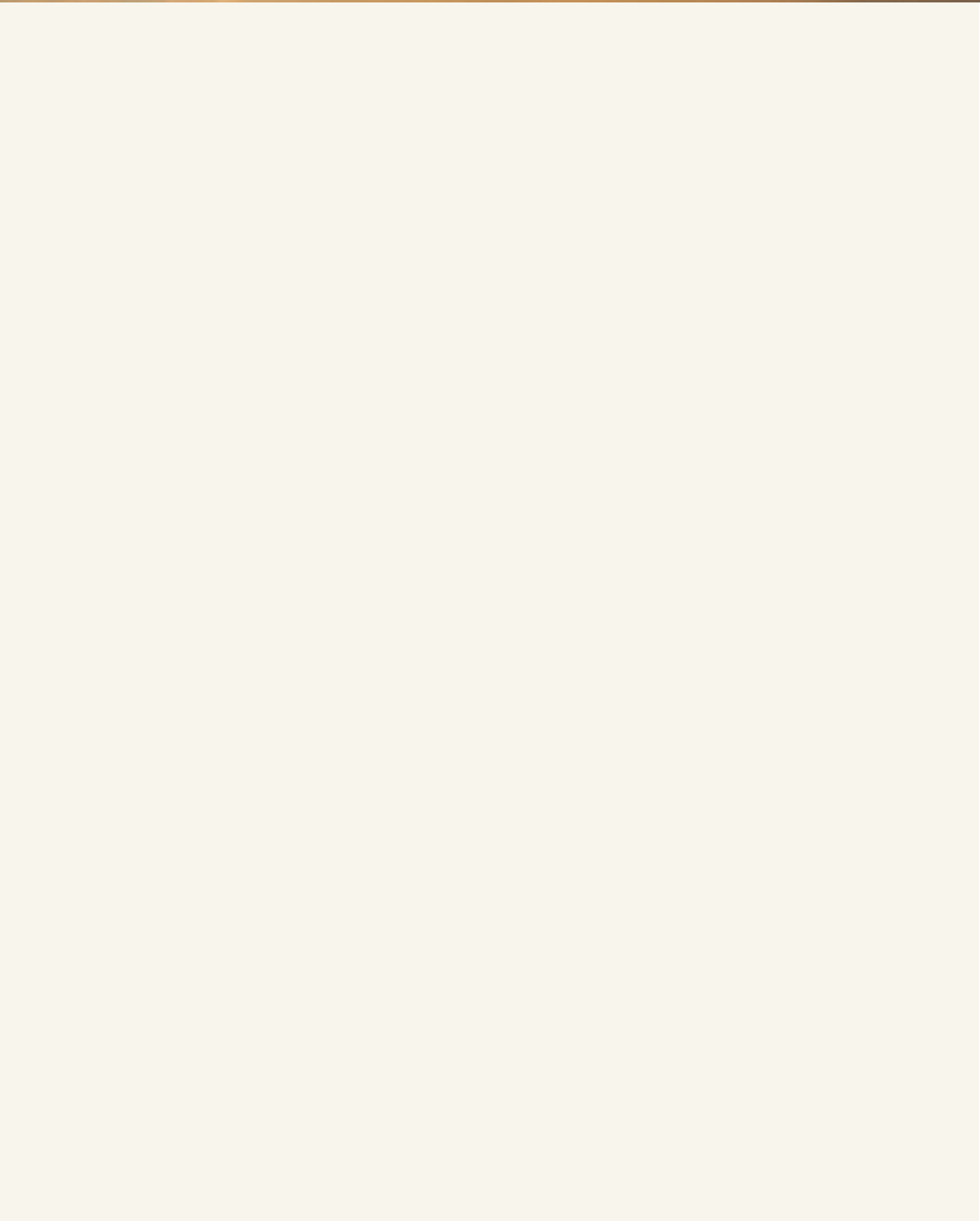


The image is a vertical grid of 20 square panels, arranged in 5 rows and 4 columns. Each panel shows a different stage of a sunset or sunrise, with the sky transitioning from a deep blue on the left to a bright orange and yellow on the right. The clouds are scattered and vary in density and color, reflecting the light of the sun. The overall effect is a smooth, continuous transition of colors and light across the entire grid.

# DE VIBRANTES Y FAVILAS

MATEO MEJÍA MEJÍA



# DE VIBRANTES Y FAVILAS

MATEO MEJÍA MEJÍA

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de

Mágister  
Interdisciplinar  
en Teatro  
y Artes Vivas

Dirigida por  
Rolf  
Abderhalden  
Cortés

Línea de investigación

Artesvivas,  
performance y  
política

Universidad  
Nacional de  
Colombia  
Facultad de Artes  
Bogotá, Colombia  
2019



a mamá, papá y Dani  
por insistir  
entre el movimiento,  
los sonidos y la vida.

---



# ÍNDICE

Altazor en altavoz: Preludio para leer | 9

Imaginería acústica

Intuiciones de un intérprete-operador | 15

Sonidos y recuerdos

Poesía | 67

Bibliografía | 73





ALTAZOR EN ALTA VOZ:  
PRELUDIO PARA LEER:



*Que se rompa el andamio de los huesos  
Que se derrumben las vigas del cerebro  
Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro lado  
En donde el viento azota a Dios.  
Donde aún resuene mi violín gutural*

*Acompañando al piano póstumo del juicio final.*

Vicente  
Huidobro  
*Altazor*, 1931



Que se rompa el andamio de los huesos  
Que se derrumben las vigas del cerebro  
Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro lado  
En donde el viento azota a Dios.  
Donde aún resuene mi violín gutural  
~~Que acompaña al~~  
Acompañando ~~el piano póstumo del juicio final~~  
                  órgano Maldito del juicio Final.

rompa  
derrumbe  
arrastre  
azota  
resuene

final

Mateo Mejía en  
conversación  
con  
Vicente  
Huidobro  
*Altazor*, 1931



INTUICIONES DE UN  
INTÉRPRETE-OPERADOR

SOBRE EL SONIDO, LAS MANOS, LA



Los imagino casi como si  
pudiera verlos  
con los ojos,  
imagino qué formas tendrían  
los sonidos,  
los veo  
chocando  
contra las paredes,  
rebotando  
contra las vigas  
las ventanas, Los imagino como los cuerpos que somos,  
deslizándose chocando contra las paredes, rebotando  
por el suelo, contra las vigas, las ventanas, deslizándose  
escapando por el suelo, difuminándose en el espacio...  
por cualquier hendidura.

## IMAGINACIÓN Y LA POESÍA.

*O también...*

Recuerdo ese silencio profundo de  
la madrugada que aún no tengo  
entre los ojos y el caos incesante  
de la calle que me abrasa.



Alguna vez pensé que imaginar el sonido tenía que ver con poder escucharlo internamente, escuchar sus intervalos temperados en algún lugar donde las neuronas se conectan, algo parecido a cantar con el pensamiento las melodías, armonías y ritmos que componen unas músicas determinadas, como operaciones de la mente. Ahora prefiero pensar que no solo son sus frecuencias y duraciones susceptibles de esa operación. Imaginar el sonido no tendría que ver únicamente con esa suerte de canto mudo, canto imaginario que simplemente se escucha pasivamente; puede consistir también en la posibilidad de imaginar una fuerza o una serie de fuerzas; aún más, un encañamiento de las mismas, como una plena materia en movimiento que propusiese otra escucha.

Imaginar el sonido es también habitar uno o múltiples espacios donde él mismo se desenvuelve, son uno o más cuerpos que los operan, que se ven atravesados por él; es estar en el terreno de los afectos, pero también de la afectación, es memoria y archivo. También son traducción, aunque aún no logre comprender muy bien cuál es el proceso que se realiza cuando entre los sonidos se presentan esas pulsaciones que la vida misma sostiene. Los sonidos hablan de su contexto, hablan de los lugares, de las personas, describen los espacios sin palabras, llenan y vacían; son contenidos, contenedores, es esa otra materia que conforma al sonido yendo en todas las direcciones, aquella que quisiera poder imaginar más profundamente, la que también quisiera poder tocar con las manos.

Cuando digo tocar con las manos, inevitablemente pienso en lo que por tanto tiempo realicé con mi guitarra. Evoco lo que un músico realiza cuando ejecuta su instrumento: él toca la música con las manos, o tal vez toca unos cuerpos-instrumento, unas formas que resuenan, unas cuerdas que vibran; presiona unos espacios sobre la madera, golpea unos trozos de piel seca tensada, sopla unos tubos temperados, mientras los dedos son acariciados por el aire que se conduce entre los orificios. Pero en esta relación con una posible otra imaginación del sonido, tocar con las manos, pudiese ser también, tocar el sonido como se toca un contorno, un volumen, un cuerpo, una superficie en continuo movimiento, presiento que las manos no alcancen para ello.

Existe un plano material del sonido, aunque parezca tan leve como el aire y tienda a difuminarse; se manifiesta entre las cosas, su frecuencia se da: entre el espacio, entre los cuerpos, entre el cuerpo, como una constante de densidades variables y quisiera considerar entonces que nuestra relación con él no es meramente acústica, mediada únicamente por los oídos.

Insisto en la idea de tocar con las manos esa materia, acá me refiero a una suerte de relación háptica, una escucha en el universo del tacto, estar siendo tocados por el sonido, no solo tocar el mismo, ser atravesados por esta materia y no nombro solo un tacto en la superficie, pues la resonancia atraviesa, es un tacto de las vísceras, de la memoria, de la memoria que es cuerpo, que lo trasciende y lo transforma.

No podría dejar sin nombrar la relación existente en este texto, con eso que llamo imaginación de los sonidos y la poesía, un contrapunto continuo por sus condiciones compartidas rítmicas y sonoras, pero a su vez por su capacidad para levantar sentidos, imágenes y sensaciones.

*Me gustaría darles una imagen simple. Piensen en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Supongan que uno de esos puntos extremos representa la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento; en una palabra, la Voz en acción. Asocien por otra parte, al otro punto, al punto conjugado del primero, todos los valores significativos, las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprensión; en una palabra, todo aquello que constituye el fondo, el sentido del discurso (Paul Valéry, 2019).*

La escritura poética como un péndulo que oscila entre el *sonido* y el *sentido* (son *et sens*, en la lengua de Valéry) presenta un sonido que no representa, sonido presente, sonido fuerza. El poema no explica pero su particular arquitectura propone sentidos; este ejercicio sonoro que me he propuesto quisiese parecerse a un poema, intuyendo que el movimiento entre fuerza y forma podría ser una de las maneras de acercarme al tacto de esa materia fugaz que es el sonido.

Antes que sonido los tacones  
fueron equilibrio, pero ¿a  
qué suena el equilibrio?

Podría sonar al rompimiento  
de los huesos, a cosa precaria o  
frágil, podría acentuar el silencio,  
o a la tensión antes del delirio.

## SOBRE EL SILENCIO Y EL MOVIMIENTO

En definitiva, existen sonidos sobre los sonidos; los sonidos se agolpan, se suceden, se anteceden, se repiten, se transforman, se desdoblan, se extinguen, se atraen, se parecen; los sonidos se repelen, se expanden, crecen o chispean y mueren.

Tal vez suena a  
oscilación y a  
caída, a verdad  
inconclusa.

Mientras realizaba su experiencia acerca del silencio aislado en una cámara anecoica, John Cage nombraba la imposibilidad del mismo (Cage, 2008). Hace poco escuché de un director de orquesta decir que una condición para el surgimiento de la música era el silencio, que ella nace de él y pensé inevitablemente que el sonido no se preocupa por el silencio, el sonido simplemente está. Sé bien que alguien podría aclarar que ese director estaba hablando de la música y no del sonido, pero ¿quién en la música occidental puede poner una frontera clara entre la música y el sonido, o el mismo ruido, tras haber vivido la experiencia de 4.33, de Cage?

Regresemos a la cámara anecoica teniendo claro el terreno donde nos situamos cuando hablamos de música. Cage describió de esa experiencia en la cámara dos tipos de sonidos, uno de cualidad grave y otro agudo; los expertos de este lugar le explicaron que el sonido grave correspondía al movimiento de los fluidos del cuerpo, mientras el más agudo era asociado al sonido del pensamiento. Cage, en su intento por escuchar el silencio, lo que nos entrega en las manos es la imposibilidad del mismo. El gesto concreto de esa imposibilidad.

Antes que sonido  
los tacones fueron  
rumor, fueron  
pasos sobre tierra,  
pero ¿a qué suena  
una migración?

Tal vez suena a canto nómada que  
el viento olvidó, a llanto cargado de

sufrimiento que el desierto deja, a  
Pararnos en esos dos sonidos puede ser un buen punto de entrada,  
tierra nueva, desconocida o deseada.

podría decirse que el sonido tiene que ver con el movimiento; siempre que algo se mueve algo vibra, ya sea producto del rozamiento, la fricción o el golpe. En nuestro entorno natural el sonido está estrechamente relacionado con la vida, pues una condición de lo vivo es el movimiento mismo; por tanto un continuo de sonidos.

Por esas mismas épocas cuando Cage y otros experimentaban entorno al silencio, los bailarines se preguntaban e investigaban el estar quietos; pareciera que estar quietos es más sencillo que buscar contemplar o sumergirse en el silencio, pues para llegar a la quietud, tal vez simplemente habría que recostarse en cualquier lugar medianamente cómodo o ponerse de pie e intentar estar estático, conservando el equilibrio, mientras para lograr el silencio habría que dirigirse a un espacio adecuado, que aisle el sonido mismo (Escuchar ya aparece también como un problema de desplazamiento).

Pero así como para los músicos aparecía claro que el silencio como absoluto no existía para nosotros, en tanto seres vivos, en tanto seres en movimiento; para los bailarines, la quietud absoluta también se presentaba como imposibilidad, por las mismas razones que esbozaban los músicos. Como en esta percepción de la realidad pareciese que nos es imposible aislar las cosas de su relación con el espacio y el tiempo, es imposible experimentar nuestra condición como seres vivos sin el movimiento y el sonido.

Antes que sonido los tacones,  
fueron sucesión, periodicidad,  
repetición y alternancia, pero  
¿a qué suena el ritmo?

Nos paramos en ese lugar donde el silencio absoluto es imposible,  
donde la quietud absoluta también lo es. Al menos en este plano de  
lo vivo, podemos decir que:

podría ser la latencia de un corazón

- } Existe el movimiento. y su cadencia ese primer  
ritmo nuestro.
- } También existe el sonido.
- } Está el sonido provocado por el movimiento.
- } El sonido que es movimiento mismo.
- } Existen temporalmente los sonidos.

Aunque en la actualidad estos sonidos pueden ser mediados, grabados,  
sintetizados y puestos a repetir en un nuevo ciclo, ellos no pierden su  
condición temporal.

Tal vez de las cualidades que más me inquietan del sonido sea su  
condición tan tenue; allí donde hemos intentado por diversos medios  
guardarlo, registrarlo, sostenerlo en el tiempo, entre los tiempos, el  
eco del canto o grito del llanero durará lo que sus pulmones sostengan  
y lo que la naturaleza reverbere.

En este lugar donde pareciese insinuarse que el sonido es posible por  
el movimiento «sueno porque me muevo o porque vivo» quiero  
hacer referencia a cómo en muchos mitos fundacionales el canto es  
Estar en diciembre del año 2006 en el auditorio de la Universidad Externado de Colombia para un ensayo con el coro del conservatorio de música de la Universidad Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. La obra a trabajar *Thamos rey de Egipto* de W.A. Mozart. Cuando todo comenzó a sonar luego de la indicación del director, recuerdo haberme quedado inmóvil sin poder emitir ningún sonido, inmerso en lo que para mí era un océano de sonidos nunca antes sentido.



Ahora que los tacones son sonido

ellos resuenan hasta el centro

de la tierra y retumban el

piso de nuestra memoria.

En todo caso, podría ser el sonido,

también la condensación de

antes de la vida, o el canto es quien da vida. Sin entrar en profundidad que un sonido vital es.

En este lugar, ni pretender dar respuesta a una pregunta de causalidad sobre si el movimiento crea el sonido, o si el sonido crea la vida,

que para el caso me parece infructuosa, me es muy interesante esta

relación casi indisoluble entre movimiento, sonido y vida.

El sonido encarna también la desaparición, la ausencia, la muerte.

Curioso me parece... aunque nunca estemos en silencio absoluto, los

sonidos sí se acaban, su frecuencia se debilita a medida que atraviesa las

superficies de contacto, es incluso el aire con su delicado toque quien

contribuye a su desaparición. El sonido es nostalgia cuando extraño el

color particular de la voz de mi madre.

*La música toca mucho más que «la audición»  
en el cuerpo del oyente.*

(Quignard, 2012)

Cuando hablo de la vida y de la relación sonido – movimiento – vida,

hay una parte que no logro comprender cómo, ni por qué, para mí

existe una necesidad con los sonidos que se gestan en mi trabajo,

como si esos sonidos vinieran de un universo interior y se materializa-

ran en esas frecuencias particulares, un choque de dos materias, que

de alguna manera me hacen sentir muy vivo cuando los toco, cuando

me tocan; habito momentáneamente ese espacio de la afección, y sin

tener que explicar, sin necesitar que los sonidos describiesen algo, me

siento entre una materia viva que reverbera.

*Estar sumergido entre el sonido que  
todo hacía, menos quedarse quieto.*

*Sentirlo en la piel.*

*Los pelos que se erizan.*

## LOS PAISAJES, LAS CAPAS, EL POLVO Y LAS FAVILAS

Hablaremos de la construcción de un paisaje o de la sucesión de una serie de los mismos, paisajes que se construyen en el plano sonoro, pero que irrevocablemente están ligados a las operaciones que los levantan. No hablamos de sonidos sin cuerpos, exclusivamente etéreos, prefiero pensar que cada sonido tiene un cuerpo que lo forma, para este momento no me refiero a un cuerpo operante (aunque este exista) me refiero a un primer lugar donde se manifiesta la vibración.

Es entonces a la vez un paisaje, ese que se ve, donde cada operación sonora se realiza en un lugar particular, y donde una suerte de cartografía más cercana al orden de las planimetrías que utilizan los bailarines, determina esos puntos específicos desde los cuales se emite el sonido; también un paisaje sonoro de acumulación por capas: un paisaje de cuerpos sonoros, sonoros en tanto su potencia sonante, tanto como sonido, resonancia y presencia.

No estoy hablando de paisajes o imágenes sonoras como la tradición de la música occidental ha definido; se diferencia de las imágenes ya que estos paisajes no pretenden levantar una imagen concreta en la memoria acústica de quien escucha porque, aunque pudieran en algunos casos parecer sonoridades con un carácter de ambiente sonoro, prima su construcción en tanto proceso y composición más que su capacidad de remitirnos a un espacio determinado, y aunque se presentan al final como espacios de tiempo, es en su formación donde difieren de un paisaje sonoro como tradicionalmente lo conocemos.

Crecer cerca de la montaña luego

de la erupción del volcán,

siempre me pareció inquietante,

¿a qué sonará el centro de la tierra?

Tan natural verlo cubierto de nieve

en las mañanas cuando todo está

despejado, tan natural su presencia

cómo sonará la explosión del volcán?

Ante el temor de la niñez,

la creencia de estar lo suficientemente

lejos en caso de que algo sucediese

¿a qué suena la lava, o la avalancha?

es un aire de tierra el que se respira,  
el que se cuela por cada rendija,  
el que llega hasta el rincón impensado  
de mi casa, de mi cuerpo.  
¿cómo suena la ceniza al caer?  
¿qué tanto se parece a las favilas  
cuando se extinguen?  
y esa lluvia ligera que carece  
de agua que no da respiro,

todo lo cubre con una capa gris,  
Aun así, insisto en la idea de paisaje, o una suerte de eco-sistema  
todo lo que puedo ver,  
donde nos ubicamos. Este paisaje de capas que se superponen no  
y es una lluvia que dura  
sería, llegado el caso, un paisaje etéreo o estéreo que se visualiza desde  
días y noches enteras,  
la distancia como un panorámico, más bien un lugar de inmersión  
donde el sonido siempre se mueve, donde los cuerpos que suenan y  
aquellos que resuenan están en movimiento también.

Esa idea de paisaje, que propone una escucha no ante sino entre, de  
eco-sistema variable por su capacidad para situarnos en un espacio  
con una percepción más dilatada del tiempo, mucho menos lineal de  
lo que el discurso musical tradicionalmente aborda, y aunque sería  
inútil intentar quitarle al sonido su condición temporal, extraviarla  
un poco podría servir a los propósitos de otra escucha.

La escucha espacial que quisiera proponer, no solo tiene que ver con la  
sensación diferente que tiene un cuerpo cuando los lugares donde las  
fuentes sonoras se ubican son múltiples, o con el efecto que se puede  
lograr mediante un proceso de síntesis del mismo, enviando señales  
separadas a altavoces diferentes, utilizando este tipo de procedimientos  
en el gesto mismo. En general cuando se habla de espacialización  
sonora, nos referimos al lugar o lugares donde se ubican las fuentes  
emisoras y los procesos que realizamos con ellas. Pero también me  
inquieta cómo el cuerpo dentro de un espacio resonante nos propone  
otro tipo de escucha, si el sonido se mueve, también podemos aceptar  
de antemano la condición de unos cuerpos a la escucha que se despla-  
zan y se mueven en ese mismo espacio.

*Tratar la “pura resonancia” no sólo como la condición, sino como la remisión misma y la apertura del sentido, como ultrasentido o sentido que va más allá de la significación o la pasa por alto; tratar el cuerpo, con anterioridad a cualquier distinción de lugares y funciones de resonancia, como si fuera en su totalidad (y “sin órganos”) caja o tubo de resonancia del ultrasentido (su “alma”, como se dice del tubo de un cañón o de la pieza del violín que transmite las vibraciones entre tabla y fondo, e incluso del pequeño agujero del clarinete...), y a partir de ahí, considerar al “sujeto” como aquello que, en el cuerpo, está o vibra a la escucha –o ante el eco– del ultrasentido. (Nancy, 2015)*

Son sonidos sobre sonidos: se agolpan, se suceden, se anteceden, se repiten, se transforman, se acumulan, se desplazan y se relacionan; son cuerpos en el espacio que realizan los mismos tratamientos, este eco-sistema que se propone quisiera ser una geografía siempre cambiante.

También cuando hablo de una relación más espacial que temporal con esas operaciones sonoras, hablo de la relación de simultaneidad que aparece como resultado, son espacios de tiempo donde la densidad del discurso musical se acopia o se disipa por superposición o sustracción de sonidos en el espacio, el desarrollo que esta resultante presenta, se encuentra en esos desplazamientos que cada capa sonora tiene en su independencia temporal con relación a los demás, pero hay una suerte de espacio que se instala para el escucha. Alejándome de una lógica más lineal, donde los sonidos se desarrollarían en el tiempo pensándolos como un discurso musical, como un lenguaje cercano al habla con ideas que se despliegan, con signos de puntuación.

Unos meses luego de mudarme a mi nueva casa a comienzos del 2018, comencé a utilizar protectores contra el ruido, los protectores que utilizan aquellos que trabajan en el área de construcción, todo porque el sonido de la avenida circunvalar entre 5:30 y 8:00 de la mañana invade mi sueño.

Acá los sonidos no tienen que significar, ni representar.

No tiene que hablar, ni necesariamente desarrollarse como motivo o idea melódica.

Un sonido es sonido puro.

Un sonido necesitaría un cuerpo para resonar.

Un sonido no necesitaría más que del espacio para existir.

Un sonido no necesitaría nada más que otro sonido para entrar en diálogo.

Se trata aquí de acumular sonidos, de mantenerlos como bucles independientes para que se relacionen los unos con los otros en sus propias duraciones coexistiendo en el espacio al que van llegando. Una operación muy distinta a la que genera un proceso de armonización funcional de ruidos o sonidos. Es una operación de montaje que permite que cada uno en su naturaleza entre en contacto con los demás que van ingresando al panorama, estableciendo puntos de tensión y distensión que tienen que ver con la densidad acopiada y posteriormente disipada, como con tensiones de las mismas naturalezas que ciertos sonidos aparentemente más agresivos o más gentiles con nuestra escucha nos presentan.

Compré esos protectores auditivos añorando un silencio para el sueño, es cierto que logro confundir mis tímpanos, aun así mi cuerpo sabe, porque siente la vibración, que ese sonido sigue presente logrando atravesar las ventanas y paredes de mi casa.

Un sonido que actúa en lugar de uno que habla, tomando la idea de John Cage en una entrevista (La Cueva Boreal, John Cage, 2012), pensar en la actividad del mismo, un sonido que se hace más fuerte o más suave y más agudo o más grave, se hace más largo o más corto, situándome desde el lugar que proponen las Artes Vivas, considero el sonido desde sus fuerzas, más que desde su capacidad para comunicar y significar. No querría hacer una operación de estetización formal de ellos, en cambio sí recibirlos en este dispositivo de resonancias, para que ellos vayan construyendo este lugar habitable.

El proceso de acumulación sonora por capas nombrada anteriormente, sucede por medio de una operación de registro, síntesis y vuelta al espacio como bucle que se suma a la anterior capa construida. Cada sonido emitido entonces es susceptible de ser dos veces sonido o múltiples veces en los espacios que vibra. Una primera vez que consiste en el momento de la emisión, donde quien resuena es aquel cuerpo sonoro (instrumento) que además de su sonido natural es en simultáneo amplificado en el espacio, la segunda vez que ese sonido regresa, que es susceptible de ser vista como dos o múltiples, es cuando el sonido ya mediado por los procesos de síntesis entra en este circuito de repeticiones y vuelve al espacio como esa nueva materia.

Este circuito donde cada sonido tiene una nueva vida en relación a los sonidos que lo preceden o que van a venir a acompañarlo, estaría pensado como acumulación de bucles. Bucle me parece más interesante que loop, porque él, aunque también podría entenderse

Un sonido que actúa, no que habla, un sonido presente que se toma el espacio, con tal capacidad que ha cambiado radicalmente mis horas para el sueño y mi momento para comenzar el día.

se como una acumulación de capas, es usualmente determinado por una relación con una métrica y con una estructura cerrada mucho más corta en relación con el tiempo, donde cada vez que el *looper* comienza una vuelta, todas las capas comienzan de nuevo, eso que aparece como nuevo en el panorama, se incrusta en esa métrica y en esa estructura, la variación que pueda aparecer solo puede ser conseguida por elementos nuevos que aparezcan o por cambios súbitos dentro de la música, apenas se instaura el *loop* aunque nos propone una repetición en él, no existe una diferencia, todo comienza y termina en relación al tiempo determinado de la composición.

Como nota a este

recuerdo, está el  
cantar de los pájaros  
en los cerros antes  
del rumor continuo  
de los carros.

La palabra bucle en cambio la tomo del lenguaje de la informática, más distante de la práctica musical, podría ser pensada como un ciclo auto determinado que apenas es cumplido, permite su salida, en el proceso entonces propuesto acumulamos bucles que son conformados por ideas sonoras, cada uno con su independencia en relación al tiempo, cada que uno de ellos se repite, no obliga a los demás a comenzar; además en esta repetición de ideas independientes y superpuestas, como resultante tenemos una variación en términos del resultado, pues no asistimos a la repetición de la misma macro-estructura, sino a una serie de repeticiones que, independientes, las unas de las otras, generan variaciones; una repetición que nunca es la misma, que genera diferencias cuando nuevas capas aparecen, así como en la independencia entre ellas, que construye una nueva relación con las demás.

Ya en la música occidental existen varias formas que referencian elementos que se repiten dentro de un discurso sonoro, una de ellas podría ser el “Leitmotiv” utilizado por Richard Wagner en sus operas, otra la idea del “ritornello” muy difundida en el periodo clásico. Sobre el primero quisiera aclarar que su funcionamiento tiene un carácter referencial, consiste en un motivo melódico y rítmico que sirve como referencia a un personaje particular de la ópera y cada vez que esté motivo se repite, nos habla de, o mejor nos refiere una intervención de ese personaje en la trama. Siendo un elemento que se relaciona con lo que se repite, escapa a las lógicas de los sonidos que propongo, tanto porque el Leitmotiv no funciona como capa por su condición momentánea, así como por ser un elemento que permite unidad y coherencia en el desarrollo de una dramaturgia operática, pero más aún porque es un recurso que carga un significado y el sonido del cual hablo no necesita significar en sí mismo nada.

El *ritornello* nos presenta otra relación de lo que vuelve, como lo indicara la palabra, es algo que retorna, pero ese algo pertenece a un discurso musical singular, lo que vuelve no es un personaje, lo que vuelve es una idea o un fragmento sonoro, retorna, sin obligar una repetición de una sección completa, él de alguna manera me parece más interesante en relación a lo que acá se desarrolla, pero aún así su condición la entiendo como la de un elemento que ayuda a construir una coherencia sonora en el discurso musical, mediante su despliegue temporal y ello sí dista de las capas que nos propusiesen otra percepción de tiempo.



No dejaría sin mención el concepto de *ostinato* muy presente en las diversas tradiciones y prácticas musicales, que en cambio propone una idea rítmica, melódica o armónica que se repite durante cada compás en el desarrollo de la pieza musical, esa idea o motivo que se repite puede ser el mismo o variar ligeramente a medida que se despliega en ese tiempo determinado que dura el trabajo.

Los bucles independientes pueden funcionar como ostinatos musicales y sí que algunos de ellos pueden tener un comportamiento que retorna también, al final conforman este imbricado de capas que se acumulan y a su vez que se sedimentan. Siguiendo esta serie de metáforas con el paisaje, en todo caso, esta geografía me la imagino llena de montañas, desfiladeros y precipicios. Capas de tierra, capas de polvo, esto al final se ha compuesto de cosas que se sobreponen las

Recuerdo el sonido de la lluvia sobre el techo  
unas a las otras, que se funden, que se entremezclan.

en el cuarto donde crecí, recuerdo el sonido de

la voz de mi madre, lo que mi hermano tocaba

en su primera batería, el crujir de las escaleras

de madera para subir al altillo, el sonido de la

lámpara de techo y sus placas de vidrio chocando

entre sí durante el terremoto de Armenia en el

año 99. También la música que escuchaba mi

padre y los chillidos del cerdo que acababan de

punzar en el corazón para la cena navideña.

SILENCIOS















La casa donde vivo en una calleja de París  
es la vecina de donde vivía Messiaen. Su  
hijo vive allí todavía. Nos separa un jardín  
que se ha vuelto salvaje. Es un perdido  
que debe añadirse a la pérdida, que es la  
naturaleza misma. Compartimos el mismo  
ruiseñor, las mismas mirlas pardas, los  
mismos gritos desgarradores de los gatos  
por la noche como niños que lloran.

**(Quignard, 2012, pág. 16)**

## S O B R E   L A   E S C U C H A

Jugar con el sonido, siento, es como jugar con el viento y esta de hacer música puede ser un delirio de escultor que pretende dar forma en el espacio a un material que pareciese más que etéreo. Delirio musical, dar forma al tiempo, como jugar de niño a dar nombre a las figuras que forman las nubes, intuyo una resultante en esa escultura como dunas del desierto que forma el viento en su movimiento, lo que quedaría sería meramente rastro o acumulación, paisaje ondulado, ondulante, ondeante.

Jugar con el sonido es querer habitar una posible atmósfera de densidades variables, casi como cuando un cuerpo se mueve bajo el agua y es el tacto expandido de la piel el que descubre una nueva temperatura, otro temperamento, otra resistencia; su gran diferencia radica en que las ondas atraviesan y hacen vibrar todo; vibran las células, las estructuras, las conexiones, vibran los órganos, el aire mismo, la superficie que me resiste, o que se colapsa.

Escuchar podría ser un acto de inmersión en un afuera, más que un acto de contemplación si escuchar se vuelve mucho más que oír.

Un canto de sirena  
abstruso aturdido  
abstracto arbolado  
aromoso aduraznado  
abyecto alucinado  
alunizado alelado alado  
alocado alveolado  
aleteado abierto  
absurdo andante  
andariego áspero  
arcaico asquiento  
árido aullido ansioso  
asociado aullido  
ahuyentado aleluya  
abierto abajo bajo,  
bullente balbuceado  
bucólico  
bandido bostezo  
briznado buido

bramido balido,  
crepuscular  
crepitado capitoso  
caprichoso  
crisopacio  
circundante y  
caliginoso.

	desentonado
Dilatado drástico	discorde devanado
delicioso dionisiaco	drogado drogadicto
descarnado	también, sirena
derruido	zumbido de
diletante dante	mañana, sirena
doloroso doblado	rugido la noche,
derrumbado	sirena estival
derogado desecho	eterna escasa
descompuesto	escueta elocuente
Escuchar plenamente:	escindida
	expulsada
Más allá de los oídos	encarnada eclética
Más acá del cuerpo	eléctrica elástica,
Mucho menos estático	canto faunesco fino
Más incómodo	femenino fusco
Tal vez menos melodioso.	fuerte favila finito,
Escuchar ya aceptando el movimiento	gorrión garganta
Involuntario o deseado,	gruñido gorja
en el borde de la membrana	graznido gloriola
y en el rincón más oscuro entre las vísceras.	goda gorgoreo
Escuchar en la memoria	gorgoteo gogoleo,
Entre la imaginación	horrido hidratante
y los rumores.	halcónico
Escuchar la intuición	hiperbárico
el ritmo y la pulsión.	hipopótamo
Escuchar el espacio	hipotálamo
Escuchar los cuerpos	inconsistente
Escuchar tocando,	irisado incoercible,
o mientras se es tocado.	intraducido
Buscar mientras se escucha	intraducible
Aceptar el desequilibrio	impoluto e
Entre la caída.	icarino. Jadeante

y jónico, jodida  
jerga jugueteón  
jubilo. Kurdo  
kirial kilométrico  
lóbrego lunario  
lontano y lascivo,  
linfático lunfardico  
llar, monolítico  
macabro, melódico  
melancólico,  
monstruoso maldito  
magenta, misterioso  
mamífero nebuloso  
nocturno negro  
nuevo necio nube

*Hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora.*

(Quignard, 2012)

Solo quisiese para cerrar esta intuición, poner en claro la diferencia entre oír y escuchar diciendo que la escucha es un proceso, que comenzaría con oír, oír en los oídos y en todo su intrincado sistema conductor de vibraciones, esto sería equivalente a una primera capa del proceso, la segunda sería escuchar, escuchar como proceso mental, como conexión con el sentido que le damos a los sonidos, con la decodificación de los mismos en un plano tanto acústico como psicológico, sin dejar por fuera de todo esto una escucha de los huesos, de las vísceras, de la materia que siente las vibraciones (TEDx Talk, Pauline Oliveiros, 2015). Pero no terminar sin decir que esa escucha que intuyo no solo se da en la mente, si no que conecta un cuerpo resonante a la ecuación, esa escucha que propongo no sería tan mental, ni tan pasiva, tan introspectiva, es también una escucha tanto háptica, como acústica, cinética y afectiva.

nada ñuco ñudo,  
ñangue obtuso  
omniforme  
opiáceo  
polifónico  
pálido y  
policromático  
queer querido  
quemado  
quebrado  
roto resuelto  
resonado,  
rumiante  
rugido salvaje  
sabio soñador  
trémulo  
tronado tornátil  
taciturna  
tarambana  
ululante  
ventripotente  
vertiginoso o  
vago vibrátil  
vacío ventarrón  
volcánico  
vagaroso  
vespertino

## EL ESPACIO

El problema del espacio a revisar en este caso tiene que ver con una doble mirada, un espacio que asumo desde mis prácticas y allí unas serían las preguntas que como bailarín haría, mientras otras serían las preguntas que el músico formula.

De todos modos parto por puntualizar a qué espacio me estoy refiriendo. Todo espacio es un lugar donde una serie de relaciones suceden, donde algo se encuentra y ese algo de lo que hablamos puede suceder tanto en el plano de la materia, como en el del pensamiento mismo. Un espacio pueden ser las palabras, como puede ser una hoja, un espacio es una cama, como lo es una idea, una habitación, un parque, o una caverna; incluso un lugar en el tiempo y en la memoria son un espacio, por pensar un poco de la mano de Georges Perec en su libro *Especies de Espacios* (Perec, 2001).

W X Y Z....

El espacio del que estamos hablando es entonces un espacio físico, un espacio donde el sonido y el movimiento pueden acontecer, un espacio en mayor medida amplio donde los instrumentos y las acciones puedan ubicarse separadas las unas de las otras. Hablo de un espacio físico porque este ejercicio no es enteramente del reino del pensamiento y más bien se ha dado en el plano de la experimentación. Ese espacio aunque en la imaginación se plantea como uno, en la realidad son muchos, dependiendo de donde el gesto llegase y es inevitable no entablar un diálogo con cada lugar donde el gesto opera.

Dicho esto, no solo hablo de cómo el gesto opera en un espacio, propongo cómo el espacio opera al gesto mismo, pues en relación al sonido una arquitectura diferente es una materia nueva y elocuente a la hora de sonar: ecos, reverberaciones, frecuencias que se disipan o que se refuerzan hacen parte de esas interlocuciones que un espacio como cámara de resonancia puede proponer.

Escuchar al espacio, escuchar como transforma la materia y poder entablar una serie de nuevos diálogos e incluso decisiones que deben ser ajustadas, hace parte de esa materialidad que el sonido presenta. Aunque aquí hable en términos acústicos, creo profundamente que aplica de igual manera en torno a las múltiples decisiones a tomar cada vez que se llega a un nuevo espacio, esto otorga una naturaleza viva a una materia gesto que está en constante transformación y diálogo.

Por otra parte he querido creer en algunas ocasiones que el movimiento y la danza plantean una fuerte relación con el espacio, mientras los sonidos y la música proponen una relación particular con el tiempo. Sé que es impensable una danza sin tiempo o una música sin espacio, pero por unas líneas más quisiera insistir en ese pensamiento, proponiendo que un movimiento que sucede en un x lugar del espacio no es exactamente igual al mismo movimiento que sucediese en otro lugar ya sea de ese espacio o de otro, simplemente porque las relaciones cambian al éste ser desplazado. De la misma manera un sonido que sucede en un lugar del tiempo no es equivalente al mismo sonido sucediendo en otro lugar del tiempo o en otro tiempo, pues la misma operación del espacio aplicaría en este caso.

[Estar en una catedral](#)  
mientras un coro canta, y  
escuchar la reverberación, el  
eco, casi como si fueran dos  
coros cantando, uno diciendo  
algo, el otro respondiendo,  
el sonido viajando por  
las altas bóvedas, para  
regresar matizado.

Inmediatamente vuelve a mí mente una conversación que se da en la película Rosario Tijeras donde la protagonista habla con Antonio y le dice:

*... Sabes que necesito yo?  
tiempo  
pero no para ahora  
ahora ya es tarde  
necesito tiempo para meter dentro del tiempo  
que ya tuve  
has visto que los músicos trabajan sobre un  
tiempo  
ta ta ta ta ta  
Pero ellos pueden meter más notas cada vez ahí  
adentro  
Yo necesito meter más notas dentro del tiempo  
que ya tuve... (Maillé, 2005)*

En esas palabras aparece una particular manera de referirse a cómo los músicos se relacionan con el tiempo, como un espacio para introducir o como dice Rosario, meter más sonidos. Un tiempo susceptible de ser pensado como espacio, debido a una condición de ser llenado o vaciado; ese vendría siendo entonces otro problema del espacio con el que me relaciono o del espacio-tiempo que me cuestiona.

Sería un problema de mi danza el trazo de los movimientos en el tiempo, como la decisión de la ubicación de los mismos, sería un problema el ritmo de esos movimientos, su cadencia, su retorno o su desaparición. Sería un problema de mi música la reverberación o el eco, casi la arquitectura misma que toca al tiempo los sonidos mientras ellos rebotan, problema su volumen o su densidad, su ubicación en un lugar u otro, susceptible de llenos o vacíos, de operaciones de simultaneidad (capas).

Un tiempo de lo no sucesivo, de lo acumulativo. Esta música de capas, esta experimentación sonora quisiera entonces también relacionarse no solo con un espacio como arquitectura mencionado unos párrafos atrás, sino intensificar otra relación con el mismo, son los paisajes anteriormente nombrados aquellos que se instalan en él, presentando en su simultaneidad unos llenos de tiempo, llenos de espacio diferentes del devenir mismo musical de continuidad, transformación o repetición.

La doble pregunta por habitar un espacio como entorno físico así como uno de relaciones, en contrapunto con la doble posibilidad de interrogar desde la danza o desde la música la práctica espacial, ha abierto un espectro de relaciones sonoras o de movimiento que se inscriben en el mismo; ellas permiten a su vez una operación de revelado del espacio pues en la escucha misma de sus condiciones e interacciones éste aparece, pero a su vez una capacidad de transformación del mismo, pues son esas otras relaciones de paisaje las que en otro plano lo transforman.

El movimiento también es trazo, así este sea efímero en el espacio, es una suerte de escritura temporal; es, el movimiento del cuerpo en el espacio, aquello que también da cuenta del paso de un tiempo, él se sucede, no se superpone, en este espacio no acumulamos movimientos, al menos no movimientos del cuerpo, tal vez acumulamos sus traducciones al plano sonoro o sus recuerdos en la memoria, pero no los movimientos mismos.

Y esta suerte de sucesión de acciones sonoras puede ser pensada como una coreografía expandida, existe una memoria del cuerpo que hace unas direcciones, unas formas y unas fuerzas ¿qué tan diferente esto de un baile puede ser? *“Cuando Butes deja su remo, se levanta. Cuando Butes sube al puente, salta. Butes baila”* (Quignard, 2012, pág. 8)



Las mismas decisiones de donde se ubican todos los elementos y los desplazamientos son susceptibles de ser vistas como una planimetría en el sentido coreográfico. No me refiero a la idea muy contemporánea de que todo movimiento puede ser pensado como danza, que ya de por sí es bastante sugestivo, me refiero a que este hacer responde a una práctica que hace parte de mi oficio en la creación.

Toda operación sonora de un instrumento, toda ejecución es movimiento, todo sonido como resultante es movimiento a su vez. ¿Será esto una coreografía intrincada de operaciones en un espacio, una danza repleta de acciones enfocadas en levantar un otro espacio sonoro contenido dentro de éste? ¿Acaso esto puede ser escuchado cómo un baile de sonidos? no lo creo, pero solo imaginarse un concierto como un baile de sonidos, ya es una imagen.

Ahora me arriesgo a pensar que el espacio es también una de las condiciones que interroga los materiales que trabajo, un espacio como bóveda de resonancias que interactúa directamente con el sonido que se emite. Un espacio, que permite el movimiento, un espacio con su tiempo en el cual podría un cuerpo relacionarse de múltiples maneras.

## CUERPO COMO INTERFAZ

Un cuerpo como conector, un cuerpo como una suerte de traductor, un cuerpo como un puente, la inquietud primera sobre este cuerpo que construye el gesto viene de la mano de un cuerpo que realiza unas operaciones en el espacio, sin pensar en mi cuerpo como el de un ejecutante de la música, el de un intérprete como la tradición de la música me habría enseñado, también distante del cuerpo de un bailarín que tradicionalmente he conocido; más cercano a la idea de un operador en ese espacio.

El martillo llegará a la roca de nuevo.

Operador aunque pareciera en ese término que su hacer es un poco mecánico, operador porque siento que las interacciones de ese cuerpo con ese medio, con los materiales, devienen en unas resultantes, pero se fija en el todo, no en el individuo como protagonista.

La tradición de la música de occidente tiene en el intérprete la figura del solista consagrado, que encarna en su nombre una capacidad para realizar una ejecución digna de aplausos, él lleva en sí una tradición y una técnica particular para ejecutar su instrumento, para comunicar su mundo interno a través de los sonidos o del repertorio que maneja.

El bailarín intérprete se relaciona con algo similar, su cuerpo siendo su instrumento que se torna maleable para encarnar mediante una serie de movimientos en el espacio, una danza o un baile que convoca o invoque su humanidad y la trascienda en cierta medida.

Recuerdo luego de pasar muchas horas tocando mi guitarra, recostarme sobre la cama y ponerla justo al lado, entrar en un estado de ensueño, casi dormido, casi despierto pero muy consciente de su presencia a mi lado. No se trataba de los sonidos, mas intuía una necesidad de cercanía con ese objeto sonoro, algo así como recostarnos juntos, habitar el silencio juntos.

Yo me pregunto ahora por un cuerpo como medio para que una información vaya de un lugar a otro, pretendiendo no estar en el centro de la mirada, así éste sea el cuerpo que realiza las operaciones, poder desplazar en alguno momento esa mirada del otro y esa forma de hacer que conozco, logrando que la materia hable por ella misma.

El colapso de su humanidad metálica no se hará esperar. En la práctica ese cuerpo interfaz ha pasado a ser un cuerpo que de alguna manera se invisibiliza, que pareciera se oculta y allí vuelve con más fuerza la pregunta por cuál es el cuerpo de este gesto, pues hacerlo desaparecer no es la respuesta o al menos eso creo.

Me tiemblan las manos, me tiemblan de siempre, una amiga tiene algo similar y los médicos lo llaman temblor esencial. Un temblor esencial es un temblor permanente, es una vibración inmanente, un sonido latente.

Vibra la superficie ante el impacto, vibran mis manos  
cuando estoy ansioso, cuando estoy nervioso.

Pienso en el cuerpo de Glenn Gould al tocar su piano, encorvado, con sus hombros altos, sentado sobre esa pequeña silla, ese ir y venir sutil, mecerse mientras construye ese inesperado canto como de gárgola que acompaña la polifonía de sus manos en el teclado, cómo sus movimientos y gestos son tan necesarios para que su música  
Acostarme en el suelo en la sala de mi casa, suene como ella es. Pienso en el cuerpo del cantautor, en su rostro que  
subir el volumen del equipo al máximo (un con los ojos apretados por momentos se estremece, en momentos se  
equipo Panasonic con bandeja para tres CDs  
y dos parlantes medianos), estar frente a ellos  
mientras sonaba Keith Jarrett tocando sus  
improvisaciones del concierto en Colonia.  
Desear que esas melodías esas armonías  
entrasen por cada poro en mi piel, que me  
tomaran en cada rincón del cuerpo, tanto y  
tan fuerte que pudiese olvidar el límite que  
mi piel como frontera, proponía con el aire  
y con las vibraciones que en él viajaban.

El martillo regresará en su arritmia  
incesante a romper el silencio,  
como un llamado de destrucción  
y creación. Como un llamado  
irresuelto al fin del mundo.

El martillo romperá el viento pero  
nos queda una duda sobre la roca.

distiende, cómo sus manos quisieran agarrar algo más que aire y me pregunto cuál es el cuerpo de la música o de aquellos que hacen la música, el cuerpo como primer lugar de la vibración, el sonido que saca de aquel que es atravesado por ese impulso, algún gesto, algún destello de un placer olvidado o de un dolor latente.

El cuerpo que tiende hacia el movimiento inevitablemente no puede quedarse quieto. Cómo este cuerpo que llamo interfaz no es únicamente un cuerpo que realiza operaciones sonoras, si no que a su vez es atravesado por ese mismo sonido que imagina, crea, tañe y pone en el espacio.

Cuerpo desgarrado, cuerpo abierto, cuerpo a-través, delicado cuerpo, despreocupado, desfachatado, espasmódico, feo tal vez; pero no uno que representa una emoción, una sensación, o una imagen. Un cuerpo de la pulsión directa, cuerpo revelado, del quejido y del placer. Un cuerpo puente que conecta la pulsión con el movimiento, que conecta el movimiento con el sonido, el movimiento con el gesto, un cuerpo interfaz que traduce o en esencia se traduce en sí mismo y en diferentes medios.

Será su sonido

un quejido o

una celebración

estrepitosa de la

cadencia ritmada

con la que la

carne se desploma

contra el tiempo.

## LA DISTANCIA

El sonido también nos plantea problemas de distancia y velocidad.

El sonido se tarda en llegar, se toma su tiempo, por más etéreo que éste sea no es simultáneo en todos los lugares del espacio; es un ir llegando, es siempre proceso y no final.

Si yo estuviese en un lugar muy oscuro y amplio, una caverna por ejemplo, encendiera una luz y gritara al mismo tiempo, otra persona que se encontrase muy distante de mí, vería primero la luz y seguido a ello escucharía el sonido. Es claro que la ciencia ya determinó que la luz viaja en el espacio mucho más rápido que el sonido; pero justamente teniendo a la una en relación con la otra no como cifra, pero sí como fenómeno, podríamos entender o acercarnos un poco a esa condición.

Si tenemos un grupo de músicos en un auditorio de gran tamaño y los ubicamos en diferentes lugares no solo del escenario si no del espacio mismo, mientras esperamos que toquen juntos tendríamos un serio problema de sincronía, pues el sonido tardará en llegar a cada uno en tiempos diferentes con relación a las distancias que los separen, partiendo de la idea que tocar juntos, tiene que ver no solo con sonar al mismo tiempo sino también con escucharnos en simultáneo. La

Un concierto en el auditorio León de Greiff,

Brad Meheldau al piano. Yo sentado en  
y recorrido.

la última fila del auditorio, estaba muy

presente en el aire que el sonido era como

un oleaje que llegaba a la orilla poco a poco,

como una marea gentil que se intensificaba

o tranquilizaba con el paso del tiempo.

Ondas que se propagaban por el espacio.

El espacio como medio para...

Cuando hay algo que suena de manera muy sutil la operación funciona un poco diferente, pues somos nosotros, quienes tendemos a buscar el sonido mismo, queremos estar cerca para escuchar lo que es suave, como cuando alguien susurra y es necesario acortar la distancia para recibir ese sonido, para entender sus detalles, el sonido también es algo hacia lo cual tendemos.

Esa relación con el sonido puede ser pensada en esa doble posibilidad de llegada (un sonido que llega hasta nosotros) o de búsqueda (un sonido hacia el que nosotros vamos), y en esta naturaleza una condición de encuentro, pues son dos direcciones, dos recorridos los que se colapsan, así fuese nuestro deseo quien se moviliza y no nuestro cuerpo, ello sucede.

La escucha también como encuentro de materias que viajan las unas hacia las otras, la escucha como viaje, como recorrido, como choque o impacto, incluso como huida. Si algo me queda claro en relación a la distancia, es que todo sonido que escucho es un encuentro, que hacer música también es una condición de cercanía, las personas nos juntamos para sonar juntas, para vibrar juntas, hay siempre algo cálido allí, un fuego particular que nos reúne.

En un lugar que se aloja en  
los recuerdos de infancia,  
un apartamento frente a un  
pequeño bosque con árboles muy  
altos, el canto de unos pájaros  
trasnochados a la 1:00 am.

## LOS VIBRANTES

¿Dónde guardará la memoria los sonidos?  
¿Cómo es ese archivo que llevo como inventa-  
rio de rumores y resonancias? ¿Dónde quedan  
en la memoria, dónde en el cuerpo?

¿A qué me refiero cuando hablo de vibrantes? Vibrante es a su vez un adjetivo, que se refiere a algo que vibra, pero también es un ejercicio de la imaginación. Vibrantes somos todos, por esa condición como cuerpo sonoro que ya en nosotros habita, vibrante el cuerpo que va al encuentro o es sorprendido en medio del desplazamiento. En tanto esa posibilidad de una escucha corporal nos lo permita.

Lo que está en desequilibrio vibrante, lo que no se queda quieto vibrante, los instrumentos que resuenan vibrante, el espacio vibrante, una escucha vibrante, un amor vibrante, un silencio imposible vibrante, vibrante el viento, el vendaval, el huracán, el humo del volcán, el centro de la tierra, y el fondo del mar.

Hay algo de mí que guarda entre las manos la memoria de la música que he tocado, no me refiero a la memoria de los músculos que convierte cada encuentro de mis manos con una guitarra en un encuentro deseado y recordado. Hay algo en el estómago que se revuelca ante el vacío, una melodía que ensueña los ojos o un repique de tambor que mueve los pies, lo que entiendo por vibrante también es esa resonancia en el tiempo y en la memoria, de tantos sonidos y músicas que nos han acompañado.



*Duerme, duerme negrito*

*Que tu mama está en el campo*

*Negrito*

*Duerme, duerme negrito*

*Que tu mama esta en el campo*

*Negrito*

*Te va a traer codornices para ti*

*Te va a traer rica fruta para ti*

*Te va a traer carne de cerdo para ti*

*Te va a traer muchas cosas para ti*

*Y si negro no se duerme*

*Viene diablo blanco*

*Y saz comen la patita*

*Yakapumba Yakapumba*

*Apumba Yakapumba Yakapumba*

*Yakapumba*

*Duerme, duerme negrito*

*Que tu mama esta en el campo*

*Negrito...*

Canción de cuna



Imagino el sonido de una explosión, intento re-construir una más grande y ruidosa que la primera en mi mente.

Cierro los ojos, estoy en el segundo cero previo a la explosión, justo antes que las cosas se dispersen en todas las direcciones, que arriba y abajo se confundan, que adelante y atrás se fundan, se mezclen. Antes, justo antes del gran estruendo podría sonar un clic, o un silbido, o se detiene un reloj.

Simplemente el silencio.

antes      junto al antes

suenan un clic

un silbido

se detiene un reloj.

TACET

Antes tal vez cante un pájaro.

Luego podría sonar algo como la textura de un aire que abre el espacio,

cada molécula empujando y despidiendo a la siguiente en todas las direcciones.

El sonido del calor que apenas comienza:

*una chispita*

*un sonidito pequeño*

*caprichoso*

*agudo*

*seco.*

Sobre este un posible BOOM

*un* PUM

*un* CRAK

Podría utilizar cualquier otra onomatopeya que no haga justicia a ese movimiento expansivo, podría poner más palabras para levantar la imagen entre el recuerdo y la imaginación.

Seguido viene el desgarramiento:

Imagino el sonido que genera el viento

*la madera*

*las rocas*

*el agua*

*las carnes*

*los huesos*

*el cerebro*

*los pensamientos al desgarrarse.*

*los vidrios que se rompen*

Ese fino sonido agudo y crujiente, sumando fuerzas con el de aquellos pequeños objetos que las ondas de la explosión desplazan por el espacio.

Pasados los desgarramientos, viene el sonido de las cosas que se desplazan y luego chocan:

*Veo una silla que sale  
despedida hacia la pared,*

*su sonido contra el suelo,*

*sumado a su inminente rompimiento seco*

*en fragmentos.*

*Esa misma pared que recibe el impacto*

*se derrumba y se deshace*

*sus fragmentos viajan hacia otros objetos*

*para estallar contra ellos.*

Unos sonidos sobre los cuales quisiera detenerme:

- } El sonido del centro de la tierra.  
(silencio)
- } El sonido del azúcar disolviéndose en el café.  
(silencio)
- } El sonido de un violín gutural.  
(silencio)
- } El sonido del calor que crece.  
(silencio)
- } El sonido del amor que se deshace.  
(Silencio de corchea)

Este efecto en cadena puede ser descrito en múltiples variaciones, pero en sí es un sonido con un recorrido, del centro a la periferia:

Podría oír por ejemplo el hipopótamo de peluche que sale despedido hacia la ventana, su suave contacto afelpado que matiza el resquebrajar de la superficie vidriosa, para luego golpear el rostro de quien lea estas palabras. Quien lee es empujado en dirección de un árbol sembrado años atrás frente a la ventana ahora rota, árbol que desprendido de sus raíces colisiona contra el auto aparcado en la vereda del frente.

Sonidos sumados a sonidos, que pasan por ruido; imagino la suma de sonidos pequeños, la suma de sonidos concretos: un piano en destrucción y la suma de esos sonidos abstractos que por más que intento no logro describir, el agua que no puede ser contenida, por ejemplo.

*La suma de sonidos*

*el dolor en los oídos*

*la sangre en los mismos*

*el caos que no puede ser descrito*

*el pitido ese agudo que queda*

*atascado y suspendido después del estallido,  
del terremoto, del volcán en erupción.*

Podría cerrar esta imagen sonora levantada en palabras, el sonido del vacío o el de diminutas partículas que caen al suelo, casi como el agradable sonido de una bebida carbonatada cuando revientan sus burbujas, pequeños diminutos:



BOOMS

CRAKS

PUMS



POESÍA

## UNA OTRA SECUENCIA

I

*Escúcha el silencio que canta:*

*Sópla, sópla, músico pobre,*

*en la madera o en el cobre;*

*la panza del asno sacúde;*

*ráspa las crines, y golpéa*

*marfiles y ébanos... y escúcha:*

*¡escúcha el silencio que canta*

*sin garganta!*

*León de Greiff (Greiff, 2018)*

## FAVILAS

*Nació en el Viento y se finó, ¡radiosa*

*canción maravillosa!*

*Nació en el Viento y se finó en el Viento:*

*-briznas de luz, cernidas por irisar las alas*

*intangibles de fina mariposa...*

*Nació en el Viento y se finó en el Viento:*

*-briznas de oro, efímero perfume,*

*vagarosos acordes...*

*¡y saturó la estancia con el tufo violento*

*del mar en una tormenta, y con el tibio aliento*

*de la etérea Ulalume...!*

*León de Greiff (Greiff, 2018)*

Reescribiendo a Huidobro:

Tañer el altavoz como una guitarra

Mover guitarras como cuerpos

Cantar cuerpos como sirenas

Encender sirenas como focos

Romper focos como armonías

Condensar armonías como nubes

Explotar nubes como volcanes

Caminar volcanes como una danza

Volcar la danza como una escarcha

Regar la escarcha como agua

Sacudir el agua como la tierra

Zapatear la tierra como un tablado

Romper el tablado cual terremoto...

*“Sabemos posar un beso como una mirada*

*Plantar miradas como árboles*

*Enjaular árboles como pájaros*

*Regar pájaros como heliotropos*

*Tocar un heliotropo como una música*

*Vaciar una música como un saco*

*Degollar un saco como un pingüino*

*Cultivar pingüinos como viñedos*

*Ordeñar un viñedo como una vaca*

*Desarbolar vacas como veleros*

*Peinar un velero como un cometa  
Desembarcar cometas como turistas  
Embruja turistas como serpientes  
Cosechar serpientes como almendras  
Desnudar una almendra como un atleta  
Leñar atletas como cipreses  
Iluminar cipreses como faroles  
Anidar faroles como alondras  
Exhalar alondras como suspiros  
Bordar suspiros como sedas  
Derramar sedas como ríos  
Tremolar un río como una bandera  
Desplumar una bandera como un gallo  
Apagar un gallo como un incendio  
Bogar en incendios como en mares  
Segar mares como trigales  
Repicar trigales como campanas  
Desangrar campanas como corderos  
Dibujar corderos como sonrisas  
Embotellar sonrisas como licores  
Engastar licores como alhajas  
Electrizar alhajas como crepúsculos  
Tripular crepúsculos como navíos  
Descalzar un navío como un rey  
Colgar reyes como auroras  
Crucificar auroras como profetas.  
Etc. Etc. Etc.”*

*Fragmento canto III*

*Altazor*

*Vicente Huidobro*

(Huidobro, 1931)





## BIBLIOGRAFÍA



**Huidobro, V.** (1931). *Altazor*. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones S.A.

**Paul Valéry, P. y.** (7 de Enero de 2019). *Círculo de poesía* . Recuperado el 13 de Abril de 2019, de Círculo de Poesía : <https://circulodepoesia.com/2015/04/paul-valery-y-poesia-y-pensamiento-abstracto-2/>

**Cage, J.** (Mayo de 2008). Clase de Historia de la Música dictada por Elián Duque. *Clase magistral, historia de la música del siglo XX* . Bogotá, Bogotá, Colombia.

**Quignard, P.** (2012). *Butes*. Madrid: Sexto Piso.

**Nancy, J.-L.** (2015). A la Escucha. En J.-L. Nancy, *A la Escucha* (págs. 63-64). Buenos Aires: Amorrortu.

**Perec, G.** (2001). *Especies de Espacios*. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.

**TEDx Talk, Pauline Oliveiros.** (12 de Noviembre de 2015). The difference between Hearing and Listening, Pauline Oliveiros. *The difference between Hearing and Listening, Pauline Oliveiros* . Indianapolis, EEUU.

**La Cueva Boreal, John Cage.** (24 de Septiembre de 2012). John Cage, “Escucha”. *John Cage*, “Escucha” .

**Alex Bakalarz, J. R.** (Productor), & Maillé, E. (Dirección). (2005). *Rosario Tijeras* [Película]. Colombia.

**Greiff, L. d.** (2018). *Obra Completa Poesía - Volumen II* (Vol. II). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .

**Deleuze, G.** (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Didi-Huberman, G.** (2008). *El Bailaor de Soledades*. Valencia : PRE-TEXTOS.

