

Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos,
“Sangre entre iguanas y palomas (tercer
acto)”. En álbum *Suicidio en Guayas*

Norberto Bayo



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos, “Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)”. En álbum *Suicidio en Guayas*¹

Norberto Bayo²
Universidad de las Artes (Guayaquil/Ecuador)
norberto@lacosacultural.com

Recibido: 8 de febrero de 2017 **Aprobado:** 14 de junio de 2017

El objetivo de la autonomía modal es concebir unos términos teóricos desde los que construir una autonomía del arte y la sensibilidad que, sin renunciar en absoluto a sus imperativos formales y sus especificidades lingüísticas, constituya un mismo movimiento con la autonomía política. Si entendemos que los repertorios y las competencias instituyentes que constituyen el arte son modalmente las mismas que necesitamos para construir la polis nos estaremos situando, en el contexto concreto del capitalismo tardío, en el camino de la lucha por la república de los fines (Claramonte, 2010, p. 237).

Suicidio en Guayas, pieza modal en tres actos para tres medios (2016)³, es una composición experimental, que responde a una contextura electroacústica colectiva, a partir de una experiencia traumática vivida por una de las integrantes en el Primer Festival Interactos: Encuentro Públicos de Artes en la ciudad de Guayaquil. Un medio acústico preparado, un medio acústico electrónico y, de manera más evidente, en este tercer acto, un intermedio analógico.

1 Agradecimiento a los doctores Jordi Claramonte y Miguel Álvarez-Fernández, co-directores de mi tesis doctoral “Estética declinada: institución y decolonialidad en el contexto de lo sonoro”, que desarrollo actualmente en UNED (España).

2 Máster en Estética y Gramáticas del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorando por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Subdirector de la Escuela de Artes Sonoras en la Universidad de las Artes (Guayaquil/Ecuador).

3 Grabada en el estudio de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes de Guayaquil (Ecuador), los días 16 y 17 de noviembre de 2016. Reunida en el álbum *Suicidio en Guayas* (2017), producido por Irreverence Group Music, New York.

Los intereses conceptuales de los tres integrantes dialogan sobre Arte Sonoro, conceptualismos y estudios urbanos en Latinoamérica. El primer contacto conceptual surgió a través de un taller de composición y electroacústica que nuestra invitada impartió a los estudiantes de la escuela de Artes Sonoras junto a dos colegas docentes de la Universidad de las Artes. Ahí, se forjaron en nuestros creadores unas relaciones modales cuyos preliminares advertían cierto reclamo sobre un cierto tipo de *paisaje*. *Suicidio en Guayas* trata de la historia de un militar que decide lanzarse de uno de los campanarios de la Catedral Metropolitana de Guayaquil y *Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)* sobre el espacio que ocupó la huella de sangre en los alrededores del Parque Seminario donde convivió por un tiempo finito con escultura ecuestre de Simón Bolívar⁴. De nuevo, una marca más de sangre en el espacio público Latinoamericano y un testigo ausente *informante* de la bulliciosa ciudad porteña. La empatía de ser manifestada a través lo sonoro vindica cierta legitimidad en lo político y social comunitario, cuya modulación dependerá del punto finito de un acto *autopoiético*.

La fundación de Guayaquil lleva consigo cierta naturaleza mítica que describe el desenlace dramático del cacique Huancavilca Guayas. Como gesto de engaño a los colonos españoles, este guerrero acabó suicidándose, al matar previamente a su esposa Quil. El héroe responde a la ley modal de descifrar el atributo *poiético* de un *status quo* que versa entre lo pleno y lo puro, entre lo conjunto y lo propio, *desde* una posibilidad *hasta* su relación profética. La dramaturgia de vernos envueltos en un momento en que la lírica sonora apela a la gramática poética viene más del lado de nuestras configuraciones emocionales que de la de desarticular la vieja paradoja si es o no es una pipa.

Uno: sobre los estigmas del presente o cómo reconocer la utopía en el arrullo de las palomas

El primer instrumento que analizaremos será el piano, medio dónde los haya. El piano como instrumento concertante demanda una atención hegemónica en el diálogo con los dos compañeros de juego. El piano preparado parece responder a una suerte de elemento expandido cuyo propósito se aleja de lo meramente familiar. Lo que escuchamos a modo de *continuo* es un ostinato rítmico en dos variantes (versión asincopada y versión retrogradada) producido al golpear la tapa sobre el armazón frontal, en un abrir y abrir constante. Las repeticiones rítmicas

⁴ La obra fue elegida por el curador sonoro Raffaele Pezzella, como una de las más destacadas del año 2016, incluyendo el “tercer acto” en el álbum antológico *UNEXPLAINED SOUNDS 2016-the 2nd annual recognition test*. Disponible en <https://unexplainedsoundsgroup.bandcamp.com/track/susan-campos-fonseca-fredy-vallejos-sangre-entre-iguanas-y-palomas> (Consultado el 8 de febrero de 2017).

son llevadas también al plano inferior sobre los pedales para así, poder liberar las manos para el continuado desempeño acústico adaptado. El reclamo de la interpretación hace evidente la vuelta de una posible tercera dimensión corporal: macro (las vibraciones en el registro inferior), micro (interválica *fija* diatónica en el registro superior) y concreta (acusmáticamente en el registro medio, incidentalmente sobre las cuerdas). La oscilación de la curva sonora expuesta por este instrumento concertante conduce a repensar sobre los tipos de dependencias físicas que este instrumento articula en las composiciones actuales. Las técnicas expandidas pasan por pensar el piano expandido a su máxima corporalidad. La fórmula intuitiva que Susan Campos Fonseca (Costa Rica) pretende transitar dialoga a partir del duelo de un tiempo de vuelo que termina por precipitarse. La *exitus* parece advertir un aviso de un silencio letal que inevitable va a ser compartido en el espacio público como lamento *autopoiético*.

Dos: “Darwing in the jungle” o el arraigo entre iguanas

Los medios electroacústicos multicanales también son bastante familiares en las composiciones sonoras contemporáneas. El pacto se hace evidente al conectar otros dispositivos electrónicos a la consola y poder tener mayor arbitraje en el pulso contra la aleatoriedad. La construcción simbólica de Fredy Vallejos (Colombia) parece devenir en pinceladas figurativas de un sinfín de simultaneidades temporales dilatadas en el presente. Lo imprevisible se convierte en un espacio compartido que parece describir los estímulos de un protagonista, quien anhela un propio epitafio sinfónico consigo mismo. Primero, una sensación de vacío en la que se hace evidente la vibración controlada. La experiencia de lo concreto se expande a través de la percusión que suma al tipo de composición un imaginario a modo de archipiélago afín a las prácticas psicomísticas. A partir del pulso continuado de un reloj y de un narrador francés que apela a una falsa mejora amplía esa doble funcionalidad –tímbrica (sensorial) y percutiva (motriz)– que en el campo de composición acaban desarrollándose. Debemos desviar nuestra atención hacia los elementos sonoros familiares en el campo de lo concreto. La relación con la electroacústica pone de manifiesto una base *operacional* entre fines y medios para evidenciar las competencias y modos de relación modal que apelan al paisaje *policontextual*.

Tres: sangre que no desaparece, sangre que no se olvida

En la composición aparece un tercer ejecutante que parte del sonido analógico y de la grabación como principio de emisión sonora. El ingeniero de sonido Arsenio Cadenas (Ecuador) incorpora un tercer elemento a la correspondiente composición, a partir de una cinta magnética. El medio como ejercicio *operacional* propuesto ahora participa de la abstracción

por lo cual consigue aportar otra muestra de un campo expandido, que apela a la manipulación artesanal evidente. En este tercer acto, se genera un *imaginario constituyente* que pone en evidencia una situación social y política asociada al espacio cinematográfico en relación con lo sonoro. Trata, pues, de modificar, a partir de la grabación electromagnética, el espacio acumulado de las vivencias compartidas en el ejercicio profesional. Apelar por una identidad mancomunada en un espacio y tiempo compartido, como ocurre en *Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)*, es reclamar el lugar de lo público y del encuentro creativo en lo sonoro como constructo de realidades referenciales en un paisaje de contrapunto en lo cotidiano.

Conclusión: una estrategia de emancipación colectiva a partir de lo ajeno

Igualmente, situados ya en los términos de nuestra autonomía modal, podemos tachar de desvirtuadas aquellas propuestas modales que, como las que han sido envasadas al vacío por las industrias del capitalismo cultural, tienden a restringir la plasticidad estructural de sus usuarios. Toda nuestra revisión de una estética modal constituye una clara apuesta por una autonomía de las prácticas artísticas, acopladas estructuralmente con las prácticas sociales y políticas libertarias posibles y necesarias en nuestro tiempo (Claramonte, 2011, p. 110).

De manera conclusiva, las *memorias de contexto o las estéticas operacionales* que aquí hemos señalado enriquecen al fenómeno de lo sonoro como un paisaje capaz de relacionar ciertos repertorios contemporáneos. *Sangre entre iguanas y palomas* comienza con la reproducción del fragmento sonoro que Susan grabó sobre la huella de sangre pasada la jornada. Inmóvil sobre el suelo y sensación de comienzo; la sangre respondía al mismo destino trágico que iba desapareciendo tras el paso del tiempo: el silencio. El espacio de lo sonoro pudo contener en aquella grabadora una posible escucha que la víctima pudo presenciar detenido por el mismo impulso de perderse en la ausencia. La escena dramática que la sangre marca en el espacio público estuvo acompañada de una primera experiencia de contexto propia, para este tercer movimiento. Un modo de relación alude “al conjunto de patrones formantes que, estando presentes en una obra de arte, son susceptibles de ser apropiados y desplegados – mediante una suerte de homología estructural - en un ámbito diferente del original” (Claramonte, 2011, p. 97). Considerar el contexto de un *medio homogéneo* como el lugar de apertura y quiebre permite pensar, en clave estética, en el juego modal que debe dar respuesta al encuentro *generativo y organizacional* del material sonoro. El complemento que aquí esperamos, parte en el ingenio de descubrir un paisaje social, político y antropológico mediantemente musical. Nuestros manifiestos deben contar con diferentes niveles de articulación modal que permita al paisaje asumir las experiencias estéticas que, desde lo sonoro también se traducen en el encuentro

colectivo de lo *sympoiético*. La mediación emocional y el vínculo con lo inmediato que proponemos mantiene el carácter relacional que aquí describimos.

En resumen, de la estética luckasiana debemos actualizar el concepto de *medio homogéneo* a partir de lo sonoro, como campo de experiencia y principio de autonomía musical. Debemos describir la posibilidad emancipadora de *ser por nosotros mismos* y de responder a una naturaleza mítica del paisaje concreto de aptitudes *cognitivas y distributivas* conocidas.

Referencias

Claramonte, J. (2011). *Arte de Contexto*. San Sebastián: Nerea.

Claramonte, J. (2010). *La República de los fines. Contribución a una crítica de la teoría del arte y la sensibilidad*. Murcia: Cendeac.

Campos, S. & Vallejos, F. (2017). *Suicidio en Guayas*. NYC: Irreverence Group Music. Recuperado de irreverencegroupmusic.com