lo grande: numerosos altavoces, los mejores disponibles; todo es superlativo. Sin embargo, tiene una fascinación, por lo contrario, lo diminuto; ya que, en la experiencia cotidiana, muchos sonidos que experimentamos tienen una escala reducida. No necesariamente abarcan todo el espectro; son muy específicos en sus características y podrían reproducirse con equipos más básicos desde un punto de vista tecnológico. Por esto les da valor a los sistemas accesibles en cuestiones económicas.

La compositora colombiana Ximena Delat (2023)<sup>68</sup> quien además de tener prácticas de creación artística, cuenta con procesos de fabricación de sintetizadores analógicos, algo diferente, teniendo en cuenta que desde un computador personal se tiene acceso a las acciones de estos dispositivos de forma digital. A partir de esto, Delat muestra una intención de mantener vivos estas máquinas. Respecto a sus dinámicas de fabricación comenta.

A mí me parece súper importante rescatar lo que tenemos en Colombia como creación musical, como creación de máquinas, siempre unas premisas que tenemos en el laboratorio, en las cosas que hacemos, no usamos mucho la

palabra empoderar, porque no se trata de tener el poder, sino de sacar a flote también todos los talentos que tenemos, creemos que están fuera de nuestro territorio y que tenemos que traerlos (Delat, 2023) <sup>68</sup>.

Además de estos compositores, Wegmann (2024) también resalta el trabajo de las dinámicas de fabricación de herramientas para el quehacer musical, en Curitiba, Brasil, su lugar de residencia, ha surgido un mercado de lutería creciente en los últimos 10 años, algo que ha mejorado las posibilidades de acceso a herramientas de este tipo para músicos pertenecientes a esta región. A pesar de esto, Rossetti (2023)<sup>77</sup> invita a compensar esto de otra manera, y estas formas de autogestión permiten percibir que busca una forma de superar estas desventajas en relación con “el primer mundo”, ya sea por la carencia tanto a equipos, como muchas condiciones para hacer esta música.

## **6. CONSIDERACIONES FINALES**

En primer lugar, estos párrafos iniciales buscan dejar en claro que este estudio no pretende generalizar la cosmovisión de la totalidad de los creadores afines a la MMT en Suramérica. No obstante, las reflexiones aquí expuestas ofrecen una visión sobre las dinámicas que rigen la creación en la MMT, basándose en las voces de creadores vivos.

Asimismo, es importante señalar que, al tratarse de un estudio cualitativo, no se presentan datos estadísticos, ya que la población seleccionada no corresponde a un objeto de estudio probabilístico. El objetivo principal es escuchar las voces de los creadores y comprender cómo, dentro de sus dinámicas de creación, el territorio y el lugar adquieren relevancia tanto en el plano técnico como en el conceptual.

Además, muchos de los aportes realizados por los compositores, y sintetizados en esta tesis, no son exclusivos de la MMT. Por ello, sería valioso que estudios futuros exploren cómo estas dinámicas, prácticas y reflexiones se manifiestan en otros estilos musicales e incluso en otras disciplinas artísticas.

Por último, es preciso aclarar que este estudio no aborda exhaustivamente todas las prácticas relacionadas con el desarrollo creativo de la MMT, porque se pretenden destacar las categorías identificadas como rasgos de identidad suramericana emergentes de las conversaciones realizadas en el marco de esta investigación.

Ahora bien, tras haber delimitado el alcance de esta investigación, es momento de resaltar que las intenciones principales de esta tesis se enfocaron en responder a las siguientes preguntas: ¿Qué motiva al compositor a crear? y ¿cómo se relacionan conceptualmente estas motivaciones con el lugar y el territorio?

Estas cuestiones se abordan considerando la dependencia entre el vínculo afectivo con dichas categorías del entorno material, un vínculo conceptualizado por Yi-Fu Tuan como topofilia.

Estas inquietudes guiaron el desarrollo del texto hacia una serie de factores que asocian la creación sonora enmarcada en la MMT con una intención evidente en las propuestas creativas de los compositores suramericanos: la utilización de recursos sonoros propios de entornos geográficos y la evocación de lugares y territorios a través de la creación musical.

Si bien muchas reflexiones recopiladas evidencian un alejamiento categórico de las posibilidades del sonido para evocar figurativamente un entorno material, incluso cuando los materiales sonoros provienen directamente de este y permanecen en estado bruto – es decir, sin procesos de manipulación o transformación –, la recolección de estos materiales responde, en muchos casos, a motivaciones meramente estéticas o sensoriales.

Lo anterior parte de la idea de que el sonido, por sí solo, carece de la capacidad de representar directamente un entorno. Esto se acentúa al considerar que una de las principales características de la tradición schaefferiana de la música concreta es la transformación del material sonoro hasta el punto de hacer irreconocible su fuente original. Este enfoque es particularmente común entre los compositores de la tradición europea, especialmente los de influencia francesa.

Sin embargo, en el marco de esta tesis, aunque esta cualidad de la música concreta es teóricamente reconocida por los compositores, no constituye una regla inquebrantable. Muchos compositores suramericanos, a pesar de ser conscientes de esta dinámica de creación, reconocen la potencia del sonido para transportarnos, a través de la estimulación auditiva, a entornos materiales e inmateriales mediante la evocación.

En cuanto a la intención de utilizar los recursos de la MMT para evocar el lugar y el territorio, surgen reflexiones claramente vinculadas a un lazo afectivo entre el compositor y las diversas dimensiones del entorno material. Este vínculo se forma a partir de una diversidad de motivaciones, ya que, como se mencionó anteriormente, la experiencia de habitar o circular por un entorno genera una vivencia cualitativa y subjetiva. Esta experiencia se manifiesta al percibir las bondades del entorno y establece una conexión afectiva con este.

Algunos ejemplos de esta relación afectiva entre el compositor y el entorno se reflejan en las obras de varios artistas suramericanos. Por ejemplo, el compositor peruano Fishman menciona haber creado una pieza musical inspirada en la sensación de desolación que le generó un lugar específico. Por su parte, Demmer explora las inquietantes cualidades sonoras de paisajes selváticos como el Amazonas, mientras que Collazos y Chamorro valoran las características de la naturaleza y las emplean como base para su creación musical. Sánchez establece una conexión emocional al vincular su obra con el lugar de juego de su hija, capturando así un momento íntimo y afectivo. Por último, Llanque recurre a la sonoridad del Valle de las Ánimas, en Bolivia, como concepto central en su obra.

Por otro lado, los compositores expresan un vínculo afectivo con su tierra natal, algo que, como señaló previamente Yi-Fu Tuan, puede enmarcarse dentro de los conceptos de nacionalismo y patriotismo. Sin embargo, las reflexiones de estos compositores evidencian un rechazo a encasillar sus prácticas y pensamientos dentro de estas categorías tradicionales.

En su lugar, responden desde perspectivas menos convencionales que ponen en valor el territorio. Por un lado, destacan enfoques que promueven el respeto por la naturaleza y las tradiciones culturales que representan su tierra natal. Este respeto se manifiesta en obras que, a menudo, se enmarcan en el paisaje sonoro, como las de Collazos, Chamorro, Álvarez, Yáñez, entre otros. Estas composiciones visibilizan los territorios y resaltan su importancia como reservas naturales o capturan los sonidos de eventos de significado cultural para determinados grupos poblacionales. Por otro lado, también emerge el arte político, donde la música se utiliza como medio de denuncia

ante situaciones que afectan las dinámicas de un territorio, como se observa en los casos de Thomasi, Subía, Demmer, Cádiz, entre otros.

De este modo, los compositores reflexionan sobre cómo las prácticas artísticas, resultado de siglos de exaltación a los valores nacionalistas y patrióticos – como ocurrió con la música nacionalista producida entre los siglos XIX y XX – , contribuyeron al pensamiento chovinista, fomentando divisiones entre las personas por fronteras. Estas prácticas han retrasado la posibilidad de entendernos más allá de las naciones, como una unidad regional.

En las reflexiones de los compositores suramericanos de MMT, se observa un abandono de estos conceptos decimonónicos. En su lugar, la relación que tejen con su tierra natal se refleja en una crítica a las cuestiones políticas y sociales que los afectan como habitantes de un territorio. Esto se manifiesta en su música, que actúa como una forma de denuncia, de reparación simbólica o de preservación de la memoria, tanto de las víctimas como de los victimarios.

Por lo tanto, más allá de evocar o recrear entornos materiales —ya sean lugares o territorios—, valorar la tierra natal o presentar críticas a los contextos políticos de un territorio, las deliberaciones suscitadas por las conversaciones con estos creadores condujeron esta tesis hacia una idea común: la necesidad de reconocer las cualidades que aglutinan a la región.

El pensamiento integrador que define la cosmovisión de los compositores suramericanos de MMT busca reconocer la identidad de la región a partir de su diversidad, pero también de los valores compartidos. Este enfoque permite observar cómo ciertas prácticas se vuelven comunes debido a la similitud de los procesos sociales y políticos. Esto implica comprender que, pese a las evidentes diferencias, existen puntos de convergencia que consolidan rasgos identitarios comunes en la creación musical con MMT en América del Sur.

En primera instancia, es pertinente destacar las reflexiones en torno al mestizaje, un factor que está profundamente presente en las deliberaciones sobre la identidad de los pueblos de América del Sur y, por extensión, en todo el continente.

Los compositores señalan este concepto como un elemento esencial en la construcción de las dinámicas culturales de la región. Hacen referencia al crisol de razas

consolidado durante los años de la colonia, así como a los movimientos poblacionales posteriores, que han propiciado procesos de aculturación y transculturación. En este sentido, resulta imposible desvincular el mestizaje de la estructuración de los rasgos identitarios en el continente.

Otro aspecto destacado, que también surge del proceso de colonización, es la crítica a las dinámicas del pensamiento positivista. Este pensamiento, introducido con la modernidad y la llegada de los europeos al continente, se basó en el método científico y relegó los saberes ancestrales de los pueblos nativos. De esta forma, privilegió lo medible y cuantificable como fundamento del conocimiento. Esta visión estandarizada no solo configuró la construcción del saber, sino que también influyó en las prácticas académicas, científicas y creativas, orientándolas hacia la búsqueda de validación en los centros de poder hegemónico.

Por ello, la crítica presente en el discurso de los compositores no se plantea, en muchas ocasiones, como un reclamo hacia las prácticas eurooccidentales, sino como una postura de reconocimiento de lo propio. Este enfoque se enmarca dentro de la Decolonialidad. Aunque la Decolonialidad se constituye como una categoría filosófica, las reflexiones de los compositores sobre este concepto, junto con la relación entre sus prácticas creativas y su vínculo con Europa y Norteamérica, conducen a una reevaluación de la relevancia de lo suramericano en sus procesos como artistas. Así, la Decolonialidad se configura como una postura que busca construir y reafirmar lo suramericano.

Resulta pertinente analizar esta postura frente a la migración académica, un fenómeno que plantea cuestionamientos sobre la colonialidad y la Decolonialidad. Un número significativo de compositores se ha formado en el extranjero, frecuentemente en instituciones norteamericanas o europeas. A primera vista, esto podría parecer una incoherencia respecto a la postura decolonial mencionada anteriormente.

Sin embargo, interpretar la formación en instituciones de los centros hegemónicos como una contradicción podría ir en contra de las cualidades multiculturales del continente y de la perspectiva universalista de muchos compositores. Estos abogan por una identidad regional que trascienda el nacionalismo y el patriotismo.

Dado que las herramientas de creación asociadas a la MMT, al igual que los sistemas musicales tonales y vanguardistas, tienen su origen en Europa, resulta crucial reflexionar sobre cómo el contexto suramericano modifica, amplía o influencia los procesos de creación y formación artística en la región.

Desde esta perspectiva, la Decolonialidad no debe interpretarse como un reclamo hacia las prácticas de creación, formación o difusión realizadas en instituciones de Europa o Norteamérica. Más bien, las posturas decoloniales de los compositores deberían enfocarse en reducir la dependencia hacia la indexación o validación por parte de los centros de poder hegemónicos. Esto es particularmente relevante considerando que dentro de la región existe un amplio y dinámico movimiento de formación, creación y difusión de MMT.

Finalmente, retomando el tema de la migración académica, que constituye una dinámica frecuente entre los creadores de MMT en Suramérica, es evidente la influencia de la condición de migrante en los resultados estéticos de sus obras musicales.

En este contexto, es importante destacar que las experiencias de migración no son equivalentes. La situación de un migrante europeo dentro de su propio continente o en otro entorno difiere significativamente de la de un suramericano que migra a Norteamérica o Europa. En este último caso, las condiciones están mediadas por factores como la barrera lingüística, las dinámicas de relacionamiento y, en gran medida, las limitaciones económicas. Estos elementos moldean profundamente tanto la experiencia personal como la práctica creativa, algo que se refleja claramente en muchos de los testimonios recogidos en esta tesis.

Numerosos testimonios destacan la desidentificación con el nuevo territorio, el sentimiento de no pertenencia y un estado de dicotomía: buscar familiaridad en un entorno que, en muchas ocasiones, no la ofrece. Sin embargo, más allá de la nostalgia del extranjero y la desidentificación con un territorio que se habita, pero al que no se siente pertenecer, surgen otras circunstancias que enriquecen la construcción de la obra enmarcada en la MMT.

Muchos compositores reconocen el aporte estilístico de las escuelas donde se forman, la interacción con personas de diferentes contextos y el acceso a tecnologías que no están disponibles en sus países de origen. Estas experiencias no solo

determinan su proceso creativo, sino que también contribuyen a la formación de una cultura híbrida que caracteriza los procesos identitarios de América del Sur.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe preguntarse: ¿por qué el compositor de MMT migra? Aunque esta situación puede deberse a múltiples factores, resulta pertinente retomar el testimonio del compositor boliviano Miguel Llanque. Él señaló que, en su caso, fue prácticamente imposible formarse profesionalmente en herramientas de MMT debido a la ausencia de procesos institucionales en su país, tanto en la música tradicional como en la contemporánea.

Este ejemplo ilustra claramente la carencia de recursos. De manera similar, la compositora Delat afirmó que su experiencia en el extranjero la motivó a regresar a su país de origen para enriquecer las dinámicas de creación con los nuevos conocimientos adquiridos, ya que su país carecía de las herramientas necesarias. Por su parte, Ortiz y Arias destacaron que, en sus respectivos países, resulta imposible realizar obras concebidas para formatos multicanal debido a la dificultad de acceso a estos recursos.

Asimismo, Mamedes señaló que tuvo que encontrar en Canadá soluciones técnicas que no estaban disponibles en Brasil, lo que le permitió avanzar en sus procesos creativos, superando las limitaciones impuestas por su contexto local.

Todo esto evidencia que el compositor suramericano, en muchas ocasiones, está condicionado por la precariedad de los procesos: la falta de recursos económicos, el acceso limitado a espacios adecuados, la ausencia de formación en tecnologías especializadas y la imposibilidad de contar con software actualizado. Estas limitaciones configuran un rasgo identitario crucial que atraviesa los procesos creativos, formativos y de difusión de la MMT en la región: la estética de la precariedad.

Tal vez esta estética sea una de las dinámicas que mejor representan las prácticas de creación en la MMT de América del Sur. Este reclamo es recurrente entre los compositores entrevistados, quienes no solo manifiestan la necesidad de migrar para acceder a procesos más actualizados, particularmente en términos tecnológicos, sino que también destacan otras prácticas comunes asociadas a las dificultades de acceso a recursos. Pero a su vez, los mismos aclaran que esta condición no determina la calidad de la producción artística.



Por otro lado, es pertinente señalar que, dentro de estas dinámicas, existen prácticas que no suelen formar parte recurrente de los procesos creativos en la región. Entre ellas, se encuentra el despliegue excesivo de tecnología, que en ciertos casos podría alcanzar un carácter fetichista.

El compositor Subia ya había señalado que, en las dinámicas propias de la creación en MMT, suele haber una exaltación de las herramientas técnicas de creación. Esto se manifiesta en una mayor atención a los aspectos tecnológicos de una presentación, como los dispositivos utilizados, el software empleado o los códigos de programación implementados.

Sin embargo, el compositor suramericano tiende a priorizar el concepto de la obra o su resultado estético por encima de la complejidad técnica de los recursos utilizados. Este enfoque pone de manifiesto una perspectiva más centrada en el significado y la experiencia que en la mera sofisticación de las herramientas tecnológicas.

Por otro lado, compositores sudamericanos que han tenido la oportunidad de formarse y permanecer en Europa o Norteamérica, como el peruano Fischman o el paraguayo Luzko, no mencionan en ningún momento la carencia de recursos económicos, físicos o académicos. Esto se debe a que, según ellos mismos expresaron en las entrevistas, al haberse formado casi en su totalidad en el exterior, es posible que no hayan experimentado las limitaciones inherentes a los procesos académicos y creativos en Sudamérica.

Otro de los puntos interesantes que emerge de esta discusión es la notable ausencia de escuelas y referentes de formación provenientes de otros centros geográficos, como Asia. Este continente posee una rica tradición en el ámbito de la MMT, con artistas destacados como el japonés Toru Takemitsu, quien ya en 1955 había producido obras emblemáticas como *Static Relief* (1955, cinta magnética), *Vocalism A I* (1956), *Water Music* (1960) y *Kwaidan* (1964). Otro ejemplo relevante es el *Experimental Sound Studio* de Pekín (China), fundado en 1984, que ha jugado un papel clave en la promoción y desarrollo de la MMT en esa región.

De manera similar, el continente africano cuenta con figuras relevantes que, desde la década de 1940, comenzaron a desarrollar música electrónica vinculada a las

estéticas de sus tradiciones culturales. Un caso notable es el del etnomusicólogo egipcio Halim El-Dabh (1921 - 2017), quien, en los años 40, experimentó con grabaciones y manipulación sonora. Su obra más antigua, *The Expression of Zaar* (1944), es un ejemplo destacado de música concreta egipcia de la época.

Estos casos ponen de manifiesto un distanciamiento de las tradiciones de otros países fuera de los centros hegemónicos, lo que refuerza la percepción de la dependencia hacia Norteamérica y Europa occidental. Es importante hacer énfasis en Europa occidental, ya que, aunque escuelas como el Studio *Eksperymentalne Polskiego Radia* (Polonia), el Electronic Music Studio (EMS) de la URSS (Rusia) y el Czech Radio Experimental Studio (Checoslovaquia) son referentes significativos, los centros de creación de música electrónica en Europa oriental suelen ser invisibilizados en los discursos creativos de la región. Esto no implica desconocer su existencia ni restarles valor, pero es evidente que otros centros reciben mayor reconocimiento, eclipsando a estos que forman parte de la periferia global.

En las reflexiones de los compositores entrevistados, no se manifestó un interés significativo ni una valoración especial hacia estos procesos alternativos alejados de los enfoques tradicionales. Sin embargo, los motivos culturales de las regiones periféricas sí suelen ser utilizados como elementos poéticos en las composiciones. Esto forma parte de lo que compositores como Subia o Cádiz critican como una suerte de exotización de los recursos culturales. Es decir, las cualidades culturales se incorporan como elementos estéticos, pero los centros de experimentación sonora y sus referentes permanecen invisibles dentro de los discursos creativos.

Ahora bien, teniendo en cuenta los factores analizados en la tesis, es importante comprender que la historia de América del Sur ha estado influenciada por diversas dinámicas sociales, culturales y políticas. Estas han sido determinantes en la construcción de rasgos identitarios, los cuales, a su vez, han dependido de la interpretación de cada momento histórico. Por ello, resulta pertinente aclarar que la diversidad misma de la identidad suramericana la convierte en un fenómeno dinámico. Es a través de estas dinámicas contextuales que es posible interpretar los factores que la definen.

Por lo tanto, sería un error atribuir una connotación determinista a una búsqueda tan amplia como la identidad de una región. En este sentido, no resulta pertinente definir la identidad de la MMT en América del Sur como un conjunto fijo de características. Más bien, debe concebirse como un conjunto de procesos en constante cambio, determinado por la interacción entre culturas locales. Además, dado que este continente encuentra su origen en la modernidad, su identidad también debe interpretarse como el resultado de dinámicas globales.

Para finalizar, teniendo en cuenta que, como se mencionó en el inicio de este apartado, el objetivo de esta tesis fue, encontrar los rasgos topofilicos inmersos en la obra de MMT de compositores de América del Sur, y sus implicaciones en las dinámicas de creación, es pertinente concluir que el entorno ejerce una influencia notable en la creación musical. Desde la interacción directa con los elementos naturales hasta la manera en que los contextos culturales y lingüísticos moldean las composiciones, los compositores integran su entorno de formas diversas en su trabajo. Esta conexión entre el entorno y la música constituye un aspecto esencial del proceso creativo, evidenciando cómo los artistas se vinculan profundamente con su espacio y cómo esta relación se refleja en sus obras.

A través de las voces de estos compositores, podemos apreciar cómo el espacio físico, y la afectividad juegan un papel crucial en la creación musical. Desde la convivencia con un espacio específico hasta la influencia de la memoria auditiva y la exploración de nuevos vínculos, el proceso creativo es un reflejo de la relación íntima entre el artista y su entorno. Estos compositores nos muestran que la música no es solo una manifestación técnica, sino una expresión profundamente emocional y afectiva, tanto el lugar como el territorio, son parte de las intenciones conceptuales reflejadas en su obra, por lo que es una forma de manifestación topofilica.

Sin embargo, estas conclusiones presentadas en párrafos anteriores, no solo se limitan a la evidencia clara de topofilia en la creación y las reflexiones de los músicos de MMT suramericanos; también, esta relación topofilica permite identificar otros factores que determinan gran parte del funcionamiento de las dinámicas que rodean la creación bajo las herramientas de la MMT.

Después de escuchar, relacionar, sistematizar y reflexionar sobre las conversaciones realizadas con 27 compositores de MMT suramericanos, se puede encontrar que hay una relación afectiva que se teje entre el artista, el entorno y su creación musical, que se evidencia de manera clara en su creación musical, como se pudo ver en el capítulo 2, donde fue evidente el uso de los conceptos ligados al lugar y/ territorio, en el constante uso en su creación ya sea de recursos sonoros de estos entornos, o el uso de estos como motivo conceptual o poético.

Pero junto con esto, el uso del lugar y/o territorio como herramienta técnica y/o poética en la MMT, no corresponde a las ideas tradicionales de amor por la tierra natal, más bien, permite evidenciar una “otra” relación entre el creador y su tierra natal, que, a pesar de no ser ligada al nacionalismo, busca darle valor a este entorno.

El constante alejamiento del compositor de MMT suramericano de las definiciones decimonónicas del patriotismo y el nacionalismo, dio lugar a entender que hay una relación de afecto que va más allá de la defensa de un territorio, de la defensa de los héroes históricos, de las fronteras o de los símbolos patrios. Esta conciencia del amor por la tierra natal, que se manifiesta en su obra y en sus composiciones, y se encuentra más cerca de la denuncia política sobre situaciones que afectan a toda una sociedad; la puesta en valor de manifestaciones culturales tradicionales de una región, el reconocimiento de la naturaleza, el reconocimiento del otro como perteneciente a un entorno global.

Pero es de resaltar el último factor nombrado, puesto que el reconocer a otro como perteneciente a un entorno universal, evidenció que los compositores que presentaron sus pensamientos sobre la música y su relación con el entorno, reconocen que hay más factores comunes que diferencias entre los pobladores de América del Sur; y que, a su vez, estas coincidencias también se presentan en las prácticas que rodean la creación de MMT. Lo cual, abre espacio a buscar esas relaciones que vinculan a los compositores de MMT y sus prácticas creativas.

Es de resaltar que a pesar de que el mestizaje y la colonia son un concepto que, si bien siempre ha estado presente en las deliberaciones sobre la identidad musical suramericana, sigue siendo determinante, y tenido en cuenta en las reflexiones del

compositor de MMT. Pero a su vez, estos mismos conceptos orientan otras cualidades que hacen parte de las practicas creativas. Como las expuestas en el capítulo cuatro.

La conciencia de la necesidad de comenzar a pensar las practicas musicales ligadas a la MMT desde el contexto suramericano, hace que la lucha contrahegemónica, representada en el concepto de **Decolonialidad**, sea un factor orientador de las reflexiones y los resultados estéticos y artísticos de los compositores de MMT suramericanos.

Por otro lado, es posible ver qué factores que son heredados de proceso de colonización, como las dificultades económicas que rigen gran parte de la población del territorio suramericano, también se reflejan en las practicas formativas, y por lo tanto creativas en la MMT; por lo que, a pesar de que es un factor difícil de aceptar de forma honesta, la precariedad hace parte de esos rasgos que aglutinan las practicas ligadas a la MMT.

Y esta precariedad, se visibiliza en otros dos factores que también determinan los procesos y resultados artísticos de la MMT suramericana. Entre estos la recursividad o creatividad a la que debe recurrir el compositor para solucionar problemas técnicos, representados en la gambiarra o gambioluteria, que permite ver las dinámicas de autogestión ligadas a estos procesos, que no solo se limitan a la reparación y/o creación de instrumentos o de artefactos, también en la gestión de espacios no convencionales, la utilización de softwares de manera no oficial, la búsqueda de otras herramientas para la formación y la reutilización de equipos entre comillas obsoletos.

Pero además de lo anterior, hay otro factor que se puede ligar a la precariedad, y es la búsqueda constante de otros entornos para la formación, puesto que es posible ver que la migración académica, además de ser una forma de permitir encuentros entre culturas y saberes, también corresponde a la dificultad de acceso a diferentes recursos de los cuales se carece en la región.

En conclusión, sí hay una relación topofílica entre el compositor y el lugar y/o territorio, reflejada en prácticas como la formación, reflexión y creación ligadas a la MMT suramericanas, y que esta relación topofílica, no solo determina el resultado estético de una obra musical, sino que también permite reconocer rasgos identitarios y culturales de un territorio como el suramericano.



## REFERENCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoría estética** (Ästhetische Theorie). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

AHARONIÁN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Austin, v. 15, n. 2, p. 189-225, out./dez. 1994.

ALVARADO, Pía. **Viento y paisaje**. 2021. Vídeo(6'32"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07BjZk6tkGo>. Acesso em: 10 jul. 2025.

ÁLVAREZ, Claudia Sofía. **Harawi Arwi**. 2020. Áudio. Disponível em: <https://repositorio.pucp.edu.pe/items/679146b1-114b-4e6a-a3b4-4c03ea607adc>. Acesso em: 10 jul. 2025.

ANTUNES, Jorge. O silêncio. **Brasiliana: revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, n. 4, jan. 2000.

ARLOTTI, Raúl. **Patria, patriotismo y nacionalismo**. Buenos Aires: Instituto de Filosofía Política e Historia de las Ideas Políticas, 2016. Disponível em: <https://www.ancmyp.org.ar/user/files/Arlotti.I.16.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

ARUJ, Roberto. Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. **Papeles de Población**, Toluca, n. 55, p. 1-30, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v14n55/v14n55a5.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

BABELSCORES. **Babelscores: the world of contemporary music**. [S. l.]: Babelscores, 2023. Disponível em: <https://www.babelscores.com/es/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

BAR-TAL, Daniel. Patriotismo como crença fundamental de la pertença de grupo. **Psicologia Política**, [S. l.], n. 8, p. 63-85, 1994. Disponível em: <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N8-4.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BLANCO ANDE, Joaquín. Patriotismo y nacionalismo. **Cuadernos de Estrategia**, Madrid, n. 52, p. 49-61, 1992. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2776030>. Acesso em: 30 abr. 2025.

BOLÍVIA. **Constitución (2009). Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia**. La Paz: s. n., 2009. Disponível

em: [https://www.oas.org/juridico/mla/sp/bol/sp\\_bol-int-text-const.pdf](https://www.oas.org/juridico/mla/sp/bol/sp_bol-int-text-const.pdf). Acesso em: 15 maio 2024.

BONNEMAISON, Joël. **La géographie culturelle**. 2. ed. Paris: Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2004.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 2016. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 15 maio 2024.

BUSTOS VELAZCO, Edier Hernan; MOLINA ANDRADE, Adela. El concepto de territorio: una totalidad o una idea a partir de lo multicultural. *In*: XI INTI INTERNATIONAL CONFERENCE, 11., 2012, La Plata. **Anais XI INTI International Conference La Plata**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponível em: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2639/ev.2639.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2639/ev.2639.pdf). Acesso em: 30 abr. 2025.

CÁCERES, Eduardo. Música e identidad: la situación latinoamericana. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 55, n. 196, p. 83-86, 2001.

CAMPESATO, Lílían; BONAFÉ, Valéria. La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí. **El oído pensante**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 48-59, 1 fev. 2019. Disponível em: <https://eloidopensante.com>. Acesso em: 28 maio 2025.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. **Discurso sobre la nación**: inauguración del curso del Ateneo de Madrid, noviembre de 1882. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero**: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/pensar-puj/20180102042534/hybris.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

CHAMORRO, Lucia; CAMPOS GIANNI, Lucía. **Paisaje sonoro de la Laguna de Rocha**. 2012–2013. Áudio. Disponível em: <https://luciasonido.com/paisaje-sonoro-de-la-laguna-de-rocha/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

COLLAZOS, Cristina. **A tierra**. 2022. Performance. Disponível em: <https://hipermedula.org/2022/03/eterno-retorno-festival-latinoamericano-de-artes-y-tecnologias/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

COLOMBIA. **Constitución (1991). Constitución Política de Colombia**. Bogotá, D.C.: s. n., 1991. Disponível em: <https://www.constitucioncolombia.com/>. Acesso em: 15 maio 2024.



CRUZ PRADOS, Alfredo. Sobre los fundamentos del nacionalismo. **Revista de Estudios Políticos**, Madrid, n. 88, p. 199-222, 1995. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27327>. Acesso em: 1 jan. 2023.

CUEVAS VALENZUELA, Hernán. Precariedad, Precariado y Precarización: Un comentario crítico desde América Latina a The Precariat. The New Dangerous Class de Guy Standing. **Polis, Revista Latinoamericana**, Santiago, v. 14, n. 40, p. 313-329, 2015.

DAL FARRA, Ricardo. **Ancestros**. 1986. Áudio. Disponível em: <https://colegiocompositoresla.org/1986/12/31/ancestros-1986/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

DAL FARRA, Ricardo. **Tierra y sol**. 1996. Áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/ricardo-dalfarra/tierra-y-sol-ricardo-dal-farra>. Acesso em: 10 jul. 2025.

DEMMER, Federico. **Bogotá 9S: Crónicas desde la ventana**. 2020. Áudio. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-es/artist/7jKk121EfNt1ME8w9de5T6>. Acesso em: 10 jul. 2025.

DÍAZ, Maravillas. **Investigación cualitativa en educación musical**. Barcelona: Graó, 2013. América, 1995.

DUSSEL, Enrique. **Cultura, cultura latinoamericana y cultura nacional** [conferencia inaugural, Universidad Nacional del Nordeste, Mendoza, 25-mai-1967]. En: **CUYO**, Mendoza, v. 4, n. 1-2 (Primera época), 1968, p. 7-40.

DUSSEL, Enrique. **Método para una filosofía de la liberación**. Obras Selectas. Buenos Aires: Docencia, 2013.

EQUADOR. **Constitución (2008). Constitución de la República del Ecuador**. Quito: s. n., 2008. Disponível em: [https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion\\_de\\_bolsillo.pdf](https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf). Acesso em: 15 maio 2024.

ETKIN, Jorge; SCHVARSTEIN, Leonardo. **La identidad de las organizaciones**. Buenos Aires: Paidós, 1992.

FISCHMAN, Rajmil. **Barren Lands**. 1997. Áudio. Disponível em: <https://sonus.ca/oeuvre/44842--barren-lands>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FISCHMAN, Rajmil. **Erwin's Playground**. 2001. Áudio. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2172110/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FISCHMAN, Rajmil. **Ets HaDa'at / הדעת עץ (The Tree of Knowledge)**. 2013. Áudio. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/48782644.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FISCHMAN, Rajmil. **ע.ש.י.א.ה's Vision**. 2021. Vídeo (25'32"). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=omaR7QRp0\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=omaR7QRp0_0). Acesso em: 10 jul. 2025.

FONDATION DANIEL LANGLOIS. **Fondation Daniel Langlois for art, science, and technology**. Montreal: Fondation Daniel Langlois, 2023. Disponível em: <https://www.fondation-langlois.org/html/f/index.php>. Acesso em: 6 jul. 2023.

FRITH, Simon. **Music and identity**. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (ed.). Questions of cultural identity. London: Sage, 1996.

GALTUNG, Johan. **Violência Cultural**. Gernika: Gernika Gogoratuz, Centro de Investigación por la Paz, 2003. (Colección Gernika Gogoratuz, n. 19). ISSN: 11365811.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, D.F.: Grijalbo, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización**. México, D.F.: Grijalbo, 2001

GARCÍA, Denise. **Trem Pássaro**. 1993. Áudio. Disponível em: [https://soundcloud.com/denise\\_garcia/trem-passaro-1993](https://soundcloud.com/denise_garcia/trem-passaro-1993). Acesso em: 10 jul. 2025.

GELLNER, Ernest. **Thought and Change**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1964.

GIMENEZ, Gilberto. Territorio, Cultura e Identidades: la región socio-cultural. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Colima, Época II, v. 9, p. 25-57, 1999. Disponível em: [https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/region\\_socio\\_cultural.pdf](https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/region_socio_cultural.pdf). Acesso em: 30 abr. 2025.

GRAFF, Harvey. **The Legacies of Literacy**. Bloomington: Indian University Press, 1987.

HALL, Stuart. The question of cultural identity. In: HALL, Stuart et al. (ed.). **Modernity: an introduction to modern societies**. Malden, MA: Blackwell, 1996.

HARVEY, David. **Explanation in Geography**. Michigan: Edward Arnold, 1969.

HEGEL, Friedrich. **Filosofía de la lógica y de la naturaleza, de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas**. Buenos Aires: Claridad, 1969.

HEGEL, Friedrich. **Lecciones sobre Historia de la Filosofía, T. II**. México: FCE, 2005. Disponível

em: [https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/Aime\\_zapatistas/Lecciones\\_filosofia-Hegel.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Aime_zapatistas/Lecciones_filosofia-Hegel.pdf). Acesso em: 17 jul. 2025.

HOOKS, bell. Earthbound: on solid ground. In: HOOKS, bell. **Belonging: a culture of place**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.

IBERMUSICAS. **Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas**. [S. l.]: Ibermusicas, 2023. Disponível em: <https://www.ibermusicas.org/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description**. Londres: Routledge, 2011.

INTERNATIONALES-MUSIKINSTITUT DARMSTADT. **IMD**. Darmstadt: IMD, 2023. Disponível em: <https://internationales-musikinstitut.de/en/imd/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

IRARRÁZAVAL, Diego. Mestizaje latinoamericano. **Revista Temas Sociológicos**, Santiago, n. 13, p. 209-220, 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6780080>. Acesso em: 16 jul. 2025.

KEATING, Michael. Naciones, nacionalismos y Estados. **Revista Internacional de Filosofía Política**, [S. l.], n. 3, p. 39–59, 1994. Disponível em: <https://e-spacio.uned.es/entities/publication/4fa1866e-5e71-423d-ba6a-ce6aa46bba1b>. Acesso em: 17 jul. 2025.

LACLAU, Ernesto. **Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994. Disponível em: <https://periferiaactiva.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/ernesto-laclau-nuevas-reflexiones-sobre.pdf>. Acesso em: 17 jul 2025.

LAMO DE ESPINOSA, Emilio (ed.). **Culturas, estados, ciudadanos**: una aproximación al multiculturalismo en Europa. Madrid: Alianza, 1995.

LANA, Jonas Soares. **Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54801/54801.PDF>. Acesso em: 17 jul. 2025. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.54801>

LANDER, Edgardo. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. **Perspectivas Latinoamericanas**. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2025.

LUCATO, Marco. Himnos Nacionales. **AULA**, Ávila, v. 6, p. 229-242, 1994. Disponível em: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69145/Himnos\\_nacionales.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/69145/Himnos_nacionales.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 17 jul. 2025.

LUKÁCS, Georg. The meaning of contemporary realism. In: LUKÁCS, Georg. Art and objective truth: essays on realism. Translated by John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1980.

MAMEDES, Clayton Rosa. **Caminho das Águas**. 2015. Instalação. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/gaia/a-galeria/exposicoes-anteriores/2015-2/caminho-das-aguas-penetracao-no-espaco/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

MARCUSE, Herbert. El arte como forma de la realidad. Tradução do original: The aesthetic dimension. Barcelona: Martínez Roca, 1977.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Nacionalismos, identidades y narraciones. **Revista Latina de Comunicación Social**, n. 54, p. 1-15, 2003. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/1002/100246672004/>. Acceso en: 11 ago. 2025.

MARCHVSKA, Elena. Belonging and absence. In: RUDACOFF, J. (ed.). **Performing exile: Foreign bodies**. Bristol: Intellect Books, 2017. p. 179-194.

MARTÍNEZ-MESA, Jeovany *et al.* Sampling: How to Select Participants in My Research Study? **Anais Brasileiros de Dermatologia**, Rio de Janeiro, v. 91, n. 3, p. 326-330, maio/jun. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/abd1806-4841.20165254>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MAURRAS, Charles. **Mis ideas políticas**. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1962.

MENDÍVIL, Julio. **En contra de la música**: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. [S. l.]: Gourmet Musical Ediciones, 2016.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MIGNOLO, Walter. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. **Revista de Filosofía**, Caracas, v. 30, n. 74, p. 7-23, 2013.

MONTAÑEZ GÓMEZ, Gustavo; DELGADO MAHECHA, Ovidio. Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional. **Cuadernos de Geografía**, Bogotá, v. 7, n. 1-2, p. 112-124, 1998. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70838>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MORGAN, Robert. **Antología de la Música del Siglo XX**. Madrid: Akal Música, 1998.

NACIONES UNIDAS. **Carta de las Naciones Unidas**. [S. l.]: Nações Unidas, 1945. Disponível em: <https://www.un.org/es/sections/un-charter/un-charter-full-text/>. Acesso em: 15 maio 2024.

5.

NIETZSCHE, Federico. **Humano Demasiado Humano**. In: NIETZSCHE, Federico. **Obras completas**. T. III, Vol. I. Buenos Aires: M. Aguilar-Editor, 1948.

OBCI, Giuliano. **Gambiarra y experimentalismo sonoro**. Tese (Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

PARLAMENTO EUROPEO. **Explorar las causas de la migración: ¿por qué migran las personas?** [S. l.]: Parlamento Europeo, 2024. Disponível em: [https://www.europarl.europa.eu/pdfs/news/expert/2020/7/story/20200624STO81906/20200624STO81906\\_es.pdf](https://www.europarl.europa.eu/pdfs/news/expert/2020/7/story/20200624STO81906/20200624STO81906_es.pdf). Acesso em: 17 jul. 2025.

PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

PERÚ. **Constitución (1993). Constitución Política del Perú**. Lima: s. n., 1993. Disponível

em: [https://www.congreso.gob.pe/Docs/files/CONSTITUTION\\_27\\_12\\_2022.pdf](https://www.congreso.gob.pe/Docs/files/CONSTITUTION_27_12_2022.pdf).

Acesso em: 15 maio 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. [indicar páginas del capítulo]. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>.

RAICHENBERG, E.; HEAU-LAMBERT, K. Por una sociología histórica de los espacios periféricos de la Nación en América Latina. **Antípoda**, Bogotá, n. 7, p. 179-198, jul./dez. 2008.

RAMÍREZ, Blanca; LÓPEZ, Liliana. **Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo**. México: UNAM, Instituto de Geografía; UAM, Xochimilco, 2015.

RAMÍREZ URIBE, Claudio. El fénix de las identidades musicales latinoamericanas. **Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana**, [S. l.], n. 12, 2020. DOI: 10.25009/blj.v0i12.2613.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics: the distribution of the sensible**. New York; London: Continuum, 2004.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre**. 2010. Áudio. Disponível em: [https://almeidaribeiro.com/das\\_ilusoes.mp3](https://almeidaribeiro.com/das_ilusoes.mp3). Acesso em: 10 jul. 2025.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Grés de Furnas ou Furnas III**. 2020–2021. Áudio. Disponível em: <https://almeidaribeiro.com/furnas3.wav>. Acesso em: 10 jul. 2025.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Litania**. 2023. Áudio. Disponível em: <https://almeidaribeiro.com/litania3.wav>. Acesso em: 10 jul. 2025.

RINCÓN, Oriana; MILLÁN, Keila; RINCÓN, Omar. El asunto decolonial: Conceptos y debates. **Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura**, [S. l.], ano 3, n. 5, p. 75-95, jan./jun. 2015.

ROJAS RAMÍREZ, Yoly del Valle. **Mestizaje cultural y nacionalismo en la música electroacústica iberoamericana de la primera década del siglo XXI: el caso concreto de Venezuela**. 2015. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015.

ROMERO CATALÁN, Iván. Breve historia de los nacionalismos. Madrid: Nowtilus, 2018. (Colección Breve Historia).

SABUCEDO, José; FERNÁNDEZ, Concepción. **Nacionalismos e ideología: un análisis psicosocial**. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998. Disponível em: <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N17-1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

SÁNCHEZ, Juan Manuel. **Desde Adentro**. 2019. Áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/jmcomposer1984/desde-adentro-2019>. Acesso em: 10 jul. 2025.

SÁNCHEZ, Juan Manuel. **Toy**. 2018. Áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/jmcomposer1984/toy-2018-stereo-electroacoustic-piece>. Acesso em: 10 jul. 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Refundación del Estado en América Latina: Perspectivas desde una epistemología del Sur**. [S. l.]: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **¿Qué es la música concreta?** Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects**. Translated by Christine North and John Dack. Oakland: University of California Press, 2017.



SEGATO, Rita. **La Nación y sus Otros**: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de Identidad. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SEIGWORTH, Gregory J. (ed.). The Affect Theory Reader. In: SEIGWORTH, Gregory J. (ed.). **The Affect Theory Reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. **An Inventory of Shimmers**. 2. ed. [S. l.]: Bonilla Artigas Editores, 2010.

SMITH, Adam. **Theories of Nationalism**. Londres: Duckworth, 1971.

SUBIA, Rafael. **Sueños**. 2016. Áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/jrsubiav/suenos>. Acesso em: 10 jul. 2025.

TEJERO GONZÁLEZ, Jesús Manuel (ed.). **Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

THOMASI, Ricardo. **Avessos**. 2023. Áudio. Disponível em: <https://arteestranha.bandcamp.com/album/avessos>. Acesso em: 10 jul. 2025.

THOMASI, Ricardo; CARNEIRO DOS SANTOS, Fátima; MALANSKI, Lawrence. **Soundscapes Londrina**. 2019. Áudio. Disponível em: <https://music.amazon.com.mx/albums/B08KTD45P1>. Acesso em: 10 jul. 2025.

TUAN, Yi-Fu. Space and Place: Humanistic Perspective. **Progress in Human Geography**, [S. l.], n. 6, p. 213-252, 1974.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales. Barcelona: Editorial Melusina, 2007.

UNESCO IESALC. **El futuro de la movilidad internacional combinará experiencias presenciales y digitales para llegar a un mayor número de estudiantes**. [S. l.]: UNESCO IESALC, 28 fev. 2022. Disponível em: <https://ecuadoruniversitario.com/noticias-universitarias/el-futuro-de-la-movilidad-internacional-combinara-experiencias-presenciales-y-digitales-para-llegar-a-un-mayor-numero-de-estudiantes/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

VARGAS FRANCO, Melissa. **Quemando los ojos de agua**. 2017. Áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/melissavargasfranco/melissa-vargas-quemando-los-ojos-de-agua>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Guillermina. Espacios, agentes culturales y danza artística en la ciudad de México. **Sociológica**, México, D.F., v. 21, n. 62, p. 245-259, set./dez. 2006.

VILAR, Gerard. **Precariedad, estética y política**. El Ejido: Círculo Rojo, 2017.

VIROLI, Maurizio. El sentido olvidado del patriotismo republicano. **Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política**, Madrid, n. 24, p. 5-14, 2001. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149567>. Acesso em: 17 jul. 2025.

VOICU, Mirela-Cristina; BABONEA, Alina-Mihaela. Using the snowball method in marketing research in hidden population. *Challenges of the Knowledge Society*, [S. l.], v. 1, p. 1341–1351, abr. 2011. ISSN 2068-7796 (impresso), 2359-9227 (online). Disponível em: <https://doaj.org/article/92cee3cbe5b74333ab0f96f635e97125>. Acesso em: 17 jul. 2025.

WADE, Peter. Repensando el mestizaje. **Revista Colombiana de Antropología**, Bogotá, v. 39, p. 273-296, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1243>. Acesso em: 17 jul. 2025.