



Paisaje y reflexividad en la investigación artística

Landscape and Reflexivity in Artistic Research

Ulises Unda Lara

Artista independiente

ORCID: 0000-0002-9562-4355 

uunda@hotmail.com

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 13 de julio de 2020

RESUMEN: La representación del paisaje ha sido una de las prácticas artísticas prevalentes durante la modernidad y ha cumplido un rol fundamental en la afirmación de imaginarios compartidos sobre la Nación. Mi ensayo enfoca un conjunto de elementos que dotarían de una dimensión reflexiva a procesos renovados de investigación artística que se despliegan sobre los efectos socioculturales de esta práctica. Para esto, examino el paisaje sonoro *Pasochoa*, propuesta artística que realicé con la colaboración del músico José Sangoquiza en el año 2017. Este análisis da cuenta del desafío de pensar los efectos que visiones de “la tierra de la nación como indígena” han tenido en la sociedad ecuatoriana. Más allá, supone el desafío de apuntalar esta reflexión en teorías del sonido y la escucha, y por lo tanto desde una situación cultural actual marcada por lo audiovisual.

PALABRAS CLAVE: Paisaje, modos de escucha, arte sonoro, diferencia cultural, Ecuador.

ABSTRACT: The genre of landscape informed prevalent art practices during the modernity and fulfilled a pivotal role regarding the production of imaginary drives about the national identity. In this essay, I highlight a set of sociocultural elements relevant to interrogate this genre through artistic research. For doing this, I examine the soundscape *Pasochoa*, artistic endeavour produced with the collaboration of the musician José Sangoquiza during the Summer of 2017. My analysis exposes some of the consequences that hegemonic views of the Nation's landscape have had in the Ecuadorian society. Furthermore, it underlines the theoretical relevance of approaches to sound and listening for considering this issue within a contemporary situation modelled by audiovisuality.

KEYWORDS: Landscape, modes of listening, sonic art, cultural difference, Ecuador.

* * * * *

1. Introducción

1.1 Paisaje y política

En los últimos años hemos presenciado una nutrida producción teórica y artística empeñada en situar la tradición pictórica del paisaje en relación con fuerzas sociales y culturales que pueden apreciarse como centrales en los procesos de expansión colonial, y consecuentemente inherentes

al sentido hegemónico de modernidad constituido en Occidente (Weibel 2014, Steyerl 2012, Burgin 1996, Cray 1990). La pertinencia de este empeño puede considerarse a la luz de desarrollos tecnológicos en el campo de las imágenes, en los cuales resuenan tendencias y trayectorias establecidas sobre la representación paisajista en los albores de la modernidad.

Con respecto a lo anotado, la artista y teórica Hitto Steyerl establece un arco de relación entre modos de ver que dominan el paisaje postrenacentista y lo que observa como la configuración en curso de una política de verticalidad. De acuerdo a esta autora, la adopción de la perspectiva central como método predominante en la producción de imágenes, particularmente en el ámbito del paisaje durante el siglo XVI, establecería los fundamentos de una mirada en Occidente destinada hacia el dominio y sometimiento de “un otro” racializado (Steyerl, 2012, p. 20). La perspectiva central se nos revela así como una tecnología orientada por fines estratégicos, la misma que anticiparía las formas de control que se despliegan actualmente mediante la convergencia entre tecnologías de visión aérea y 3D. Asistidas por el nexo entre emporio militar e industria del software, estas tecnologías informan una política de verticalidad que, como menciona Steyerl siguiendo al arquitecto Eyal Weizman, exacerbaría una estratificación social y territorial “desde arriba” multiplicando globalmente los lugares de conflicto (Ibid, p. 24).

De forma análoga, el artista conceptual y teórico Peter Weibel señala que la pintura paisajista europea del siglo XVII tuvo una marcada función estratégica durante aquel siglo eminentemente guerrillista. Para Weibel, artistas emblemáticos de este periodo nos han legado una percepción del paisaje como logística de eventos bélicos, pues su representación está organizada por un sentido de cálculo y control territorial. Esta tendencia se manifestaría en la pintura holandesa del paisaje, en la cual observamos una precisa determinación de la posición de una infraestructura que comprende fortificaciones, sistemas sanitarios, transporte marítimo, entre otros recursos (Weibel, 2014, p. 444). Integradas radialmente, estas posiciones informan además sobre la extensión territorial de los dominios del soberano. Weibel destaca así el compromiso de los artistas con el poder político de la época, subrayando el carácter ideológico de preceptos y técnicas que sustentaron un minucioso trabajo de observación de la naturaleza. Su estudio nos lleva a considerar que, al operar con los modelos científicos de la época, el paisajista moderno contribuyó a afirmar lo que James Scott define como “vista sinóptica”: un modo de ver desde arriba y desde el centro inherente al Estado moderno y que tiende a simplificar drásticamente la diversidad social y natural (Scott, 1997, p. 4).

El interés reciente sobre las relaciones entre paisaje y política, presente en una abundante bibliografía, nos ha enseñado a concebir este género más allá de las categorías formalistas de la historia del arte. Concomitantemente, renovadas perspectivas críticas han orientado nuestra atención hacia las implicaciones de su desarrollo moderno en la producción de estructuras de significación sobre la diferencia cultural. La producción paisajista de científicos y artistas viajeros generada en diferentes contextos de América del Sur a lo largo del siglo XIX, ha sido ampliamente interpelada en este sentido. La antropóloga Deborah Poole, al analizar su producción en los Andes, sugiere que estos viajeros modernos expandieron el creciente interés presente en las artes europeas de la época por organizar la mirada en torno a aspectos fisionómicos y fenotípicos de poblaciones andinas.¹ La abundante producción de imágenes del paisaje, las costumbres y fenotipos raciales que se registra en los Andes en el mencionado siglo, estuvo en gran medida destinada a saciar el apetito de exotismo que predominaría en el boyante mercado internacional de imágenes de la época. Además, dicha producción expandiría transformaciones en el campo de la visión que subyacen en la configuración de las ciencias modernas (Poole, 1997, p. 37).

¹ Para explicar lo anotado, la autora analiza una serie de representaciones teatrales acerca de los Incas que tuvieron lugar en Francia en el siglo XVIII (Poole, 1997, p. 34).

Lo señalado por Poole explica la preponderancia que adquiere la pintura de tipos sociales en los Andes en las últimas décadas del siglo XIX, género que enfatiza los rasgos de rusticidad de los personajes retratados acorde con criterios raciales derivados de la novel ciencia de la biología. Así también, da cuenta del carácter paradigmático de la categoría dicotómica cultivado-/incultivado (cultura/naturaleza) que organiza la producción paisajista moderna en el Ecuador. Para Christa Olson, dicha producción informó ampliamente lo que esta autora considera como la expresión discursiva más persistente sobre la identidad nacional, entre los años 1860 y 1950: la visión de la tierra de la nación como indígena (Olson, 2015, p. 11). Esta visión “racializada” de la geografía de la nación constituyen uno de los lugares comunes más persistentes sobre los que se asienta el sentido dominante de *ecuatorianidad*, y ha alimentado la percepción hegemónica de los grupos indígenas y subalternos como carentes de cultura o educación.²

De acuerdo a lo anotado, las prácticas representacionales que se despliegan en torno al género del paisaje han modulado extensamente la producción de “lo social” en los Andes. Se puede decir siguiendo a Deborah Poole, que la extensa producción moderna enmarcada en este género ha informado una economía visual, cuya lógica de intercambio se juega fundamentalmente en el lugar de lo racial. Los efectos que las “visiones de la tierra de la nación como indígena” tienen en la sociedad ecuatoriana, requieren ser interrogados. Como se plantea en este ensayo, este empeño demanda el desplegar estrategias reflexivas, desde una situación actual dominada por lo audiovisual, que expongan el carácter hegemónico de dichas visiones, y consecuentemente los fundamentos tecnoculturales que modulan nuestra relación con el paisaje.

1.2 El concepto de paisaje sonoro

Manifestaciones asociadas con el concepto de paisaje sonoro informan desde su núcleo el campo del arte sonoro y por lo tanto responderían a búsquedas enfocadas en las relaciones entre espacio y sonido. Un sondeo sobre el origen de dichas manifestaciones, puede llevarnos tan lejos para incluir las actividades que Pierre Schaefer y John Cage desarrollan con objetos y contextos encontrados, respectivamente. Considerados los padres putativos del arte sonoro, estos artistas y músicos experimentales “situaron el sonido en relación con el espacio y con las condiciones a través de las cuales, literalmente, tiene lugar la escucha” (LaBelle, 2006, p. 33).

Una perspectiva más afín al concepto contemporáneo de paisaje sonoro necesariamente nos remite a las actividades impulsadas por el *World Soundscape Project* (WSP) a finales de los 1960’s, proyecto auspiciado por la Simon Fraser University y liderado por R. Murray Schafer. Impregnado de una conciencia ecologista que se expande en aquella época, Schafer emprendió la ambiciosa tarea de caracterizar la ecología acústica de distintas regiones canadienses. Las ideas generadas por Schafer en torno a esta experiencia, las mismas que han sido objeto de una exhaustiva revisión crítica, constituyen el fundamento del desarrollo reflexivo de esta práctica en varias disciplinas de las humanidades, artes, y ciencias sociales.

De acuerdo al músico y antropólogo Steven Feld, R. Murray Schafer contribuiría a afirmar una forma de conocimiento situado que despliega lo sonoro hacia sus dimensiones socioculturales y medioambientales. Sin embargo, dicha apertura hacia un tipo de conocimiento implicado con el lugar y las condiciones espaciotemporales, se vería limitada debido a una tendencia metafísica presente en su pensamiento. Como ha sido señalado por varios autores, Schafer organiza su aprovechamiento del concepto de paisaje sonoro sustentado en una serie de categorías dicotómicas, orientadas hacia la búsqueda y determinación de lo esencial y primigenio de los espacios acústicos (Benschop, 2007, p. 487). Sobre todo, aquella categoría de “hi-fi/low-fi” empleada para referir a una supuesta situación degradada de los entornos sonoros contemporáneos, dan cuenta de que para Schafer existiría un modo ideal de escucha. Así

² Olson enfatiza el carácter resistente, flexible y multimodal de estas imágenes del paisaje de la nación que han circulado en una diversidad de espacios sociales con el objetivo de señalar la poderosa capacidad aglutinadora de este lugar común de identidad (Olson, 2014, p. 9).

también, varias de sus enseñanzas con respecto a las técnicas aplicadas a la producción de paisajes sonoros han sido esgrimidas como prueba de dicha tendencia. Su declaración de que un procedimiento correcto en el registro de campo supone el ocultar, tanto como sea posible, la presencia de la grabadora, ha sido expuesta en este sentido. Pues, esta posición escamotea el hecho de que el concepto de paisaje sonoro es posible, precisamente, gracias a la existencia de un sistema de mediaciones tecnológicas para la reproducción audiológica (Samuels *et al.*, 2010, p. 331).

Las perspectivas teóricas que se han levantado en diálogo con el pensamiento Schaferiano persiguen superar su sesgo esencialista sobre lo aural. Estas apuestan por el desarrollo de formas de conocimiento generado a través de relaciones que emergen en tensión con una diversidad activa de culturas aurales. Volviendo a Steve Feld, este autor sugiere que tal forma de *relacionalidad* enriquece el horizonte metodológico de las disciplinas humanistas al incorporar procedimientos procesuales y dialógicos que se despliegan mediante prácticas situadas de escucha y sonido. Además, sugiere que su relevancia en términos de activar una ontología relacional se afirma en el continuo rehacimiento de un conocimiento que se constituye *con* un otro significante (Feld, 2015, p. 19).

De acuerdo a lo expuesto, se puede mencionar que las ideas de Feld y de otros autores contribuyen a situar el concepto de paisaje sonoro contra una tendencia a inscribir lo acústico en el marco de un conocimiento representacional. En este sentido, nos ofrecen herramientas analíticas para interrogar las figuras retóricas inherentes a un paradigma antropocéntrico que domina el conocimiento moderno, figuras entre las cuales puede situarse la representación pictórica del paisaje. Al mismo tiempo, nos alientan a reconocer que contemporáneamente nuestra percepción de los otros y de nosotros se define, en gran medida, sobre el fondo de un sistema de mediaciones que apuntan hacia el contexto de lo musical.

2. Paisaje sonoro Pasochoa

2.1 Contexto

El paisaje sonoro Pasochoa consiste en una propuesta artística que realicé en el verano de 2017 con la colaboración del músico y constructor de instrumentos José Sangoquiza, quien es un habitante del barrio Pasochoa ubicado en las faldas del volcán inactivo del mismo nombre. El mencionado barrio pertenece a la parroquia Amaguaña, provincia de Pichincha, Ecuador.³

La realización de esta propuesta se enmarca en una serie de actividades artísticas de carácter participativo y colaborativo que he venido desarrollando en la parroquia rural de Amaguaña desde 2012. Estas actividades me han permitido conocer a artistas y pobladores de distintos barrios, entre estos a José Sangoquiza con quien nos une un interés por la experimentación sonora.

Al tener raíces familiares en esta parroquia y al residir en la misma por periodos prolongados desde mi juventud, me considero uno de sus pobladores. Mi empeño por abrir un espacio para el desarrollo de iniciativas artísticas en esta parroquia responde a este vínculo afectivo, en el que se deslizan memorias sobre un territorio cargado de historias de poder.

El área geográfica en que se encuentra la parroquia de Amaguaña, conocida históricamente como Valle de Los Chillos, ha acogido grandes haciendas agrícolas, ganaderas y textiles, desde el siglo XVIII y hasta fines de la década de 1960. Para los habitantes de esta parroquia, este pasado reciente, en el que resuenan historias de explotación de la fuerza laboral de grupos

³ Amaguaña es una parroquia rural del DMQ que se encuentra a 28 Kilómetros hacia el suroriente de la ciudad de Quito. Tiene una población de 31,106 habitantes y su extensión territorial es de 76,14 km², en la cual se asientan 32 barrios y dos comunas.

indígenas y mestizos, se expresa de múltiples formas. En particular, se expresa en una división territorial que reproduce formas racializadas de exclusión social y marginación.

Las actividades emprendidas en este territorio rural han buscado contrarrestar esta situación y generar acciones que, en el marco de talleres de arte y propuestas experimentales, propicien la comunicación entre espacios públicos diversos. Este objetivo, ha supuesto el adoptar procedimientos y medios artísticos que favorezcan el desarrollo de modos compartidos de interpretación sobre el vínculo que mantienen los habitantes con el espacio social y con la historia de la parroquia.

El paisaje sonoro *Pasochoa* centra su realización en esta intención. Como se expondrá a continuación, los procedimientos de sonido y escucha que guían su elaboración persiguen establecer un proceso dialógico capaz de interpelar un orden establecido de relacionamiento social. Subyace en esta intención, el incidir en un mejoramiento de las condiciones que determinan la producción cultural subalterna en este sector rural periférico a la ciudad de Quito.

2.2 Realización

La realización de esta propuesta artística inició con excursiones guiadas por Sangoquiza, cuyo objetivo fue determinar sitios para la realización de grabaciones de campo a lo largo de una extensa área en la parte sureste del volcán Pasochoa. Desde esta área, en la cual se encuentra el barrio Pasochoa, es posible divisar un segmento importante del territorio que comprende el Valle de Chillos, incluido el sector central de la parroquia de Amaguaña. A través de estas excursiones, reconocimos las cualidades acústicas de sitios vastos y abiertos en la parte alta del volcán y de otros de menor escala situados en sus estribaciones, cuya topografía acentuaba las propiedades resonantes del sonido. También, exploramos las texturas sonoras de materiales presentes en el entorno. Esta aproximación inicial al lugar, nos permitió reconocer cómo las características espaciales de un territorio o entorno, ponen en tensión distintos modos de escucha que pueden definirse, siguiendo a Brandon LaBelle, como contextuales, reducidos, proximales, entre otros (LaBelle, 2006).

Para realizar las primeras grabaciones de campo construimos objetos de forma cilíndrica hechos de capas muy delgadas de madera. El uso de este tipo de cámaras sonoras ubicadas en pendientes del terreno montañoso, resultó en una forma de captura auditiva del flujo inercial e interdependiente de los insectos y hierbas del entorno. Mediante la escucha de estas micro ecologías, transitamos entre diferentes escalas espaciales que fueron moduladas por la intensidad de las corrientes de aire. Esta experiencia perceptual centró nuestra atención en cómo nuestros cuerpos y oídos, al estar en tensión hacia el sentido sonoro, se transforman en sitios o superficies que informan una red procesual de relaciones aurales. La progresiva identificación de este problema, implícito en nuestra propuesta sonora, fue relevante para ensayar procedimientos de escucha más elaborados durante la segunda fase de la elaboración del paisaje sonoro *Pasochoa*.

La segunda fase comprendió principalmente performances de Sangoquiza tocando sus instrumentos en sitios específicos, los cuales fueron registrados en audio y/o video. Durante estas acciones, las cuales tuvieron lugar principalmente en su taller ubicado junto a la casa de su familia en el barrio Pasochoa, los instrumentos musicales utilizados en sus presentaciones devinieron en objetos de un cuidadoso escrutinio. Estos instrumentos dispuestos en su mesa de trabajo fueron observados, manipulados, y explorados acústicamente por su fabricante y ejecutante. Dándoles un orden de aparición auditiva, estos se convirtieron en protagonistas de lo que se transformó en una composición temporal expandida, la misma que resonó con el sonido de las actividades cotidianas propias de este sector rural.

Durante una iteración del performance mencionado, invitamos al artista visual y músico Marroquín Yamine Elrhoba, quien usó micrófonos de contacto para raspar diferentes

superficies del sitio. Esta decisión de explorar las cualidades texturales de los materiales presentes en el sitio, mediante la aplicación friccional de los micrófonos de contacto, fue pertinente para posicionar decididamente nuestra propuesta artística en las antípodas de cualquier pretensión por representar este medio rural a través del sonido. Así también, la acción de Elrhorba aguzó nuestra atención sobre la capacidad del sonido para resonar con la tesitura material y simbólica del contexto, y contribuyó en la definición un esquema musical que fue elaborado en las distintas presentaciones públicas del paisaje sonoro *Pasochoa*.⁴

La presentación más relevante tuvo lugar en el Centro Cultural Benjamín Carrión (CCBJ), legado del escritor e intelectual Benjamín Carrión. Un reconocido lugar de encuentro de la comunidad artística de la ciudad de Quito, el CCBJ está impregnado de cargas simbólicas de la cultura moderna del país, en cuya definición Carrión jugó un rol preponderante.⁵ Podría decirse que este performance musical, el mismo que centró la atención del público presente en las propiedades sonoras de los instrumentos tocados por Sangoquiza, movilizaron en este lugar connotaciones históricas y culturales sobre repertorios e instrumentos caracterizados como representativos del “alma nacional.” Estas resonancias fueron multiplicadas mediante el procesamiento digital de los sonidos producidos por Sangoquiza, incluyendo efectos de eco, bucle, reverberación y síntesis espectral que dramatizaron las interrelaciones dinámicas entre sonido y espacio.

2.3 Análisis

Las experiencias aurales generadas alrededor de nuestra pesquisa sonora en el paisaje montañoso, propició conversaciones situadas. Los estrechos caminos habilitados entre la estricta parcelación de tierra que se extienden desde los barrios marginales ubicados en las estribaciones del volcán hasta su cima rocosa, contribuyó a recordarnos nuestros vínculos familiares con este tipo de territorio rural. Además, contribuyó a recordarnos que la situación marginal de gran parte de los pobladores de la parroquia de Amaguaña, puede verse como consecuencia de una larga historia de propiedad de la tierra basado en el modelo tradicional de hacienda dominante en el área rural de la serranía ecuatoriana.⁶ Actuando como anfitrión de nuestro deambular ascendente, Sangoquiza se refirió a la historia de su vida temprana como determinada en gran medida por la dependencia de sus padres de terratenientes o hacendados. Sus recuerdos, en los que reverberaban historias de explotación de la fuerza laboral de los campesinos, apuntaban insistentemente hacia su precaria situación laboral actual como músico y fabricante de instrumentos musicales.

Un músico autodidacta, cuyo repertorio e instrumentos son vistos como representativos de las raíces culturales del Ecuador y del folclore andino, Sangoquiza es frecuentemente convocado por mediadores culturales, que actúan en nombre de las autoridades locales, para participar en

⁴ Una primera presentación pública se realizó en el marco de la Bienal de Quito 2017, y tuvo lugar en un edificio de estilo colonial ubicado en el tradicional barrio de San Marcos de la ciudad de Quito.

⁵ Carrión fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana que lleva su nombre en 1944. En las décadas subsiguientes, esta institución marcó las líneas maestras del discurso hegemónico sobre el quehacer cultural y artístico en el país.

⁶ En el área territorial que comprende actualmente la parroquia de Amaguaña se asentaron algunas de las haciendas más importantes del país. Como menciona el sociólogo Andrés Guerrero, estas “haciendas precapitalistas” establecieron modos tradicionales de tenencia de la tierra e instituyeron relaciones de producción basadas en el modelo de “la renta en trabajo” (Guerrero, 1975, p. 2). A través de este modelo, los campesinos indígenas o *huasipungueros* intercambiaron su fuerza de trabajo por el acceso a una parcela de subsistencia dentro de las haciendas (Clark, 1998, p. 376). La institución de la hacienda fue una instancia relevante en la reproducción de ideologías raciales y en la producción de un sujeto anuente a la disciplina del trabajo.

festivales conocidos como de las identidades rurales o "ruralidades."⁷ Estos encuentros anuales de música, danza, teatro, y otras demostraciones artísticas y culturales, forman parte de una agenda institucional más amplia empeñada en la preservación y promoción de manifestaciones ancestrales presentes en parroquias rurales de la provincia de Pichincha. No solo la remuneración es inadecuada, sino que también los artistas convocados están expuestos al incumplimiento de los pagos y otros acuerdos. Su frustración con lo que puede identificarse a primera vista como acciones inescrupulosas de determinadas personas, debe entenderse, sin embargo, como parte de prácticas institucionales que operan extendidamente en el ámbito rural ecuatoriano.

Más allá del perjuicio económico que implica para los artistas y músicos locales atender a estas convocatorias, Sangoquiza considera que participar en los encuentros anuales de las ruralidades es una pérdida de tiempo. Esto se debe principalmente a que los músicos y danzantes deben someterse a las decisiones de mediadores culturales sobre lo que se presenta al público, decisiones que buscan exponer los rasgos representativos de las identidades presentes en las parroquias rurales y que concluyen en programas que "ponen en escena" visiones estereotipadas de las manifestaciones artísticas y culturales locales. De acuerdo a Sangoquiza, estos encuentros contribuyen escasamente a alimentar sus intereses como músico. Lejos de constituir un espacio para promocionar el trabajo de los artistas y poner en diálogo las manifestaciones que nutren los universos sonoros de las comunidades rurales, su programación se concentra en demostraciones que son presentadas al público como la savia que nutre las raíces de la cultura nacional.

La identidad musical de Sangoquiza se define en tensión con esta orientación *folklorizante* que determina las condiciones para la producción artística y cultural subalterna en parroquias rurales del Distrito Metropolitano de Quito. Esta orientación opera normalizando la diferencia cultural y aplanando la diversidad de tradiciones sonoras y prácticas musicales. Esto se expresa en la predominancia de repertorios musicales consagrados en un mercado cultural de bajas expectativas. Esta impostura tiene una incidencia importante en las formas de producción de conocimiento y transmisión de memoria en las comunidades locales, restringiendo severamente la capacidad de acción de los actores culturales para intervenir en el espacio público. A través de su performatividad musical, Sangoquiza negocia con las condiciones que imponen estas operaciones de dominación, y al hacerlo excede sus límites. Al observar su labor como músico y fabricante de instrumentos musicales, llama la atención su versatilidad para transitar entre géneros y formas expresivas, y consecuentemente su disposición para tensionar los límites de formas musicales y tradiciones que han sido cosificadas a través de su apropiación por narrativas estatales.

Esta disposición hacia la experimentación sonora es uno de los rasgos de la identidad artística de Sangoquiza que ha contribuido a afianzar nuestra prolongada relación colaborativa y que encaminó la adopción de los procedimientos centrales que informan de realización del paisaje sonoro *Pasochoa*. Como se evidencia en las acciones realizadas en su taller, mencionadas en la sección previa, predomina en estas performances una intencionalidad por explorar las cualidades materiales de los instrumentos empleados habitualmente por Sangoquiza en sus presentaciones. La exploración de estas cualidades y el centrar nuestra escucha en las propiedades resonantes de los instrumentos, estableció una posición reflexiva con respecto a convenciones musicales que hegemonizan una visión estereotipada de la producción artística y cultural local. Así también, este procedimiento posibilitó formas de escucha que resuenan con conocimientos musicales que se rehacen desde una experiencia situada y relacional. Los propios instrumentos de Sangoquiza dan cuenta de cómo su labor como músico está ampliamente

⁷ "Los encuentros Interparroquiales en el Distrito Metropolitano iniciaron en 1993 y se formalizaron mediante Resolución de Alcaldía Nro. 033 el 29 de abril de 1999" (<https://www.youtube.com/watch?v=aXIWwe5RvxE>).

informada por saberes culturales que se rehacen en medio de relaciones dinámicas, entre tradiciones vernáculas presentes en comunidades rurales localizadas a lo largo de la serranía ecuatoriana.⁸

En torno a este procedimiento podemos considerar que los modos situados de escucha que moviliza el concepto de paisaje sonoro, se constituyen a través de relaciones y consecuentemente en tensión a un sentido sonoro que resuena en el espacio y lugar. Siguiendo a Brandon LaBelle, estos modos de escucha se configurarían en relación con la inmediatez del sonido para indexar cuerpos y espacios; es decir, se definirían en función de la capacidad del sonido para producir un sentido de lugar, propiciando situaciones o eventos en los que diferentes formas de sociabilidad devienen posibles. Desde esta perspectiva, se puede decir que las conversaciones mantenidas durante nuestro recorrido supusieron igualmente la creación de lugar, y por lo tanto de una situación dialógica y compartida.

La reflexión filosófica que propone Jean-Luc Nancy sobre la noción de *estar a la escucha* es relevante para elaborar más ampliamente en qué consistiría aquella creación de lugar, inherente a las experiencias acústicas que organizan la realización del paisaje sonoro Paschoa. Según Nancy, el *estar a la escucha* consistiría en una forma de comunicación que permite el acceso a una realidad “indisociablemente ‘mía’ y ‘otra’, ‘singular’ y ‘plural’, así como ‘material’ y ‘espiritual’, ‘significante’ y ‘asignificante’” (Nancy, *A La Escucha*, p. 26). Mediante esta definición, este autor persigue elaborar una ontología de la escucha como fundamentada en un sentido del *compartir* que recupera el cuerpo y lo estético como matriz de las interacciones humanas. Desde esta ontología, *el estar en tensión hacia el sentido sonoro* se realiza, por una parte, mediante la “compartición del ruido que produce el cuerpo en su exponerse con los otros”; y, por otra, se resuelve en su amplificación y composición. Nancy traza así un arco que integra el cuerpo, el espacio y lo musical, arco en el que el significado de lugar emerge como un efecto de remisiones que desdibujan las guías hegemónicas de lo representacional. Aprehendido desde una motivación social y política, este significado de lugar se opone a la sumisión de las interacciones humanas a un orden establecido, mientras comprende el cuerpo situado en el mundo social como medio de cambio y transformación. La ontología de la escucha como compartición que nos plantea Nancy puede adoptarse para iluminar, como menciona la artista Pauline Oliveros, que “el cuerpo es el sitio fundamental de control social y opresión, lo cual opera mediante el cercenamiento de sus lazos primordiales con el mundo” (Oliveros, 2007, p. 404).

Las experiencias situadas de escucha que marcaron la realización del paisaje sonoro *Paschoa*, orientaron nuestra atención hacia prácticas de dominación que operan sobre el lugar del oído.⁹ Estas tecnologías aurales—como podemos reconocer en las políticas culturales que se ejecutan en los encuentros de las “ruralidades”—, cumplen una función estratégica que se actualiza mediante la persistencia “lugares comunes” de la identidad nacional. Esta constatación supone la necesidad de dimensionar de mejor forma los efectos sociales que tiene la persistencia de imaginarios simbólicos de la nación; pues, como se ha sugerido, estas acciones institucionales operan limitando las posibilidades de autonomía política y cultural de grupos subalternos, con consecuencias que se expresan en el debilitamiento de la capacidad de acción de individuos y grupos para intervenir en el espacio público. A su vez, tal dimensionamiento demanda el destacar que la persistencia de los imaginarios afirmados sobre el mito de una geografía

⁸ En su colección de instrumentos prevalece el uso de pieles de animales, huesos, pesuñas, cuernos, y de diferentes tipos de carrizos y troncos de penco, materiales presentes en manifestaciones musicales a lo largo de la sierra ecuatoriana. en las que el uso de materiales contextuales, con fines musicales, es una práctica común.

⁹ Ana María Ochoa define estas formas de dominación como técnicas audibles (audible techniques) y sugiere que estas técnicas en los Andes durante del siglo XIX situaron ambiguamente a la voz entre las categorías de cultura y naturaleza, siendo centrales en la producción de una subjetividad subalterna (Ochoa, 2014, p. 5).

compartida que se nutre de raíces indígenas, reproduce y expande ideologías raciales que son constitutivas de la formación del Estado ecuatoriano. Este mito ha alimentado históricamente el sentido común de que los grupos indígenas y subalternos están anclados en un mundo tradicional, constituyendo un lastre para el cumplimiento de los ideales de progreso que sella la identidad de las naciones modernas. Para la antropóloga Kim Clark, esta percepción hegemónica del atraso indígena constituye el núcleo del “problema indígena” en el Ecuador, problema que sobretodo ha expresado la ansiedad de las élites estatales blanco mestizas sobre la falta de cultura, entendida como educación, de aquellos grupos racializados.¹⁰ Más allá, esta autora argumenta que esta visión hegemónica explicaría las dificultades que históricamente han experimentado los campesinos indígenas para acceder al manejo y propiedad de tierras productivas administradas por el Estado (Clark, 1998, p. 382).

Como se ha señalado en la parte introductoria de este ensayo, uno de los lugares comunes más persistentes de la identidad nacional en el Ecuador consiste en la visión de la tierra de la nación como indígena. Definido por Christa Olson como “*topoi* de tierra-indigenidad”, esta representación ha tenido en el género moderno del paisaje un medio fundamental de circulación. Así, la pertinencia de generar perspectivas analíticas sobre los efectos sociales de esta práctica representacional, no se puede subestimar. El análisis propuesto sobre el paisaje sonoro *Paschoa* iluminó una serie de elementos teóricos, los cuales contribuyen a interrogar ideologías inherentes al paisaje que subyacen en percepciones hegemónicas sobre la diferencia cultural. Este empeño, al articularse mediante conceptos como el de paisaje sonoro, ha permitido exponer que las condiciones para la producción cultural subalterna requieren ser pensadas frente a una *folklorización* en curso de cuerpos, territorios y saberes. La examinación de los procedimientos empleados para la realización de dicho paisaje sonoro, nos han guiado congruentemente hacia el reconocimiento de que el oído, en su relación con la voz, constituye un lugar paradigmático de acciones institucionales que reproducen una visión sobre las “ruralidades” como territorios *incultivados* o carentes de cultura. En su parte central, el análisis de esta propuesta artística destacó la disposición experimental que orienta su realización. Esta disposición se representó como clave para expandir la matriz *performativa* del concepto de paisaje sonoro hacia su amplificación y composición. Esta tensión hacia lo musical, la cual como menciona Nancy es propia de un sujeto que se realiza en la escucha, pone en cuestión “el distanciamiento físico de la agencia y percepción” a la que nos remite la visión convencional de paisaje (Feld, 2015, p. 15). Se oponen así a una lógica del lugar que es actualizada por la visión hegemónica de la tierra de la nación y que opera a favor de la negación del entramado relacional de lo social.¹¹ De esta forma, considero que el presente ensayo contribuye a establecer una serie de elementos reflexivos sobre el género del paisaje, elementos que se definen frente a una situación contemporánea dominada por lo audiovisual.

¹⁰ Como menciona Clark en su estudio sobre los debates agrarios en Ecuador durante las décadas de 1930 y 1940, mestizos y blancos mestizos asumieron históricamente el papel de educar a los “indígenas analfabetos,” los cuales “se consideraban como pesos muertos para el progreso nacional, y elementos ‘pasivos’ que no participan en la política nacional, dado que la ciudadanía plena requería alfabetización” (Clark, 1998, p. 383).

¹¹ David Harvey argumenta siguiendo a A. N. Whitehead (1920) que “el concepto de lugar marca la apertura en nuestra conciencia de entidades en la naturaleza conocidas meramente por sus relaciones espaciales con entidades discernidas” (Harvey, 1996, p. 261).

Bibliografía

- Benschop, R. (2007). Memory Machines or Musical Instruments? Soundscapes, Recording Technologies and Reference. *International Journal of Cultural Studies* 10, no. 4, pp. 485-502.
- Clark, K. (1998). Racial Ideologies and the Quest for National Development: Debating the Agrarian Problem in Ecuador (1930-50). *Journal of Latin American Studies* 30, no. 2, pp. 373-393.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. *Keywords in Sound*. Ed. David Novak y Matt Sakakeeny. London, Durham: Duke University Press, pp. 12-21.
- Guerrero, A. (1975). *La hacienda precapitalista y la clase terrateniente en América Latina y su inserción en el modo de producción capitalista: el caso ecuatoriano*. Quito: Universidad Central.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Cambridge, Mass: Blackwell Publishers.
- LaBelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International.
- Nancy, J. (2009). *A La Escucha*. Barcelona: Amorrortu.
- Ochoa, A.M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press
- Oliveros, P. My "American Music": Soundscape, Politics, Technology, Community. *American Music* 25, no. 4, pp. 389-404.
- Olson, C. (2014). *Constitutive Visions: Indigeneity and Commonplaces of National Identity in Republican Ecuador*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Samuels, D. Meintjes, L. Ochoa, A. Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology* 39, pp. 329-345.
- Scott, J. (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition have Failed*. New Haven [Conn.]: Yale University Press.
- Steyerl, Hito. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Weibel, P. Gehring, U. (2014). *Mapping Spaces: Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. München; Karlsruhe: ZKM.
- MDMQuito. (2011). IX Encuentro de las Culturas de las Parroquias Rurales Guangopolo. 13 de febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aXIWwe5RvxE>.