

EL ARTE SONORO DEL BARRO: LA FUNCIÓN DE LA IMAGEN Y LA ICONOGRAFÍA PRESENTE EN LOS INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS DE CERÁMICA EN LA MÚSICA MIXTA Y/O ELECTROACÚSTICA

THE SOUND ART OF CLAY: THE FUNCTION OF IMAGE AND ICONOGRAPHY PRESENT IN PRE-HISPANIC CERAMIC INSTRUMENTS IN MIXED AND/OR ELECTROACOUSTIC MUSIC

RAMÍREZ SÁNCHEZ, Diana Astrid¹

Ramírez Sánchez, D. (2024). El Arte Sonoro Del Barro: La función de la imagen y la iconografía presente en los instrumentos prehispánicos de cerámica en la música mixta y/o electroacústica. *Revista INNOVA, Revista argentina de Ciencia y Tecnología, 13*.

RESUMEN

Este artículo se desarrolla en el marco de la trayectoria artística y académica de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (OIAN) de la UNTREF. Es un extracto de los primeros resultados de una investigación que estoy llevando a cabo desde el año 2019 sobre el uso de los instrumentos prehispánicos de barro para la creación musical contemporánea, categoría que he denominado el "Arte Sonoro del Barro".

De modo que esta investigación se abordó a partir de una metodología de tipo descriptiva y documental, así como desde una óptica centrada en la música académica contemporánea, constituyéndose en un campo de estudio, y práctica artística que

¹ Doctoranda en Historia y Teoría Comparada de las Artes. Magister en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales. UNTREF. Licenciada en Música. UPNC. Profesora en Universidad Nacional de Tres de Febrero y en Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla". Argentina / dramirez@untref.edu.ar / ORCID 0009-0003-1547-7020

explora diversas formas de expresión musical en el contexto actual. Asimismo, se buscó comprender cómo el arte prehispánico se relaciona y se integra dentro de este ámbito, considerando las influencias recíprocas y las nuevas perspectivas que emergen de esta convergencia entre lo ancestral y lo contemporáneo en el campo musical, donde estos artefactos experimentan una revitalización a través de la creación musical y su interpretación en conciertos tanto en Argentina como en diversas partes del mundo.

PALABRAS CLAVE

Arte Sonoro/ Prehispánicos/ Creación Musical/ Electroacústica/ Iconografía

ABSTRACT

This article is developed within the framework of the artistic and academic trajectory of the Orchestra of Native Instruments and New Technologies (OIANTE) of the UNTREF. It is an extract from the first results of a research that I have been carrying out since 2019 on the use of pre-Hispanic clay instruments for contemporary musical creation, a category that I have called the "Sound Art of Clay".

Thus, this research was approached from a descriptive and documentary methodology, as well as from a perspective focused on contemporary academic music, constituting a field of study and artistic practice that explores various forms of musical expression in the current context. Likewise, it sought to understand how pre-Hispanic art is related and integrated within this field, considering the reciprocal influences and new perspectives that emerge from this convergence between the ancestral and the contemporary in the musical field, where these artifacts experience a revitalization through musical creation and their interpretation in concerts both in Argentina and in various parts of the world.

KEY WORDS

Sounds Art/ Pre-Hispanics/ Musical Creation/ Electroacoustic/ Iconography

Contexto

El presente escrito parte de una investigación y reflexión que se hace en torno al trabajo artístico y académico que lleva a cabo la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la UNTREF, de ahora en adelante OIANT; y dentro del marco de la celebración de sus 20 años de recorrido. La OIANT siempre presenta una propuesta de creación musical con Instrumentos Autóctonos de América, donde su performance se inscribe dentro de lo que se conoce como Arte Sonoro, ya que involucra diferentes áreas del arte, como la música contemporánea, coreografías, vestuarios, escenografía, etc. Incluso, la vicerrectora de la UNTREF, Diana Wechsler², expresa que: *"cada concierto de la OIANT se constituye como una instalación"*; este hecho genera un territorio para que las réplicas/recreaciones de los instrumentos prehispánicos adquieran nuevas auras, donde cada nueva copia se convierte en un original. La investigación se desarrolla en el marco del trabajo de tesis final para el doctorado en Historia y Teoría Comparada de las Artes de la UNTREF.

Introducción

No hay reglas en el arte, solo hay posibilidades ilimitadas.
John Cage³

Esta investigación está dirigida a todos/as aquellos/as investigadores/as, musicólogos/as, creadores/as, antropólogos/as, historiadores/as, músicos/as, arqueomusicólogos/as, pedagogos/as, y todas aquellas personas que están en la necesidad de articular los conocimientos acerca de la relación entre las diversas praxis artísticas del arte y el saber.

La problemática central de mi investigación postula la correspondencia entre dos competencias del arte:

- (a) Las artes visuales presentes en las iconografías e imágenes de los instrumentos prehispánicos de cerámica replicados y/o recreados.
- (b) Su función como imagen visual-sonora a nivel compositivo e interpretativo en la música contemporánea mixta y/o electroacústica.

En la actualidad existen gran variedad de composiciones musicales con los instrumentos prehispánicos de cerámica recreados/replicados, y un gran auge en la

² Diana Wechsler es historiadora del arte, investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina), comisaria de exposiciones, crítica de arte y vicerrectora de la Universidad Nacional de Tres de febrero

³ John Milton Cage Jr. (1912 - 1992), compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense.

reproducción de réplicas sonoras, lo que conlleva a la necesidad de escribir en este ámbito, ya que no son composiciones exclusivas del campo de la música popular o folclórica, sino que también se encuentran desde lo que se denomina “música académica” (compuesta dentro de instituciones de enseñanza de música formal), generando una nueva categoría dentro del arte sonoro en donde las artes visuales y la música se aúnan en un objetivo inseparable de composición y performance, este creativo tipo de composición musical la he categorizado como “*Arte Sonoro del Barro*”.

Una de las agrupaciones exponentes de esta naciente categoría, es la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías (OIAN), perteneciente a la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), quienes a través de su modelo artístico-académico hacen extensiva esta categoría; para explicar en qué consiste el modelo artístico académico de la OIAN, voy a contextualizar brevemente el trabajo que lleva adelante esta agrupación con los instrumentos musicales prehispánicos, pues además de componer e interpretar las obras de música electroacústica con estos instrumentos, la orquesta lleva adelante un trabajo exhaustivo de investigación en luthería para la recreación y/o réplicas de los instrumentos que interpreta en sus presentaciones.

Para el trabajo de recreación/réplicas se ha investigado en diferentes museos de América y Europa, donde la OIAN ha tenido la oportunidad de acceder a interpretar y experimentar con los instrumentos prehispánicos de las bodegas y vitrinas, para así obtener un registro sonoro de los mismos. Asimismo, llevan un registro de las formas, moldes, iconografías y detalles a través de las fotos y/o videos para recopilar la mayor cantidad de datos de los instrumentos prehispánicos, lo que permite hacer una réplica del instrumento lo más similar a su “original”; y en algunos casos hacer recreaciones partiendo de toda esta información.

Los orígenes del modelo artístico-académico de la orquesta pueden rastrearse en la agrupación “*Fronteras del Silencio*”, formada por Iglesias Rossi (director musical de OIAN) en el año 2000. Quienes conformaron esta primera agrupación eran músicos e investigadores vinculados al IDECREA-UNTREF⁴. Es a través del testimonio del compositor argentino Ricardo Mandolini, quien presenció los primeros ensayos de esta agrupación relata que los ejercicios de exploración que Alejandro Iglesias Rossi les daba a los primeros integrantes de Fronteras del Silencio, eran ejercicios con el propósito de buscar una resignificación de los instrumentos musicales prehispánicos. Dicha resignificación consistía en una suerte de extrañamiento, es decir, despojarse de los conocimientos técnicos heredados de una formación musical académica. Es decir, que dicho despojo tiene una doble función: por un lado, la descolonización de las técnicas instrumentales, dado que éstas provenían fundamentalmente de Europa y por el otro,

⁴ Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia - [IDECREA](#)

cumple una función heurística en torno a la creación de técnicas instrumentales innovadoras. Como bien señala Mandolini⁵ (2020):

La resignificación no venía de una técnica impuesta, porque no venía de alguien que les decía lo que tenían que hacer sino que venía simplemente porque se las imponía el instrumento mismo y para el caso de los instrumentos autóctonos, incluso influyen dichas iconografías y materiales, todas esas cualidades ponían su propia lógica y su propia estructura... esta dinámica gestó los proyectos de investigación.

Por lo cual, a través de los proyectos de investigación se generó una nueva forma de trabajar e indagar en torno a los instrumentos prehispánicos y su relación con los museos, que son las instituciones que en definitiva resguardan la mayor parte de estos instrumentos musicales prehispánicos. Paralelamente, se comienza a desarrollar la luthería de los instrumentos musicales autóctonos como un medio de generar y procurar un instrumental autónomo. Este grupo de personas, abocadas a la tarea de la reconstrucción material, se encontraban en efecto resignificando en este mismo acto, componiendo para ellos, e interpretándolos en el contexto de nuevas músicas académicas.

El carácter descolonizador del modelo artístico académico propuesto por la OIANT se ve consolidado a través del acto de reconstrucción material de los instrumentos, y su inserción en el sistema de educación formal superior. Como señala la socióloga boliviana Ximena Soruco Sologuren:

La descolonización no es un asunto solamente del mundo hoy indígena originario campesino, del área rural [...], sino urbano, mestizo, regional, en el ámbito de las universidades y del sistema educativo en general, de las instituciones públicas y privadas, del oficinista, del profesional, del intelectual y el artista. De quien, reconociéndose indígena o no, descolonizador o no, enfrenta el sistema de conformación y reproducción de la colonialidad en estas instancias, donde conocimiento y arte se alienan de la realidad, de la sociedad hasta encubrirla, negarla o volcarse (in)conscientemente contra ella. (Soruco Sologuren, 2013, p. 47)

Aunque la descolonización no es un asunto exclusivamente de la música, la labor para descolonizar la música se ha ido llevando al estudio de la misma, esto es, a la actividad

⁵ Transcripción de la conversación con el compositor argentino de música electroacústica y doctor en estética Ricardo Mandoli. 13 de Mayo de 2020.

académica, por lo que se puede encontrar en los últimos años gran cantidad de carreras universitarias, artículos, trabajos de fin de estudios, tesis y libros que abordan esta misma cuestión. Pero la categorización que se utiliza en ellos es heterogénea, lo cual apunta a que aún se encuentra en un estado inicial del trabajo y queda mucho por hacer.

Imagen 1

Clase de Iconografía⁶



Nota. En la foto la profesora Diana Ramírez Sánchez, durante el proceso de recreación y/o réplicas de los instrumentos prehispánicos (2018). Fuente: Elaboración propia.

Si bien no abordaré en esta investigación los distintos marcos teóricos propuestos para una posible descolonización de la música, es importante señalar que, como efecto colateral, el hecho de componer y recrear en sí mismo, son un acto descolonizador, y como señala Soluco Sororugen, dicho acto también ocurre dentro de la Universidad, a través de la orientación investigativa y creativa dada por la OIANT con su modelo

⁶ Clase de Iconografía, a cargo de la profesora Susana Ferreres (2018), cátedra correspondiente al plan curricular de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales - UNTREF. En la foto Diana Ramírez Sánchez, profesora ayudante en la cátedra de iconografía, y música solista integrante de la OIANT.

artístico-académico, y con esa cualidad de método mayéutico, la cual ha posibilitado un nuevo acercamiento a la música sin los prejuicios que puede haber generado una educación eurocentrista. Como bien lo mencionan Pedro Gómez y Walter Mignolo, en su libro *Estéticas decoloniales* (2012):

El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder (Gómez y Mignolo, 2012, p.17).

Objetivos

- Generar una compilación abierta a la discusión y a la incorporación de nuevas contribuciones sobre la categoría naciente del Arte Sonoro del Barro.
- Aportar literatura que aborda la influencia del arte prehispánico en la creación de música contemporánea; desde la comprensión de la relevancia estética del porqué las “esculturas sonoras prehispánicas” han demandado salir de los museos y estanterías, y se han llevado a las salas de concierto incidiendo en el concepto de la creación musical contemporánea dentro del ámbito académico.
- Promover la investigación de los procesos contemporáneos de creación musical con instrumentos autóctonos de barro.

Metodología

La metodología que usé es de tipo descriptiva y documental, porque se trata de identificar las propiedades, comportamientos y/o rasgos que sirven para profundizar y aclarar esta situación determinada, esto se logra a través de la interpretación conceptual de los datos encontrados acerca de la música electroacústica y el arte prehispánico en los grupos indagados, para descubrir características, y relaciones entre ellos.

El grupo musical que en principio se indaga es la OIANT, a partir de los instrumentos prehispánicos usados en dos obras compuestas e interpretadas con instrumentos recreados/replicados del arte prehispánico, esta investigación está orientada a la construcción de conocimiento, partiendo de la investigación etnomusicológica, para pasar por las características iconográficas de los instrumentos prehispánicos recreados/replicados, con las relaciones que generan desde lo visual a la creación musical, y tratar de ir hacia una teoría estética del Arte Sonoro del Barro, donde el propósito no es establecer una teoría única o generalizable para esta práctica, sino más bien generar como planteé en los objetivos una compilación abierta a la discusión y a la

incorporación de nuevas contribuciones, como también aportar literatura que aborda la influencia del arte prehispánico en la música contemporánea, ya que hay un aumento del interés en estas prácticas en los entornos académicos, por tanto, hacer un aporte teórico sobre esta práctica del cual partir para la enseñanza del Arte Sonoro del Barro; ya que es de relevancia para que estas prácticas sean integradas en el imaginario colectivo de la sociedad en su conjunto.

La categoría de Arte Sonoro

Esta investigación tuvo por objeto un lenguaje artístico que en principio parece ajeno a las artes visuales; pero es digno de mencionar que la propia categoría de "Arte Sonoro" surge inicialmente en el universo de las artes visuales, que en el período histórico denominado "posmodernidad" o "contemporaneidad", se usaba para designar aquella práctica artística que, incorporando al sonido como un material privilegiado, se convierte en una de las vertientes del arte contemporáneo.

Rastreando el término, el primer uso de "Arte Sonoro" se remite al año 1979, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), como título de una exposición de las artistas Maggie Payne, Connie Beckley y Julia Heyward, comisariada por Barbara Londres quien definió dicha exposición como: Las piezas de '*arte sonoro*'⁷.

Inicialmente estos tipos de exposición estuvieron más estrechamente relacionadas con el arte visual que con la música, y generalmente se presentaron en el museo, galería o espacio alternativo. Más tarde, en 1983 se hizo otra muestra de arte titulada *Sound/Art* ("*Sonido/Arte*") presentada en "*The Sculpture Center*"⁸ de la ciudad de Nueva York, en donde esta expresión aparece por primera vez en el catálogo de la exposición comisariada por el artista William Hellerman. Esta exposición es mencionada en un extracto del ensayo del historiador de arte Don Goddard (1983), ensayo sobre el catálogo de la exposición, donde el autor, siguiendo a Hellerman, expresa la idea de que "*oír es otra forma de ver*"⁹. Esto significa que ciertos sonidos sólo tienen significado cuando se los entiende en su conexión con una imagen. Hoy en día dicho catálogo y exposición forman parte de la historia del nacimiento de lo que se conoce categóricamente como "Arte Sonoro".

La conjunción entre sonido e imagen insisten en el compromiso del espectador, forzando la participación en el espacio real y el pensamiento concreto y receptivo en lugar del pensamiento y el espacio ilusorio. El arte sonoro siempre tiene lugar en un contexto acústico, que puede influir en la interpretación. Las instalaciones de arte

⁷ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2296>

⁸ <https://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>

⁹ Don Goddard- *Sound/Art* – Catálogo – the sculpture center, NYC, 1983

sonoro se basan en la acústica de los espacios y las tecnologías de reproducción empleadas.

El profesor e investigador universitario español Miguel Molina Alarcon¹⁰, durante varias décadas se ha interesado en documentar lo que ahora denominamos como Arte Sonoro, definiendo que este se originó cuando ciertas prácticas de la plástica de vanguardia comenzaron a integrar el sonido en sus proyectos. Una vez que se instaura esta posibilidad y se asienta la instalación y escultura sonoras como piedras angulares de esta categoría artística, sostiene, se integran al concepto otras prácticas provenientes de otras tradiciones como el radio arte, la poesía sonora, el paisaje sonoro, entre otros.

Molina (2008) lo relaciona así: *“aunque algunos de ellos son compositores de música experimental, estos son incluidos porque muestran un acercamiento al aspecto visual en sus obras musicales”*. Para él, lo determinante es que estos trabajos:

No se insertan en un principio en los espacios propios de la música como auditorios, ya que esto “lo situaría como un género dentro de la variedad de repertorios estilísticos musicales” y estas propuestas se originaron en “espacios propios del arte”. Así fue que, “estas primeras muestras” tienden a crear una nueva categoría, a través la inclusión de un “nuevo ‘material’ (el sonido)” que producirá una “nueva ‘materia’ (el arte sonoro) como lenguaje artístico” diferenciado y creando una nueva “identidad como tendencia o movimiento artístico” (Molina, 2008, p. 215)

Molina señala también que es significativo:

El término arte sonoro “todavía no tenemos constancia que aparezca en ningún diccionario de música”...Por su parte, en los diccionarios de arte moderno, el concepto es presentado a través de artistas plásticos (y no músicos) que usan el sonido como materia principal. Con ello se demuestra “que el arte sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales” (Molina, 2008, p. 216-217).

¹⁰ Molina Alarcon, M. El arte sonoro. Itamar. Revista de investigación musical, 1, 2008, pp. 213-234.

Imagen 2

La OIANT interpretando ocarinas, en el concierto que realizó junto a la Orquesta Sinfónica de la RTV de Eslovenia en Liubliana. 2018



Fuente: Elaboración propia.

Al igual que muchos géneros del arte contemporáneo, el Arte Sonoro puede ser de naturaleza interdisciplinaria utilizándose en formas híbridas. Por ejemplo, puede considerarse como un elemento de muchas áreas, como acústica, psicoacústica, electrónica, música ambiental, audio, sonido ambiental o encontrado, paisajes sonoros, exploraciones del cuerpo humano, escultura, arquitectura, película o video y otros aspectos del discurso actual del arte contemporáneo.

A principios del siglo XXI el uso de este término se ha generalizado incluyendo también la labor artística de músicos y compositores, trascendiendo el ámbito de los museos o centros de exposición de arte contemporáneo. También ocurre dentro de los centros universitarios dedicados a la música, donde comienza a existir una creciente preocupación por hacer obras basadas en el arte sonoro, produciéndose cada vez más reflexiones sobre la espacio-temporalidad de su emplazamiento, y la función de la imagen. Dichas prácticas emergen principalmente de las escenas de la música experimental, la composición electroacústica y los ámbitos de vinculación entre arte y tecnología.

Música electroacústica

De modo que el Arte Sonoro se plantea en los estudios de música académica del siglo XX desde diversas estrategias analíticas aplicables, una de ellas es la que se denomina música electroacústica. Es por ello que la música electroacústica desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo XX no sólo expandió las posibilidades de la música instrumental hacia un campo más amplio de material sonoro que va más allá de los instrumentos convencionales, sino que también se agregó a esta nueva categoría y forma de arte.

Otra característica distintiva del arte sonoro es su marcada diferencia con la música instrumental tradicional desde una perspectiva musical. En la música electroacústica, el enfoque se centra no tanto en las alturas y notas musicales, sino más bien en el registro tímbrico en sí mismo, e incluso algunas veces en su performance. Asimismo, en muchas ocasiones no se dispone de una partitura o notación musical específica asociada al sonido.

Históricamente, los primeros eventos en los que la música electroacústica tuvo participación, ya sea a través de artículos científicos, presentaciones en congresos, programas de conciertos o convocatorias a concursos de producciones con medios electroacústicos, se desarrollaron con dos categorías específicas:

- Música electroacústica "pura" para cinta magnetofónica.
- Piezas para medios mixtos o sea instrumento acústico/s y cinta magnetofónica.

Pero a lo largo de la historia de la música electroacústica, se han identificado diversas categorías y enfoques para su producción, no solamente las dos que mencioné. Estas nuevas categorías han permitido la creación de la materia prima esencial sobre la cual se aplican los recursos compositivos. La flexibilidad inherente a estas categorías otorga al compositor la capacidad de generar sonidos personalizados y de fusionarlos con otras expresiones artísticas, dando lugar a obras que perduran en el panorama artístico contemporáneo, y es donde la conjunción de los instrumentos musicales prehispánicos junto a los heredados de la tradición europea, hacen las condiciones necesarias para el Arte Sonoro del Barro.

Artificio de lo visible

*El arte no es algo que haga una sola persona,
sino un proceso puesto en movimiento por muchos.*
John Cage

El registro del arte precolombino dentro de la historia del arte, en términos generales, se remonta a fines del siglo XIX. Este acontecimiento es muy significativo para todos los que estamos comprometidos con la relevancia estética del arte prehispánico, en tanto que la categoría misma de “lo prehispánico” está dejando de ser un hecho histórico relatado en los libros de arqueología y/o historia, y por el contrario, abarca cada día una apuesta estética direccionada a la resignificación del instrumental, las técnicas y los horizontes compositivos aquí en América.

Esto incide directamente en el análisis del cambio de paradigma dentro del arte sonoro, con las composiciones académicas de música contemporánea y/o electroacústica que utilizan los instrumentos prehispánicos replicados desde la relación de la función estética de la imagen con el sonido producido. Asimismo, en lo que respecta a la categoría problemática del “arte”, su empleo es legítimo siempre y cuando se tenga en cuenta, como señala Ticio Escobar en su escrito seminal *Arte indígena: el desafío de lo universal* que:

En el contexto de las culturas indígenas, lo estético no puede ser desprendido de un complejo sistema simbólico que fusiona en su espeso interior momentos diferenciados por el pensamiento occidental moderno (tales como «arte», «política», «religión», «derecho» o «ciencia»). Las formas estéticas se encuentran en aquel contexto confundidas con los otros dispositivos a través de los cuales la sociedad organiza sus conocimientos, creencias y sensibilidades. (Escobar, 2008, p. 4)

Esta conciencia de la limitada validez del campo semántico abierto por el término “arte” nos da una pista en torno al cual realizar una investigación y plantear la categoría del Arte Sonoro del Barro. Las magníficas piezas de barro, si bien funcionan instrumentalmente en muchos casos, no están nunca exentas de una funcionalidad cultural o simbólica que excede lo que en términos occidentales llamaríamos “arte” o “estética”.

En este sentido, el arte contemporáneo y las expresiones estéticas precolombinas exhiben un punto de contacto: su imposibilidad de ser enmarcados en un solo ámbito de la estética tradicional. Para dirigirse hacia una estética del Arte Sonoro del Barro, se requiere de múltiples fuentes, porque nos enfrentamos a un contexto cultural en donde no tenemos la mayoría de las fuentes que la historia utiliza para investigar, fundamentalmente en los Andes, donde por ahora no hay sistemas de escritura gráficos aún encontrados; es decir, no hay registros escritos de grafía como base. Es por esto que la producción de arte prehispánico y especialmente de los instrumentos musicales pueden abordarse desde diferentes campos epistemológicos.

Primero en el campo epistemológico de las artes visuales, donde el concepto de "imagen" y su función inciden en la interpretación y puesta en escena de las diferentes obras de música electroacústica. También repercuten en el campo epistemológico de la cultura y de la historia, ya que interpela la manera en que se replantean los conceptos materiales construidos por el campo de la arqueología que impusieron a nuestra interpretación a pensar en los objetos de América prehispanica en términos de categorías de artefactos o piezas, por ejemplo: lítico, cerámica, objetos de metal, representaciones rupestres, textiles, entre otros.

Por otro lado, en el contexto occidental, las piezas arqueológicas del Viejo Mundo fueron apreciadas desde el principio como "obras de arte", sirviendo como modelos para los artistas del Renacimiento y siendo consideradas piezas valiosas por coleccionistas y mecenas. En contraste, las piezas de la arqueología del Nuevo Mundo fueron inicialmente recolectadas no por arqueólogos, sino por conquistadores y colonizadores que las tomaron de sociedades en activo, circulando principalmente por Europa como "curiosidades".

En una segunda instancia, la condición etnográfica se proyectó sobre todas las piezas y objetos precolombinos que con el tiempo pasaron a ser piezas arqueológicas procedentes de excavaciones. De modo que si el desarrollo de los estudios sobre los objetos y piezas de la antigüedad del Viejo Mundo habilitó la posibilidad de su inclusión en la historia del arte occidental, el de los objetos y piezas del Nuevo Mundo los consignó al campo de una Arqueología configurada bajo el paradigma a-histórico de la Etnología de fines del siglo XIX.

En consecuencia se distribuyeron los objetos y piezas entre museos de Etnografía y de Bellas Artes con sus respectivos modelos museográficos en diferentes países alrededor del mundo. Donde algunos museos cuentan con salas o colecciones permanentes de arte prehispanico, que tienen como propósito conducirnos a un acercamiento a la mentalidad de los hombres y mujeres de la era prehispanica, esta información es relevante para interpretar el significado iconográfico, y determinar el análisis de la función de la imagen desde sus culturas, usos, costumbres, etc.

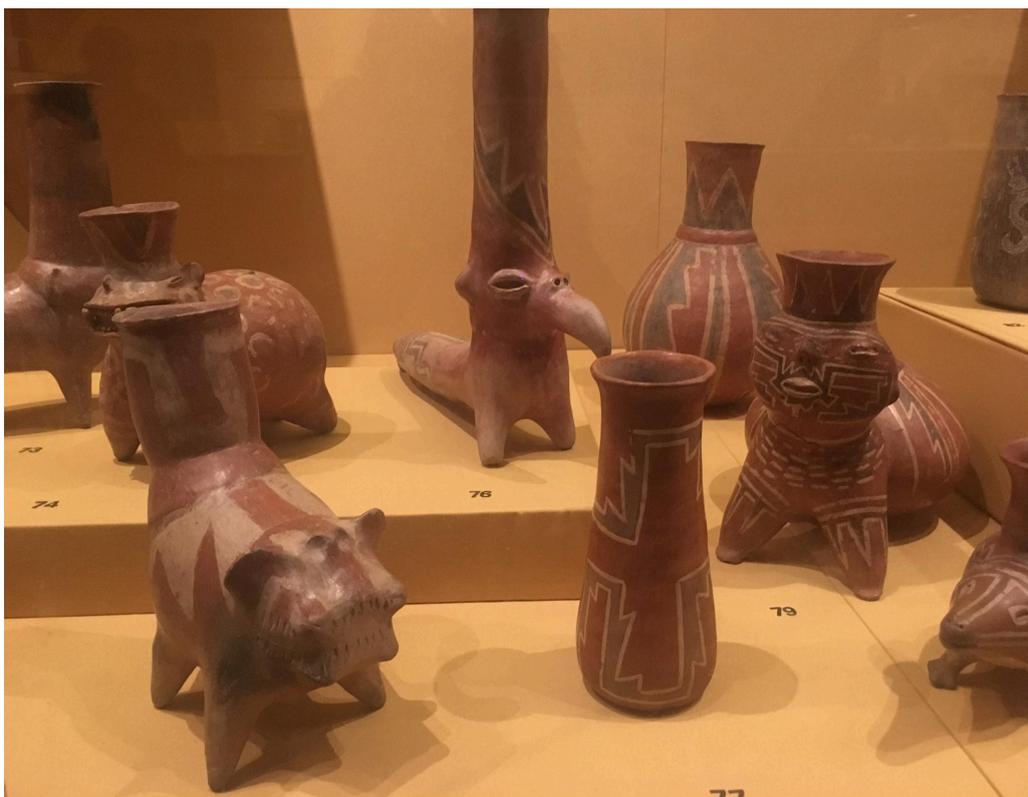
Por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires el Museo Nacional de Bellas Artes¹¹ cuenta con una sala permanente de Arte Precolombino, resultado de esta constante discusión entre ser un "objeto/pieza" o ser "arte". Por otro lado, la concentración de los instrumentos musicales prehispanicos en los museos ya sean de etnografía o de arte, han permitido que se pueda indagar en las diferentes colecciones permitiendo el acceso para hacer las réplicas y/o recreaciones en conjunto con la etnomusicología, que ayuda ampliar el conocimiento musical de los instrumentos prehispanicos de América,

¹¹ Colección de Arte Prehispanico del Museo Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/buscar/?periodo=2#resultados>

así como de las discusiones que se dan en torno a la categoría del arte prehispánico que indagué para esta investigación.

Imagen 3

Sala Permanente de Arte Prehispánico del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina



Fuente: Elaboración propia.

También se observa la inclusión de los instrumentos prehispánicos, en la currícula de los estudiantes de música de los diferentes niveles de estudios para niños y adolescentes, así como en la formación universitaria con carreras de grado y posgrado como por ejemplo ocurre en la UNTREF; donde los cursantes adicionalmente de conocer, determinar y apreciar a los instrumentos musicales prehispánicos, aprenden los procedimientos para hacer réplicas y/o recreaciones, rehaciéndolos a través de la arcilla, luego profundizan sobre sus técnicas y/o modos de interpretación, para grabarlos, y componer música, siendo luthiers, compositores e instrumentistas en unicidad con la visión del músico integral¹².

¹² Esta visión es desde el modelo que propone la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, OIANT-UNTREF. Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia - IDECREA

Asimismo, las carreras universitarias dedicadas al arte han incluido desde la historia o historiografía el estudio del arte amerindio o prehispánico, llamado así porque coincide a una época anterior a la conquista donde tuvieron un gran desarrollo estas civilizaciones, y registran los momentos de máximo esplendor, por esa razón no se puede desconocer que son tradiciones artísticas milenarias que se expresaron con diversas técnicas, formas, imágenes y estilos, dentro de los diferentes periodos y con la variedad del paisaje característico del universo prehispánico.

Por lo cual, a través de la presente investigación, se ha puesto de manifiesto que el arte prehispánico se encuentra inmerso en un contexto multidisciplinario. Este enfoque multidisciplinario no solo enriquece nuestra comprensión del arte prehispánico, sino que también explica su relevancia y su impacto en diversos campos del conocimiento académico. En la actualidad el arte prehispánico se sitúa dentro del ámbito epistemológico de las artes visuales, al mismo tiempo que conserva su relevancia en los dominios de la cultura y la historia con el propósito latente de continuar cuestionando y reformulando los conceptos establecidos por la arqueología, la etnografía y la etno-arqueomusicología.

Como mencioné el arte sonoro incluye prácticas, formatos o comportamientos, como la instalación sonora, la escultura sonora, la poesía sonora y músicas habladas, el radioarte, el paisaje sonoro, la música electroacústica, el audio-performance, los emplazamientos conceptuales e intermedia, entre otros, así como la construcción experimental de instrumentos, que en mi objeto de estudio es el análisis de la función de recrear y/o replicar los instrumentos musicales prehispánicos en la creación musical, puntualizo además que hago estas dos distinciones, ya que las réplicas se refiere a reconstrucciones basadas en los originales, y recreaciones refiere a las esculturas sonoras del arte sonoro, es decir, que apoyados en estas búsquedas surgen instrumentos donde aunamos las iconografías e imágenes insertando sistemas de producción de sonido, que son conjugados en ocasiones con las variantes posibles para hacerlos más efectivos en las composiciones de músicas contemporáneas y/o electroacústicas, así como de otro tipo de interacciones tecnológicas, como el uso del micrófono y efectos como parte del sonido del instrumento prehispánico.

Este proceso de análisis de la función de la imagen se abordó desde un corpus teórico multidisciplinario, que integró tres categorías: la de arte prehispánico, la de teoría de la imagen y la de la iconografía, para proponer ir desde estas categorías hacia una estética del Arte Sonoro del Barro.

Para la categoría de arte prehispánico, la referente es Maria Alba Bovisio¹³, quien sugiere que lo importante al exhibir el arte prehispánico es considerar tanto las cualidades estéticas como las funcionales de los objetos/artefactos. Debido a que cuando se hace esta distinción se tiende a hacer una división subyacente entre abordajes ontológicos, es decir mientras que las cualidades estéticas suelen asociarse con las "obras de arte", las funciones prácticas se atribuyen a los "artefactos" de carácter etnográfico o arqueológico y aunque las piezas arqueológicas y etnográficas pueden transformarse en obras de arte, la duda surge cuando se considera que, en este proceso de estetización, se revela que ontológicamente son una cosa u otra.

Por lo tanto, la transición de un objeto de una categoría a otra implica a menudo la supresión o relegación de ciertos aspectos en favor de otros. Además, se plantea que el destino inevitable de los objetos es su descontextualización y desfuncionalización con el tiempo, lo que les permite adquirir nuevas significaciones y funciones a medida que trascienden su contexto original. Esta noción sugiere que la reconstrucción de la memoria asociada con los objetos requiere un reconocimiento de sus múltiples vidas y transformaciones a lo largo del tiempo, lo que destaca la importancia de comprender su evolución en relación con los sujetos que los interactúan.

Asimismo, para Bovisio, las imágenes presentes en las piezas de cerámica prehispánica implican un funcionamiento ya sea como 'representaciones' (*unancha*) o como 'presentificaciones' (*wakas*). Bovisio, en su artículo "Ser o representar" (2011), expone cómo acuña estas definiciones:

Si, tal como afirma Hans Belting, "una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente", la respuesta sería afirmativa. Sin embargo, los casos analizados durante casi 20 años dedicados al estudio del arte prehispánico me permiten cuestionar esta premisa postulando la existencia de imágenes rituales prehispánicas que se constituyen como realidades sacras en sí, ya sea, manifestaciones tangibles de lo sagrado (la deidad, el ancestro) o entidades reales sobre las que se quiere operar. Estas imágenes son lo que representan y su materialidad da cuenta de un modo concreto de existencia; no se trata de iconos sobre un soporte material sino de agentes reales participantes en el ritual a los que denominaré "presentificaciones". (Bovisio, 2011, p. 1)

¹³ María Alba Bovisio es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) docente e investigadora en la cátedra de Arte Precolombino de esa institución, donde también ejerce la docencia de posgrado, y Profesora titular de Arte Amerindio en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. <https://uba.academia.edu/Mar%C3%ADaAlbaBovisio>

Para Bovisio, el orden de la imagen ritual prehispánica como representación o presentificación no se define a partir de la correspondencia que constituye con lo representado, relación que permite identificarla en términos de Peirce, con íconos, metáforas, metonimias, índices o símbolo, sino por el funcionamiento que estos tipos de imágenes tienen en el contexto de la praxis ritual, que es nuestro objeto de estudio, su funcionamiento como imagen ligado al desarrollo compositivo sonoro, o creación musical, hipótesis de este trabajo.

Entonces, el estatuto indica que la imagen (entendida como entramado iconográfico-técnico-material) adquiere representación o presentificación, dependiendo de su función en los contextos de circulación y/o uso. Dicho de otro modo, dependerá de lo que los hombres hagan con las imágenes y lo que las imágenes hagan con los hombres como afirmaba D. Freedberg en su libro *El poder de las imágenes* (1989).

Entonces, la distinción entre *waka* y *unancho* no radicaría en características intrínsecas de la misma imagen, si bien estas pueden incidir en la relación con sus 'interlocutores', sino en el rol que cumple en dichos contextos. En este sentido, una recreación de un instrumento prehispánico de cerámica puede devenir en *waka* también va depender del contexto, es decir, en la medida que se le atribuye una capacidad de ser y poder de ordenar la creación musical, afectando la vida de quienes interactúan en este proceso: compositores, intérpretes y audiencia. Esta atribución de ser o presentificarse implica también atribución de una interioridad, una conciencia a partir de la cual existe una intencionalidad. Esta intención se origina en los seres humanos, quienes hacemos las imágenes o recreamos los instrumentos prehispánicos de cerámica y componemos para ellos y con ellos. Es en esta relación que se constituye la imagen/*waka* que adquiere el mismo estatuto ontológico de su iconografía, ya sea un animal, naturaleza, antropomorfa, según sea el caso. Por lo tanto un instrumento prehispánico de cerámica, puede cumplir la doble función de hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen - sonora, y constituir con ello a quien la mira como sujeto que mira y escucha el ser allí presentificado.

Para las dos categorías faltantes, exploré los teóricos que hacen el corpus cardinal de esta investigación desde las artes visuales, y son autores que reflexionan acerca de la teoría de la imagen junto a autores que estudian la iconografía.

En la categoría de la teoría de la imagen, teniendo en cuenta que es un campo interdisciplinario, que abarca el estudio exhaustivo de las imágenes en todas sus formas y manifestaciones, desde su producción hasta su recepción y significado en la sociedad, indagué autores desde Roland Barthes, Merleau-Ponty, John Berger, W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm, y hasta Boris Groys; son los que he seleccionado para sentar las bases de mi investigación, ya que han contribuido significativamente a este campo,

explorando temas que van desde la naturaleza de la fotografía hasta el papel de las imágenes en la cultura contemporánea.

El enfoque de estos teóricos, además destaca la importancia de comprender las imágenes no sólo como representaciones visuales, sino también como agentes activos que influyen en la percepción y experiencia humana. Su trabajo nos invita a reflexionar sobre la relación dinámica entre la imagen y la sociedad, así como sobre el poder y las implicaciones de la representación visual en la cultura contemporánea.

En el área de la iconografía los referentes son las contribuciones de destacados investigadores en el campo como Aby Warburg, Erwin Panofsky y Georges Didi-Huberman. Warburg revolucionó la disciplina con un enfoque multidisciplinario para analizar imágenes y símbolos en su contexto cultural e histórico; por su parte, Panofsky desarrolló una metodología rigurosa para interpretar obras de arte mediante el análisis de sus símbolos y significados, profundizando en la relación entre la forma y el contenido; y Didi-Huberman ha explorado nuevas perspectivas en la iconografía al examinar el papel de las imágenes en la memoria colectiva y en la construcción de identidades culturales, desafiando las interpretaciones convencionales y proponiendo enfoques más psicológicos y fenomenológicos.

En conjunto, los planteamientos expuestos sobre la teoría de la imagen y la iconografía me permiten una comprensión más completa y matizada del significado de las imágenes en diversas culturas y contextos históricos para llevar a cabo mi análisis de la función de la imagen y de las iconografías presentes en los instrumentos prehispánicos recreados y/o replicados. En este artículo presento parcialmente un extracto de mi tesis doctoral: *"El Arte Sonoro Del Barro: La función de la imagen y la iconografía presente en los instrumentos prehispánicos de cerámica interpretados en la música mixta y/o electroacústica. Análisis de dos obras compuestas para la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías"*. Investigación llevada a cabo en el marco del Doctorado en Historia y Teoría Comparada de las Artes-UNTREF.

Iconografía e imagen del guacamayo rojo, vasija silbadora de la obra Entonces en la Escala de la Tierra

La primera obra que analicé para ir hacia una estética del Arte Sonoro del Barro fue: *"Entonces en la Escala de la Tierra"*¹⁴ compuesta por Susana Ferreres¹⁵, quien es educadora, eutonista, musicóloga, iconógrafa y también la directora de Artes Escénicas y Visuales de la OIANT. *"Entonces en la Escala de la Tierra"* es una obra de música

¹⁴ Presentación de la obra en el año 2013, en el marco del IV Congreso Argentino de Cultura de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, en Resistencia, Chaco, interpretada por la OIANT. Instrumentos Prehispánicos - [ENTONCES EN LA ESCALA DE LA TIERRA](#), Obra de Susana Ferreres.

¹⁵ Susana Ferreres - <https://www.untref.edu.ar/docente/224>

contemporánea compuesta para ocarinas gigantes y vasijas silbadoras incas, mochicas, mayas y aztecas; en el digibook "Conciertos a través del mundo" (2014)¹⁶ del CD/DVD conmemorativo por los 10 años de la OIANT encontramos la obra, y Ferreres escribe lo siguiente:

Track 11. ENTONCES EN LA ESCALA DE LA TIERRA.../(3:56) para Aerófonos Precolombinos de Arcilla (2013) de Susana Ferreres (1960) Entonces en la escala de la tierra he subido entre la atroz maraña de las selvas perdidas hasta ti. *Macchu Picchu*. * Alturas de Macchu Picchu, Pablo Neruda.

Esta obra pone en valor la extraordinaria riqueza de los instrumentos precolombinos hechos de Tierra de las Tradiciones Mochica, Inca, Maya, Azteca, Mexica y Vicus. Las Ocarinas Gigantes (tradición desaparecida hace siglos pero a las cuales la Orquesta decidió volver a darles vida, e inclusive, enseñar su proviene construcción en el ámbito académico) son instrumentos de un profundo contenido simbólico y estético, y poseen una tímbrica singular. Junto a las Ocarinas, las Vasijas silbadoras dobles se destacan por una sonoridad distintiva debido a la utilización de líquido en su interior. Compuesta por dos esferas unidas por un tubo conector que actúan como cuencos donde se coloca el agua, una de las esferas está unida a un silbato y la otra a un tubo de insuflación y el líquido (a través de su compleja estructura sonora interna) genera un burbujeo a la vez que una modulación. Las Lloronas, son un tipo de Vasijas que se interpretan con técnica de vaivén. Su nombre proviene del hecho que el agua brota como lágrimas de los ojos de la iconografía inserta en el instrumento. Los Sahumadores Sonoros Aztecas se utilizaban para purificar los Templos y los Silbatos de la Muerte pertenecían al núcleo de la tradición mística Maya. Por último, la Trompeta Circular Inca es probablemente uno de los instrumentos más peculiares de la organología precolombina en arcilla¹⁷.

De modo que la compositora expone que la utilización de los instrumentos prehispánicos tiene como propósito el de dirigirnos a una imagen sonora con la intención conceptualmente de reterritorializar y resignificar el hecho de ser americanos, así como lo plantea Kush en su *América Profunda*, y en unidad con los sonidos e imágenes presentes que evocan los instrumentos prehispánicos que se interpretan en la obra, donde nos trasladamos desde el título de la obra al Machu

¹⁶ Conciertos a través del mundo.

¹⁷ Digibook CD/DVD Conciertos a través del mundo - OIANT-UNTREF Sonoro, 2014.

Picchu de la época prehispánica del Imperio Inca, esto relata el texto de Pablo Neruda, en este canto general que está dirigido a la naturaleza e historia entera del continente americano. En este artículo comparto uno de los instrumentos solistas de esta obra.

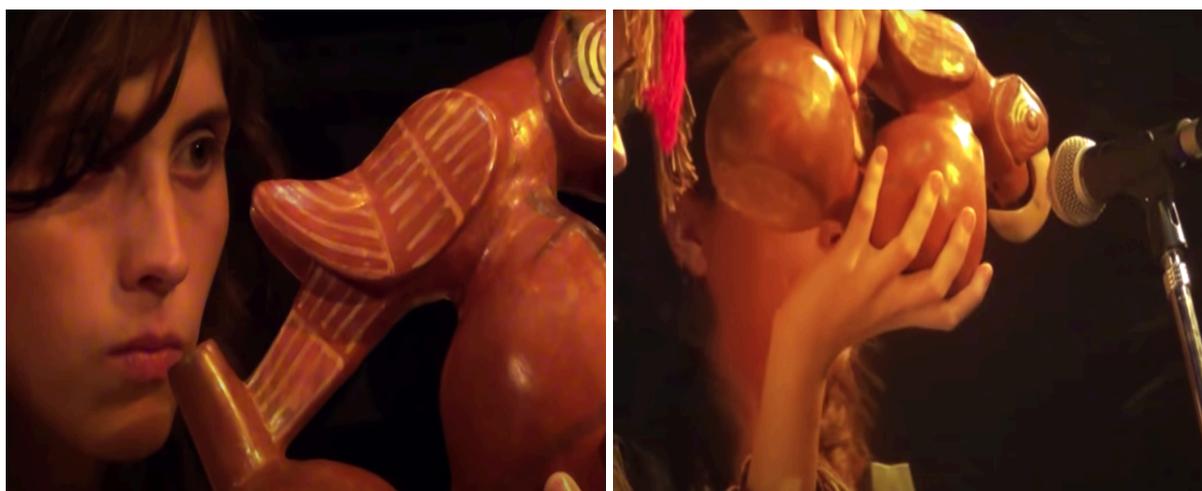
Vasija silbadora moche: guacamayo rojo

Esta vasija silbadora de la cultura moche, con iconografía de un guacamayo rojo, da inicio a la composición de Ferreres con su canto y respiración, primero da dos gritos estridentes; es el solista durante los primeros 40 segundos de la obra, y este gesto inicial es un llamado, donde recién en el 0:41 comienza el diálogo con los otros seres, representados con las ocarinas escultóricas, que aparecen en la escena sonora.

Antes de continuar con el análisis en la obra musical, contextualizo geográfica y mitológicamente al guacamayo rojo, que biológicamente se conoce como el *Ara chloropterus*, que es una especie de ave de la familia de los loros, que son grandes guacamayos que atraen la atención por su vívido y espectacular colorido, y su llamado estridente con el que se comunican durante el vuelo. (Como el sonido descrito al inicio de la obra).

Imagen 4

Vasija silbadora de la cultura moche con iconografía Guacamayo Rojo, en la interpretación de Entonces en la escala de la tierra en el chaco, por Emilia Sosa de la OIANT, 2013



Fuente: Elaboración propia.

Los ejemplares jóvenes se parecen a los adultos, pero tienen la cola más corta. Por lo general, se encuentran en parejas o en grupos pequeños, tal vez familiares; a veces se

asocian con otros guacamayos, especialmente en tierra, donde se reúnen en grandes grupos para consumir arenas minerales expuestas.

Esta especie se distribuye en amplio rango por toda Sudamérica, desde el este de Panamá, noroeste y este de Colombia, este del Perú y Ecuador, toda Venezuela, las tres Guayanas, Brasil, nordeste y este de Bolivia, Paraguay hacia Concepción y el noreste de Argentina.

Desde tiempos inmemorables ha sido un animal de compañía, por ser un ave inteligente e inquisitiva pero es quizás, de todos los grandes guacamayos, el que peor lleva la soledad, por lo que es recomendable que viva con otra ave, que no tiene que ser necesariamente de su especie. La cosmogonía de los pueblos originarios cuenta que en la época de la dominación inca, los loros tenían lenguaje propio y sabían pensar y razonar. guacamayo rojo, que biológicamente se conoce como el *Ara chloropterus*

Imagen 5

Guacamayo Rojo, biológicamente se conoce como el Ara chloropterus



Nota. El Guacamayo rojo tiene una distribución neotropical desde México hasta Argentina y como sugiere su amplia distribución, utiliza la mayoría de los tipos de hábitat, desde la selva tropical húmeda hasta los bosques abiertos y la sabana. Fuente: <https://leyendas.gob.pe/zona/selva/>

Los incas, maravillados con estas aves, decidieron llevarlas junto a sus soberanos. "*Será útil enseñarles nuestra lengua y cultura para que las extiendan por otros lugares de la Tierra*", ¹⁸ pensaron los reyes, y ordenaron a sus sabios que les enseñaran a los loros la

¹⁸ [Loros. Cosmología Diaguita.](#)

lengua quechua, así como su ciencia y tradiciones. Una vez que los loros aprendieron todo lo que los incas creyeron prudente, volvieron a su lugar natal. *"Ahora seremos los reyes de la selva"*, puesto que hablamos y razonamos como los seres humanos", se dijeron, y comenzaron a impartir órdenes con voz chillona y desagradable, y a dar picotazos y muestras de soberbia. Los demás animales quedaron espantados al escuchar el extraño idioma, reaccionaron con violencia frente a la prepotencia de los loros y contestaron con airados gritos. Cada uno fue elevando más y más la voz hasta que toda la selva se llenó de chillidos y ruidos. Fue entonces cuando el dios de las aves se enojó con los loros y les arrojó un puñado de tierra a la boca, los loros perdieron la facultad de razonar y sólo pudieron repetir lo que oían. Así quedaron desde aquel día, y como recuerdo de la ira del dios aún conservan la boca negra por dentro, como si hubieran tragado el puñado de tierra que les cayó del cielo.

Imagen 6

Vasija de alfarería encontrada en el pucará de Tilcara



Nota. Vasija de aproximadamente 15 cm de alto. Representa un loro, y contenía el cráneo de esta ave en su interior. Dibujo de Susana Albarello, según Bregamte, 1926.

Entonces, ¿Cuál es la función de la imagen del guacamayo rojo en la obra musical bajo las tres categorías establecidas para esta investigación y teniendo en cuenta su cosmogonía inca? Primero, según la categoría de arte prehispánico establecida en la investigación y según la propuesta de Bovisio, hay una *presentificación - waka*, donde el guacamayo rojo no sólo representa a la deidad o ancestro, sino que se constituye como una realidad sacra en sí misma, del dios de las aves. La materialidad de la imagen representada en la vasija se convierte en una manifestación tangible de este dios de las aves, permitiendo a los incas interactuar con él de manera directa. Por lo cual su función en este contexto sería facilitar la conexión entre el mundo humano y el mundo divino, actuando como un puente o intermediario de ambos planos.

Segundo, desde la categoría de la teoría de la imagen establecida por Mitchell, se pueden establecer varios niveles. Un nivel literal, que es la representación de un ave tropical de colores vivos, un nivel simbólico dentro de la cosmovisión inca, donde el guacamayo rojo podría simbolizar la sabiduría, la transformación, la comunicación, el poder, esta interpretación va a depender del contexto, y un nivel funcional, donde en el entorno prehispánico, la imagen del guacamayo rojo tendría una función ritual específica. Estos niveles, se interrelacionan y se enriquecen mutuamente.

Imagen 7

Vasija Silbadora Moche "Guacamayo Rojo" perteneciente a la OIANT



Fuente: Elaboración propia.

Tercero, desde el análisis iconográfico, se pueden observar elementos como la postura, el color, la posición dentro de la composición musical, entre otras cosas. En primer lugar, el color rojo es un color simbólico en muchas culturas, y suele/puede representar la sangre, el fuego, la pasión, entre otros. En el contexto inca, podría representar el poder de los dioses, o la ira del dios de las aves. Con su postura, puede indicar un estado de relajación, sumisión o tranquilidad al tener las alas plegadas (si la vasija tuviera las alas extendidas, podría simbolizar libertad o poder); el uso ritual es la constante en las tres categorías, al considerarse también desde la iconografía como un ave sagrada.

Por lo que, el análisis de la imagen del guacamayo rojo bajo estas tres categorías y teniendo en cuenta su cosmovisión, nos da un indicio de lo que aporta en la creación musical contemporánea, es decir, todo lo que la imagen genera y se usa para la

elaboración musical, su función dentro de la obra; ya que con el grito estridente que da al inicio a la obra parecer ser con el objeto de trasladar a los espectadores a las alturas del Machu Picchu, al esplendor del Imperio Inca, momento en que los guacamayos rojos, según la mitología en lugar de repetir, razonaban y acompañaban a los soberanos incas, y al mismo tiempo agrega la función sacra debido a que la imagen del guacamayo rojo se utilizaba en rituales para conectar con el dios de las aves y pedirle ayuda o protección.

Asimismo, es de relevancia para el Arte Sonoro del Barro, el significado del título que seleccionó la compositora: "*Entonces en la Escala de la Tierra*"¹⁹, que es un título que hace referencia a un poema del libro *Canto general*, del premio nobel de literatura chileno, Pablo Neruda. Este poema se encuentra en su décimo poemario publicado por primera vez en México, en los Talleres Gráficos de la Nación, en 1950. La edición original incluyó ilustraciones de los muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Neruda lo empezó a componer en 1938 y explicó en sus memorias que consideraba *Canto general* como su libro más importante. Lo concibió como un "*proyecto poético monumental*" que aborda la historia de América Latina siguiendo los antiguos cantos épicos. Consta de quince secciones, 231 poemas y más de quince mil versos. Las quince secciones o "cantos" que conforman la construcción de esta obra, según el crítico Mario Ferrero²⁰ (1988), corresponden a:

- I. **"La lámpara en la tierra"**: conjunto que contiene una visión panorámica naturalista del contorno social de las comunidades precolombinas;
- II. **"Alturas de Macchu Picchu"**: dedicado a las ruinas incaicas y al drama humano de los siervos que construyeron aquella fortaleza. Algunos críticos consideran este canto como la más importante contribución de Pablo Neruda a la poesía.
- III. **"Los conquistadores"**: refleja las alternativas históricas y las contradicciones propias de las guerras expansionistas de España en América, si bien condena el pillaje y el robo valora también la gesta de los españoles;
- IV. **"Los libertadores"**: epopeya de los defensores de la tierra americana desde Cuauhtémoc y la defensa indígena y popular de los nativos pasando por los próceres independentistas hasta los nuevos líderes obreros ej. Luis Emilio Recabarren y los traidores del nuevo imperialismo;
- V. **"La arena traicionada"**: retrata el submundo de los traidores, dictadores y lacayos, se inicia con el significativo "Los Muertos de la Plaza" (28 de enero de 1946. Santiago de Chile);

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=hkwEPnOii44>. Interpretación de entonces en la escala de la tierra, en la gira musical de la OIANT por las universidades del sur de Brasil. 2019.

²⁰ Ferrero, Mario. 1988. Neruda, voz y universo. Ediciones Logos: Santiago de Chile.

- VI. **"América, no invoco tu nombre en vano"**: especie de poema ritual a las reservas nativas y libertarias del continente;
- VII. **"Canto general de Chile"**: contiene la descripción lírica de la flora, fauna, pajarería y naturaleza americanas, a la vez que exalta las formas primitivas del trabajo y la vida en la comunidad indígena;
- VIII. **"La tierra se llama Juan"**: voz anónima de la insurgencia popular ante los abusos de los invasores, una serie de poemas a obreros reales de distintas latitudes reflejando los abusos y el sufrimiento;
- IX. **"Que despierte el leñador"**: llamado de alerta a la conciencia social de los Estados Unidos, destinado a Walt Whitman; quizás un preámbulo de las futuras luchas por los Derechos Civiles en EE. UU;
- X. **"El fugitivo"**: biografía de la persecución de Neruda en la clandestinidad y canto de exaltación a la solidaridad del pueblo chileno;
- XI. **"Las flores de Punitaqui"**: reconstrucción de las vivencias personales del poeta en el norte de Chile y su toma de contacto con las organizaciones obreras;
- XII. **"Los ríos del canto"**: homenaje a los luchadores caídos y a los amigos que acompañaron su aventura social en aquellos días;
- XIII. **"Coral de Año Nuevo para la patria en tinieblas"**: saludo del fugitivo a quienes lo continúan en la lucha interna contra el gobierno de González Videla;
- XIV. **"El gran océano"**: canto a las cosmogonías y al extenso litoral de América Latina;
- XV. **"Yo soy"**: vigorosa reafirmación de su personalidad como símbolo heroico de la resistencia popular del continente.

Algunos críticos han clasificado esta obra como poesía épica debido a su contenido, ya que su canto está dirigido a la naturaleza e historia entera del continente americano. También se ha argumentado que en ella, el poeta refleja su compromiso político con el Partido Comunista, además de manifestar su faceta más social, vinculada a la naturaleza y empleando la empatía como un medio para transmitir la poesía como motor de cambio social. Su relevancia cultural la ha convertido en un ejemplo destacado de poesía popular.

Imagen 8

Instrumentos prehispánicos de barro interpretados en la obra "Entonces en la Escala de la Tierra" de Susana Ferreres; OIANT-UNTREF



Fuente: Elaboración propia.

El *Canto General* representa una fusión entre la historia reciente de América Latina y las antiguas civilizaciones prehispánicas, combinando elementos de denuncia propagandística, política global y autobiografía. Para el crítico Mario Ferrero, esta es una obra "*densa y monumental, la de mayor amplitud temática y síntesis americanista que se haya realizado en el continente*". Los poemas²¹ que conforman a la sección II sección Alturas de Macchu Picchu, para la obra "Entonces en la escala", implica a los instrumentos autóctonos replicados/recreados (esculturas sonoras), el poema, la música y el performance, obra multidisciplinar, por lo que esta obra se inscribe como ejemplar para ir hacia una estética de Arte Sonoro del Barro.

Fragmento del principio del poema VI, que hace parte del contexto de la creación de la obra de Arte Sonoro del Barro analizada:

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares,

²¹ <https://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm>

por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espigas²² (Neruda, 1955).

Conclusiones

El Arte Sonoro se trata de una categoría operativa que aglutina una gran variedad de prácticas, discursos y comportamientos artísticos de diversa procedencia, naturaleza y pertenecientes a diferentes tradiciones recientes o longevas, y como tal evoluciona manifestándose en nuevas prácticas como en la categoría que estoy estableciendo a través de esta investigación: el Arte Sonoro del Barro.

La imagen y el sonido tienen orígenes similares y están basados en fenómenos naturales afines. Lo que podemos ver nos provee información sobre lo que podemos oír, y viceversa. Las longitudes de onda determinan si sentimos, vemos o escuchamos. Los principios ordenadores de la naturaleza son un ejemplo de los roles en el arte. Muchos estímulos pueden encontrarse en las reglas de la naturaleza, el área límite entre el sonido y la imagen es donde ambos se combinan.

Lo pertinente al ámbito de la música electroacústica es recapitular la discusión inicial sobre el concepto de arte sonoro; es decir, es importante destacar que este concepto no puede ser fácilmente encasillado, ya que no se limita únicamente a la música convencional, al solfeo o a la teoría musical clásica, ni se reduce a la implementación de instalaciones interactivas de electroacústica en tiempo real. En esencia, el Arte Sonoro se fundamenta en la física del sonido y en la aplicación de las leyes y principios naturales que rigen este fenómeno. Por tanto, su punto de partida radica tanto en las artes visuales como en la música, siendo una de las características distintivas del arte sonoro su capacidad para integrar de manera intencionada tanto la dimensión sonora como la visual. En este contexto, la iconografía presente en los instrumentos musicales prehispánicos adquiere relevancia, ya que permite al compositor explorar y fusionar ambas expresiones artísticas de manera detallada y significativa.

Los instrumentos prehispánicos recreados/replicados a partir del modelo artístico académico de la OIANT-UNTREF, en los espacios académicos y talleres de las respectivas carreras de grado y posgrado hechos tanto por estudiantes como por egresados/as, están presentes en las nuevas composiciones de música contemporánea electroacústica dando como resultado una proliferación del arte sonoro del barro y sus

²² Poema completo: <https://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral5.html>

usos por diferentes partes del mundo, alterando el paradigma artístico visual del arte sonoro en la música académica contemporánea.

Las obras musicales que seleccioné para esta investigación tienen las particularidades de la música electroacústica pero con la inclusión de instrumentos prehispánicos de cerámica, donde en definitiva la imagen e iconografías no está separadas de la música, sino están en función de la imagen con el sonido y todas las disciplinas que intervienen para dar cuenta de una nueva categoría dentro del arte sonoro, dando así apertura a la discusión, sin ánimos de ser una teoría única, sino dinámica lo que constituye ir hacia una estética del Arte Sonoro del Barro.

Bibliografía

Benjamín, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

Belting, H (2001). *Antropología de la imagen*. KATZ Conocimiento.

Bovisio, M. A. (2019). Representaciones y presentificaciones: funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico. *Culturas visuales indígenas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*. Estudios Indiana 13.

Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. En CAIANA. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3).

Bovisio, M. A. (2011). Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica en: Baldasarre, M. I. Baldasarre & Dolinko, S. (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. (Vol. 1 pp. 413-439) CAIA/UNTREF.

Cage, J. (2024). Frases célebres. Recuperado de <https://citas.in/autores/john-cage/>

Escobar, T. (2008). Arte indígena, el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. (pp. 34 -56) MEIAC; Turner.

Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra.

Gómez, P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Kusch, R. (1999). *América Profunda*. Buenos Aires, Biblos.

Mitchell, W.J.T. ([1994] 2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.

Molina Alarcon, M. (2008). *El arte sonoro. Itamar*. *Revista de investigación musical*, 1, pp. 213-234.

Neruda, P. (1955). *Canto General*. Editorial Losada.

Panofsky, E. ([1924] 2000). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.

Soruco Sologuren, X. (2016). A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar. *Revista Integra Educativa*.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Miluno.

Fecha de recepción: 12/9/2024

Fecha de aceptación: 3/10/2024