

# Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos..., de Sebastián Jatz: la escucha como un modo de interrogar al lugar en el que la música ocurre

Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos..., by Sebastián Jatz: listening as a way of interrogating the place where the music occurs



Santiago Astaburuaga Peña

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

santiago.astaburuaga@pucv.cl

**Resumen:** El artículo se enfoca en el análisis estético y epistemológico de una pieza del compositor Sebastián Jatz, escrita exclusivamente con palabras, que tensionó, en el año 2011, los discursos y las prácticas en el campo de la producción de partituras de la música experimental chilena. La investigación desarrollada examina la potencia de la escritura de la obra, constituida por un tipo de *notación verbal* que, al desestimar una funcionalidad descriptiva referida a materiales sonoros, *prescribe acciones* que enuncian unas condiciones de posibilidad que permiten pensar en un tipo de *escucha* que bien podría ser desplegada como una interrogante hacia la contingencia del lugar de su realización. Para esto, se articula de un diálogo entre música y filosofía, cuyo propósito es cuestionar y dinamizar aquellos conceptos, así como las propias ideas del autor de la pieza en torno a sus múltiples posibilidades.

**Palabras clave:** Música experimental. Partitura. Notación verbal. Prescripción para la acción. Escucha.

**Abstract:** The article focuses on the aesthetic and epistemological analysis of a piece by the composer Sebastián Jatz, written

exclusively with words, which tensioned, in 2011, the discourses and practices in the field of written music production of Chilean experimental music. The research examines the potency of the work's writing, constituted by a type of *verbal notation* that, by dismissing a descriptive functionality referred to sound materials, *prescribes actions* that state some conditions of possibility allowing us to think of a type of *listening* that could be deployed as a question about the contingency of the place of its realization. For this, a dialogue is articulated between music and philosophy, whose purpose is to question and invigorate those concepts, as well as the own ideas of the author of the piece regarding its multiple possibilities.

Submetido em: 15 de setembro de 2022

Aceito em: 7 de novembro de 2022

## Introducción

En el año 2011, el compositor y artista sonoro chileno Sebastián Jatz escribió la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*, obra compuesta por un conjunto de instrucciones breves que delinean doce intervenciones en espacios públicos. La pieza de Jatz, en aquel entonces, emergió en el campo de la música experimental chilena como un trabajo singular y disruptivo, principalmente por dos motivos: primero, debido a la suspensión que presenta su escritura de cualquier carácter remitente de los signos musicales (BARCELÓ, 1995), abstención que posibilita identificar a su partitura bajo la noción de *notación verbal* (LELY y SAUNDERS, 2012), en tanto está compuesta única y exclusivamente por palabras; y segundo, por el tipo de agencia que puede ser desplegada a partir de sus instrucciones, las cuales refieren ya no solo a la ejecución de sonidos, sino además a ciertos comportamientos y acciones que permiten potenciar la experiencia de escucha del lugar de su realización: ese “paisaje moviente de lo fenoménico” (RUIZ, 2013, p. 59) que la partitura propone integrar como parte de sí. De esta manera, *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* irrumpió en el ámbito de la producción de partituras experimentales chilenas del siglo XXI, como una pieza que puso en entredicho, por un lado, a la propia noción de *partitura* – debido al uso de un tipo de notación que tensiona la categoría de escritura musical –, y por otro lado, a la idea de *lo musical*, en tanto su notación permite desdibujar la separación entre el «adentro» (sonidos compuestos) y el «afuera» (contexto) de la obra, básicamente porque sus instrucciones impulsan un entrelazamiento entre la producción sonora instrumental y la escucha del espacio en el que aquellos sonidos transcurren en el plano de su realización.

La notación de *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* presenta una economía mínima de frases y proposiciones, característica que bien puede relacionarse al trabajo compositivo de George Brecht y de Manfred Werder en cuanto al uso de la

palabra que ambos músicos articulan en sus obras escritas. La incidencia de este último es fundamental: Werder, compositor nacido en Boswil, Suiza, en 1965, realizó una serie de viajes a Chile a partir del año 2010 – particularmente a Valparaíso y a Santiago – en los que colaboró con un grupo de artistas, entre los cuales se encontraba Sebastián Jatz, interesado en promover y dar visibilidad a eso que desde la década de 1950 se conoce como música experimental (CAGE, 2007). En ese contexto, dicho grupo local encontró en sus piezas escritas con notación verbal, definidas por el propio Werder como un “campo de incidencia” (2021, p. 35), una potencia inusitada, en tanto aquellas obras delineaban realizaciones en múltiples sitios – plazas, jardines, callejones, obras en construcción, cruces de avenidas, autopistas, bibliotecas – , siempre manteniendo una disciplina de transparencia y no obstaculización respecto de estos lugares: una alteración leve de lo circundante (PISARO, 2009). Apareció, de esta manera, un modo de cuestionar una suerte de univocidad del «territorio» de la música experimental chilena, que en aquel momento se traducía en un acto de “apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma” (GUATTARI y ROLNIK, 2006, p. 372), específicamente porque comenzó a articularse una práctica ya no sujeta a un estilo de ejecución, sino más bien al despliegue de una escucha enfocada en la singularidad de lugares en donde “todo está a la deriva por derecho propio” (WERDER, 2021, p. 73), práctica que, ciertamente, afectó la perspectiva creativa de Jatz.

Con base en lo anterior, el presente artículo busca, en primer lugar, problematizar un modo específico de notación musical, encarnado en el trabajo de un compositor chileno actual, mediante el análisis de una pieza que permite examinar la potencia de la dimensión verbal de la escritura musical. Para abordar esto, el texto despliega una revisión crítica de los alcances que ha tenido la notación verbal desde su emergencia, hacia fines de la década de 1950, y de su incidencia en la producción actual de partituras experimentales. En dicha revisión – articulada particularmente por compositores y compositoras

que reflexionan sobre la escritura musical –, la distinción entre aquellas partituras que describen sonidos de otras que *prescriben acciones* (THOMAS, 2009) figura como un asunto fundamental, en tanto se propone que la notación compuesta exclusivamente por palabras se configura como el modo escritural privilegiado para impulsar acciones que desencadenan sonidos que no están previamente determinados. Por otro lado, el artículo tiene como objetivo tensionar el concepto de *escucha*, entendida aquí ya no como un acto de apropiación perceptiva sostenida en la idea de que los sonidos son materiales disponibles, sino más bien como un gesto, curioso e inquieto (NANCY, 2007), de interrogación hacia la abundancia de fenómenos que transcurren en un lugar bajo unas condiciones singulares. Luego de esto, el desarrollo de ambos planos mencionados converge en un análisis de la pieza de Jatz – tanto de su dimensión escritural como de tres realizaciones ejemplares efectuadas hasta la fecha – que tiene por objeto instalar interrogantes acerca de cómo una obra que prescribe acciones para interactuar con un sitio, anotada en forma verbal, puede volver audibles unas fuerzas que por sí mismas no lo son (DELEUZE, 2015) en el lugar en el que la música ocurre. Para tales efectos, una entrevista personal realizada al compositor de la pieza entrega una serie de antecedentes, de tránsitos y de puntos de arribo del proceso compositivo y de sus posibilidades interpretativas.

## Prescripción para la acción: la potencia de la notación verbal

Hacia el final de la década de 1950, emergió en la ciudad de Nueva York un tipo de producción de partituras caracterizada por un singular rasgo: la utilización de la palabra como material escritural exclusivo para constituir la notación de aquel objeto. En este contexto, el compositor George Brecht – figura central en dicha emergencia – realizó un trabajo sistemático en torno a la escritura de una serie de textos breves, llamados *event*

*scores*, que enmarcaban acciones de la vida cotidiana como performances mínimas (GACHE, 2014) que, de una u otra manera, ponían en entredicho la práctica musical y la categoría de obra. Aquellos textos, anotados por Brecht en múltiples tarjetas, circularon como partituras que referían a *eventos* – definidos por el compositor Nicolás Carrasco como “fenómenos de la realidad percibidos desde el punto de vista del tiempo” (2018, p. 277) –, las cuales provocaron una torsión en los modos de codificar sus lecturas posibles, en tanto sus notaciones fueron absorbidas no solo como instrucciones de interpretación, sino además como textos poéticos o propuestas para efectuar acciones (KOTZ, 2001). El trabajo de Brecht – que significó el impulso principal de una técnica performática que, posteriormente, fue utilizada extensamente por el grupo Fluxus (GACHE, 2014) – supuso una fractura a una tradición escritural de la notación musical que considera a la palabra, como señala Cabeza de Vaca (2017), como un mero texto funcional a los llamados *signos musicales*, lo que permitió tensionar los límites de la categoría de partitura al suspender una dimensión gráfica que hasta entonces era ineludible. Las partituras de eventos, de esta manera, no solo irrumpieron en el campo de la música experimental como un modo de interrogar las posibilidades de realización de una obra escrita, sino además permitieron “ampliar el espectro musical y las formas de comportamiento de los sonidos y problematizar la propia notación musical a partir de un signo común: la palabra” (ASTABURUAGA, 2021, p. 238).

Esta particular manera de concebir la escritura de una partitura, que en el presente artículo será identificada bajo la noción de *notación verbal* (LELY y SAUNDERS, 2012), es para Liz Kotz (2001) una respuesta al trabajo de John Cage realizado durante la década de 1950, particularmente por la inauguración que el compositor habría producido al modelar un tipo de notación que se componía de objetos gráficos/textuales cuyo foco era delinear *acciones a realizar*. Este es un punto fundamental para el desarrollo de este escrito: se podría

decir que un hecho particularmente relevante ocurrido a partir de la pieza 4'33" (1952), de John Cage, fue la aparición de un tipo de notación que – más allá del célebre «acto suspensivo» que su escritura traza ante la ejecución de sonidos – abrió la posibilidad de instruir exclusivamente comportamientos o acciones interpretativas, apertura que para George Brecht, y para un importante grupo de compositores y compositoras que desarrollaron su trabajo a partir de la década de 1960, fue clave para la articulación de la notación verbal<sup>1</sup>. En este sentido, el pianista y compositor David Tudor, quien estuvo a cargo del estreno de aquella pieza, señalaba que la vitalidad y la conciencia de su labor interpretativa emergía precisamente en el encuentro con partituras que llaman a hacer acciones, sobre todo cuando se trata de acciones indeterminadas en cuanto a su contenido (THOMAS, 2009). Tudor, de esta manera, nos permite distinguir un tipo de notación enfocada en describir materiales sonoros que componen a una obra, de otra forma de escritura musical – que difiere en cuanto a su naturaleza de la anterior –, cuya agencia radica más bien en hacer referencia a ciertos comportamientos relacionados al sonido, condición que implicaría desplegar un trabajo de *investigación* por parte de quien lee o interpreta.

La dimensión investigativa de la labor de interpretación de una partitura musical, si seguimos a Kotz y a Tudor, opera como una singular respuesta de lectura frente a un tipo de notación que desestimaría la descripción del sonido para devenir *prescripción para la acción* (THOMAS, 2009, p. 13). Es decir, la notación prescriptiva tendría su foco ya no en informar parámetros o comportamientos sonoros al interior de una obra, sino en impulsar métodos o pasos a seguir para desplegar procesos performativos que desencadenan producciones sonoras (KANNO, 2007). La notación verbal, en este sentido, podría ser considerada una práctica escritural privilegiada para impulsar

<sup>1</sup> Algunos casos ejemplares que sugiero investigar son: La Monte Young, Robert Ashley, Mieko Shiomi, Cornelius Cardew, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, Gavin Bryars, Tony Conrad, Annea Lockwood, Alvin Lucier, Yoko Ono, Michael Parsons, Hugh Shrapnel, Howard Skempton, Pauline Oliveros, John White y Christian Wolff.

aquello: la ausencia en este objeto de símbolos codificados para describir sonidos musicales ha propiciado la aparición de una multiplicidad de formas de escritura, tales como “protocolos, programas, manuales de uso, guías de cómo una acción debe ser ejecutada, recetas, reglamentos” (GACHE, 2014, p. 16), que han emergido como textos que posibilitan realizaciones plurales e irreductibles. De esta manera, el texto que compone a una partitura semejante puede develar la potencia de su condición polisémica (BARTHES, 1994, p. 79), en tanto sus lecturas posibles ya no necesitan acudir al mensaje codificado de su autor como valor único referencial, ya no necesitan hallar medios técnicos determinados para producir sonidos que han sido representados en forma precisa en cuanto a sus parámetros, ya no necesitan un entrenamiento especializado para «entender» el significado de los signos que han sido creados y desarrollados al interior de una práctica que se pliega sobre sí misma, sino más bien requieren, entre otras cosas, una perspectiva que ubique al *proceso* de investigación de las acciones como una experiencia consistente para dotar de nuevos sentidos al propio quehacer musical. Dicho en otras palabras, la noción de prescripción para la acción aparece aquí como un eje conceptual habilitante para pensar en un tipo de lectura interpretativa que *va encontrando* – en el espesor de la experiencia de su proceso – sus códigos, sentidos, medios técnicos, valores referenciales y formas de entrenamiento en prácticas, objetos y acontecimientos que no pueden reducirse a lo que está inmediatamente disponible en su escritura, es decir, que se sitúan en ese límite poroso entre lo dicho y lo no dicho.

Para Roland Barthes, todo texto puede ser considerado un tipo de partitura, en tanto “solicita del lector una colaboración práctica” (1994, p. 80). Ciertamente, esta posibilidad de establecer una relación de colaboración entre la palabra escrita y su lectura es la que anima a este escrito a ubicar a la notación verbal como un modo de escritura idóneo para tensionar el supuesto de que una partitura pertenece en forma exclusiva

a un campo disciplinar, especializado, separado y unívoco. Los compositores e investigadores John Lely y James Saunders señalan, en relación a esto, que la notación verbal ha permitido incorporar a una amplia gama de personas, incluyendo a quienes no pueden leer la notación musical pautaada occidental tradicional (2012, p. 4), precisamente por la suspensión de símbolos musicales especializados y por los tipos de procesos que pueden ser desplegados a partir de ella. Jennifer Walshe (2021) dirá al respecto que estas partituras oscilan entre poesía y composición, y que no solo se materializan en instrucciones, sino además en provocaciones en las cuales el lenguaje se puede aplicar de una manera sutil en referencia al sonido por parte de artistas con diversas capacidades, lo que constituye un método de notación eminentemente democrático. Estos algoritmos acústicos, como llama a esta constelación de enunciados la compositora Pauline Oliveros (2013), tienen la capacidad de expresar, bajo la perspectiva del también compositor Michael Pisaro (2009), el poder del lenguaje como una herramienta musical: acciones, en apariencia simples, como respirar, escuchar y sonar pueden desencadenar una gran cantidad de momentos de conciencia sonora entrelazados entre sí. Surge, a partir de estas perspectivas, la pregunta sobre la manera en la que escuchamos la multiplicidad de «capas» que constituyen *de hecho* a una realización musical y, con ello, sobre el ordenamiento que hacemos de aquellas capas para construir experiencias estéticas singulares.

La doble instancia instrucción-realización de una partitura (GACHE, 2014), permite elaborar la idea de que aquel segundo momento opera, cada vez que ocurre, como una *actualización* del sentido de aquello que ha sido anotado. El compositor Manfred Werder dirá ante esto que toda notación sobrelleva una tensión inherente entre el sistema establecido y su propia naturaleza, en tanto el segundo uso de un signo nunca permanecerá igual: “su cualidad inherente de iteración permite al lenguaje volverse eso que es” (2021, p. 35). El carácter diferencial de la notación, nos

dice Werder (2021), emergería precisamente en su *proliferación contextual*, es decir, en el despliegue contingente de aquello que ha sido escrito, siempre bajo unas condiciones de posibilidad irrepetibles y dinámicas. La actualización de los signos de una partitura constituida por palabras ocurriría, entonces, como un encuentro entre múltiples planos, objetos, sujetos y condiciones: una coincidencia de todo aquello en un devenir, un tránsito o un movimiento siempre abundante que dotaría de nuevos sentidos a sus conceptos, frases o proposiciones. Lely y Saunders (2012) señalan, en una línea similar, que la notación verbal puede referirse a procesos de una manera muy simple, pero que la realización eficaz del proceso probablemente involucrará a quien interprete en un conjunto complejo de interacciones con múltiples eventos y cosas en el mundo. Ciertamente, la identificación de la abundancia del mundo y de las interacciones con él como acontecimientos inseparables del despliegue musical de una partitura – si seguimos a Werder, Lely y Saunders –, ha afectado profundamente la práctica de un importante número de compositoras y compositores que, a partir de la década de 1950 y hasta el día de hoy, han articulado notaciones verbales que intentan prescribir acciones *atravesadas* por el contexto en el que deben ser realizadas<sup>2</sup>. Pues bien, el apartado que sigue a continuación tiene como objetivo proponer una perspectiva reflexiva y crítica frente a este tipo de obras – entre las cuales, por cierto, se encuentra la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*, de Sebastián Jatz – y, además, examinar la función y las cualidades del sentido de la escucha en el plano sus actualizaciones posibles.

## Volver audibles las fuerzas del lugar en el que la música ocurre

Para el filósofo Gilles Deleuze (2015), el sonido no es más que un medio para captar *otra cosa* y, por tanto, la música ya

<sup>2</sup> Sugiero revisar las siguientes piezas: *Speech 1955* (1955), de John Cage, *Motor Vehicle Sundown (Event)* (1960), de George Brecht, *Voice Piece For Soprano* (1961), de Yoko Ono, *Prose Collection* (1969), de Christian Wolff, *Memory Space* (1970), de Alvin Lucier, *From the River Archive* (1973), de Annea Lockwood, *The River Meditation* (1976), de Pauline Oliveros, *PLACES with Airhorn* (1999), de Kunsu Shim, *dirty white fields* (2002), de Jennifer Walshe, *20051* (2005), de Manfred Werder, *Crossing Series (Canyons)* (2007), de Michael Pisaro, *A Few Silence (location, date, time of performance)* (2008), de G. Douglas Barret, *an ort, 1-9* (2009), de Stefan Thut, *it was like the sea* (2010), de Sam Sfirri, *Intemperie n°1* (2010), de Nicolás Carrasco, *Cannapaceus* (2010), de Sebastián Jatz, *Distances Ouïes-Dites* (2013) de Jean-Luc Guionnet, *territory* (2014), de Casey Anderson, *Limen* (2016), de Gudinni Cortina y *piezas liquen* (2018), de Catriel Nievas.

no tiene a aquel material por unidad exclusiva en términos perceptivos. Esta concepción, que desarticula todo foco unívoco en el campo de la música, sienta las bases para configurar una perspectiva que resulta clave para este artículo, a saber, que la potencia de una realización musical radica en que puede volver “audibles fuerzas que no lo son por sí mismas” (DELEUZE, 2015, p. 27), es decir, que un material sonoro tiene la capacidad de impulsar la emergencia de *fuerzas* que no serían audibles sin su acontecer. Ahora bien, ¿cuáles serían esas fuerzas? Deleuze dirá, entre otras cosas, lo siguiente: “el tiempo, la organización del tiempo” (2015, p. 27). Manfred Werder, en sintonía con el pensamiento de Deleuze, afirma que la música ocurre como una mínima alteración del devenir que nos rodea: intérpretes, sonidos, objetos, audiencia y lugar coinciden con lo que llama el “sonar del mundo” (2021, p. 28) esto es, ese conjunto infinito de circunstancias que transcurren en el tiempo, la riqueza de la realidad, indisponible en tanto multiplicidad incontrolable, que es *sustraída* por la música en el momento de aquel encuentro. Con base en esta idea, Michael Pisaro (2009) afirma que es precisamente la sustracción que opera la música sobre aquella multiplicidad la que permite una aproximación desde un ángulo levemente diferente a ese continuo sonoro, una y otra vez, dando un color ligeramente distinto a una atmósfera ya presente. El pensamiento de ambos compositores, de esta manera, considera a cada sonido un material de contexto, determinado por las cualidades accidentales de quienes interpretan, de quienes escuchan y por las fuerzas del propio sitio.

La incorporación del lugar en el que la música ocurre como parte constitutiva de una realización musical ha sido, a partir de la emergencia de partituras verbales identificadas aquí como «prescriptoras para la acción», una preocupación constante en el campo de la música experimental. Particularmente, obras tempranas de compositoras y compositores como John Cage, George Brecht, Yoko Ono, Christian Wolff, Alvin Lucier y Pauline Oliveros – referenciadas en el apartado anterior – no solo

permitieron «expandir el tímpano» hacia el sonar del mundo señalado por Werder, sino además irrumpieron para impulsar acciones para interactuar con los sitios de realización: objetos, fenómenos sonoros accidentales, dispositivos y sujetos se configuran como una suerte de constelación de acontecimientos que no pueden sino estar entrelazados a la realización efectiva de una obra escrita. Un caso ejemplar es la serie de piezas *Prose Collection* (1969), del compositor Christian Wolff, compuesta por 13 partituras de texto que impulsan a sus intérpretes a relacionarse activamente entre sí y con sus alrededores (BERGSTRØM-NIELSEN, 2012). El trabajo de Wolff, a partir de estas piezas, ha operado como un detonante en el campo de la producción de partituras experimentales anotadas con palabras, en tanto produjo – y sigue produciendo – múltiples lecturas e interpretaciones que han articulado experiencias que *desbordan* lo eminentemente escrito, es decir, que afirman la proliferación contextual de los signos marcados en ella. De alguna manera, este tipo de piezas contribuyeron a disolver la idea de la partitura como un objeto de idealidad soberana de la obra, en el que todas sus posibilidades se encuentran delineadas de una forma eminentemente dicha. Así, la concepción de la existencia de un *afuera* de la obra queda puesta en entredicho: “lo que no aparece en la partitura no debería aparecer en una realización excepto como su *mundo efectivo*” (WERDER, 2011, p. 61). Dicho mundo efectivo, para Werder, ocurre en una situación en la cual no existe un límite preciso que separa el adentro del afuera de una obra, y eso puede volverse audible a través de una música que sea lo suficientemente transparente en términos de su disolución. Por tanto, “el grado cero de una partitura y una interpretación no es una situación en blanco exactamente preparada, sino que, de hecho, *es el mundo*” (WERDER, 2011, p. 39), es decir, para Werder ya no cabría considerar a la página en blanco – en la dimensión de la práctica compositiva – como un plano vacío que debe ser llenado con material sonoro compuesto; o bien, ya no podríamos seguir pensando – en la dimensión de la práctica interpretativa – que el supuesto fondo, constituido por el lugar en el que

una obra se realiza, es inanimado y forzosamente silencioso. Todo ese deseo por neutralizar aquello que un cierto tipo de práctica musical considera exterior a una obra sufre, bajo esta perspectiva, una especie de retorno a una presencia eficaz que singulariza cada realización efectuada.

Surge, a partir de estas ideas, la pregunta sobre el tipo de escucha que posibilitaría desdibujar los marcos trazados por presupuestos que reducen a un objeto limitado un fenómeno sonoro múltiple (BERGSON, 2016). Dicho en otras palabras: emerge aquí la posibilidad de pensar en una forma de escuchar que pueda construir nuevos planos e intensidades a partir de la potencia actual e intempestiva (DI FILIPPO, 2012) del devenir sonoro, proceso que no podría juzgarse por los resultados que alcanza, “sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación” (DELEUZE, 1995, p. 233). El estado de escucha, afirma la paisajista sonora Hildegard Westerkamp (2015), nunca es estático, pues no es posible capturarlo, y, por lo tanto, es necesario buscarlo continuamente. De algún modo, se trata de escuchar más allá de lo que ha sido delimitado previamente como objeto de audición, “ya sea por presupuestos musicales o culturales que una y otra vez trazan los marcos en los que debemos transitar en términos perceptivos” (ASTABURUAGA, 2021, p. 247), moldeando una forma de oír idealizada y homogenizada. La práctica musical muchas veces participa en el juego de las delimitaciones basadas en una forma de escucha que se *repliega* hacia estrategias de control que la moldean: una escucha centrada en la percepción y en el desciframiento de los fenómenos sonoros que han sido delineados por quien los determina (compositor) y por quien los ejecuta (intérprete). Jean-Luc Nancy, sobre esto, dirá que “el oído es siempre el teatro de un *querer-tener*, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio” (2007, p. 59), idea que remite a una apropiación territorial en cuanto a los modos de percibir. Por lo tanto, desestimar la necesidad de descifrar y de focalizar dicha percepción con el propósito de comprender

y, con ello, de afirmar los códigos construidos en torno al fenómeno sonoro como significados unívocos, podría dar lugar a un conocimiento del paso del tiempo en términos cualitativos: “la duración, el campo de la memoria, la totalidad del espacio que subyace detrás del tacto y fuera de la vista, oculta para la visión (TOOP, 2013, p. 20).

Esta noción de escucha, entonces, desplazaría toda concepción que la relacionaría con la búsqueda de un foco *dado*, unitario e identificable, para dar paso a aquello que se relacionaría con ella en tanto horizonte fenoménico *en formación*. En este sentido, el acto de escuchar no resistiría su remisión exclusiva al tímpano del oído y a una matriz sonora delineada: también sería una resonancia que *se deja sentir* en el cuerpo de un modo irreductible a un fenómeno u órgano determinado. La escucha, si consideramos esto, también es resonancia del cuerpo en relación a los hechos que percibimos, también es tocar algo con la punta de los dedos (SZENDY, 2015), también es, al fin, interrogar las transformaciones cualitativas producidas por el movimiento del cuerpo propio en su encuentro con otros cuerpos. Emergería, de este modo, una forma de escuchar que se actualizaría como “una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud” (NANCY, 2007, p. 16), en tanto permitiría interrogar a la propia escucha: *auscultarla*, con el encanto, como dijera Nietzsche, de “quien tiene oídos detrás de sus oídos” (citado en SZENDY, 2015, p. 71). De esta manera, escuchar podría ser una pregunta incesante que suspenda toda necesidad de apropiación territorial, para así permitir cuestionar y conocer nuestra relación con las fuerzas que hacen surgir y surgen en el lugar en el que una música ocurre y con las operaciones que despliegan los fenómenos en su transcurso. Pues bien, retomando las ideas de Deleuze planteadas al inicio de este apartado, cabe ahora preguntarse: ¿qué fuerzas pueden volver audible la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* de Sebastián Jatz y cómo podemos interrogar, por una parte, a su notación verbal en la dimensión de su escritura y, por otra parte, al campo de posibilidades de sus realizaciones?

## **Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos... (2011), de Sebastián Jatz**

El proyecto inicial de Sebastián Jatz en torno a la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* tiene su impulso en un proceso de observación y de escucha del río Mapocho – ubicado en Santiago de Chile – que realizó durante el año 2010, específicamente en el tramo ubicado bajo el Puente Loreto. Al constatar que el caudal del río estaba notablemente bajo en aquel período, elaboró la idea de “ubicar a varios músicos abajo – al costado del Mapocho, en el lecho – para que hicieran una música que se pudiera percibir desde arriba, como si fuera un murmullo, flotando desde abajo” (JATZ, 2022). De esta manera, comenzó a proyectar la construcción de una línea, compuesta por personas e instrumentos, cuya forma fuera moldeada por el propio río y, además, a pensar en el despliegue de un tipo de producción sonora que pudiera fundirse con el entorno, particularmente con el sonar del agua y de la ciudad: se podría decir que Jatz, mediante este proceso, buscaba una suerte de resignificación del espacio en aquellas “esquirlas que los símbolos parecen dejar en el ambiente” (HERRERA, 2020). Pues bien, las gestiones para llevar a cabo esta idea no dieron frutos, razón por la cual el proyecto quedó archivado. Sin embargo, algunos meses más tarde recibió una invitación del Festival Tsonami de Arte Sonoro para realizar una intervención en el espacio público de la ciudad de Valparaíso. En ese momento, el compositor decidió adaptar la idea inicial, cambiando el río Mapocho por la Avenida Alemania, una calle sinuosa y plana que entreteje diversos cerros de la ciudad puerto: “elegí la Avenida Alemania porque era un punto alto, arriba, y porque además podía tener continuidad, extensión” (JATZ, 2022). La idea actualizada de la pieza, por tanto, tenía como objeto materializar una línea sonora que atravesara el espacio trazado por una calle que sorteja, en forma lisa y continua, múltiples accidentes geográficos que dan cuerpo a las quebradas y a los cerros de Valparaíso.

El estreno de la obra, ocurrido el 11 de noviembre de 2011, estuvo antecedido por un taller en el que participaron cinco personas interesadas en realizar la intervención propuesta. En aquel encuentro, recuerda su autor, “el trabajo fue verbal, sin partitura” (JATZ, 2022). Las instrucciones que hoy componen a dicha pieza, por tanto, fueron articuladas *durante* esa experiencia, es decir, el conjunto de prescripciones para la acción, como señala Thomas (2009), fue determinado en el transcurso de un proceso que poco a poco permitió organizar el aparato de reglas del juego. Se podría decir, entonces, que la escritura de la pieza emergió como la *huella* de una labor que fue articulada, en primera instancia, por un conjunto de indicaciones eminentemente orales de su autor en el marco del mencionado taller, y, en segunda instancia, por las cualidades de la experiencia de la intervención en la Avenida Alemania aquel 11 de noviembre. En otras palabras, bien podríamos afirmar que la escritura de la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* forma parte de un tipo de notación musical que es inseparable de la práctica que le da consistencia, es decir, que no puede ser ubicada como una marca previa a su acontecer, sino más bien como un registro inherente del quehacer interpretativo.

### Imagen 1 - Notación verbal de la pieza

#### Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...

Una serie de 12 intervenciones públicas a partir de los 12 semitonos que completan la octava.

1. Formación de una línea en un espacio público, con cualquier extensión y separación entre los puntos que la forman.
2. Cada punto debe procurar un instrumento, objeto o voz capaz de emitir una nota o frecuencia predeterminada e igual para todos.
3. Durante la duración prevista de la obra cada punto ejecutará su sonido la mayor cantidad de veces que estime posible.
4. El sonido producido debe ser continuo y suave (para uno mismo) sin superar el volumen del entorno inmediato: cada punto podrá escuchar los dos puntos a su lado pero posiblemente no a los siguientes.

El resultado debiese ser el murmullo de un unísono polifacético atravesando un espacio.

*Fuente: plataforma web de Sebastián Jatz*

*Descripción: título, subtítulo y cuerpo de instrucciones de Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*

Luego del estreno en 2011, Jatz decidió escribir definitivamente el aparato instructivo de su pieza para alojarlo en su propia plataforma web. El estatuto de partitura de aquellas palabras, por tanto, emergió en este punto, pese a que su autor eludió la posibilidad de volverla un objeto de circulación autónoma: las instrucciones que componen la partitura de *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* no solo se encuentran exclusivamente en la plataforma personal del compositor – no hay existencia de su escritura en una lámina de papel o en un documento digital independiente –, sino además figuran entrelazadas, en el mismo espacio virtual, a las realizaciones que han ocurrido hasta la fecha. De esta manera, el plano escritural de la pieza coincide con el espacio de archivo de sus intervenciones, es decir, se trata de dos registros inseparables entre sí<sup>3</sup>.

En aquel tránsito escritural (ver Figura 1), apareció el número 12, en referencia a la serie de intervenciones y a los tonos que pueden ser utilizados en una realización posible: «Una serie de 12 intervenciones públicas a partir de los 12 semitonos que componen la octava», indica la partitura. Jatz (2022) comenta que en ese momento había ideado, como una suerte de proyecto consecutivo a este, tener grabaciones de “los 12 semitonos que componen una octava teñidos de lugares, o bien, de 12 lugares teñidos de esos semitonos” para construir un *sampler* con sonidos de lugar y tonos que permitiera, posteriormente, armar una especie de teclado “para tocar, si quisieras, *Para Elisa*, de Beethoven, con esos lugares y tonos”. Ciertamente, ese proyecto no ha visto la luz, posiblemente debido a que, de las 12 intervenciones señaladas en la partitura, solo 8 han sido efectuadas hasta la fecha.

Ya en un plano instructivo, compuesto por cuatro puntos y un comentario final (ver Figura 1), la partitura de la pieza esboza la formación de «una línea en un espacio público, con cualquier extensión y separación entre los puntos que la forman» (nº1), los cuales deben «procurar un instrumento, objeto o voz capaz de

<sup>3</sup> En el siguiente enlace se puede revisar el archivo documental de la pieza: [https://arsomnis.com/es/seguimiento\\_continuo\\_de\\_infinitos\\_puntos](https://arsomnis.com/es/seguimiento_continuo_de_infinitos_puntos)

emitir una nota o frecuencia predeterminada e igual para todos» (nº2). El carácter prescriptivo de la notación verbal referido a acciones indeterminadas, si seguimos a David Tudor, se asoma aquí en su potencia: quien lea e interprete estas instrucciones debe determinar, en primer lugar, el espacio, la extensión, el número y la ubicación de los hitos que componen a la línea, y, en segundo lugar, el objeto o cuerpo que emitirá un tipo de material sonoro posible de realizar para cada uno de esos elementos que la partitura llama *puntos*. Esto, ciertamente, puede traducirse en una multiplicidad de decisiones, pero hay un asunto que se vuelve particularmente relevante: la pieza no solo puede ser realizada por una cantidad variable de personas con instrumentos diversos para articular la sonoridad común que instruye, sino además puede ser actualizada con la presencia exclusiva de objetos autónomos, en un escenario de ausencia de personas involucradas. La obra *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*, portanto, permite proyectar realizaciones heterogéneas, a saber: en espacios públicos abiertos o cerrados, con una presencia sonora contextual y dinámica variable, con agrupaciones de magnitudes diversas, con intérpretes que dominen técnicas instrumentales avanzadas (por ejemplo, si se toma la decisión de mantener, durante un período largo de tiempo, la ejecución de una nota sobreaguda en un instrumento como la tuba o el clarinete bajo) o con sujetos sin entrenamiento musical (por ejemplo, si cada punto estuviera compuesto por alguien que activa un parlante con un sonido previamente grabado), o también, con dispositivos sonoros programados de tal manera que se configuren como una instalación en el espacio elegido por un tiempo prolongado. Es decir, ya en estas primeras instrucciones se puede entrever que la prescripción para las acciones tiene la potencia de desplegar acontecimientos musicales que presentan diferencias sustanciales entre sí.

Luego, el plano sonoro delineado por la partitura indica, a partir de lo anterior, que cada punto ejecute su sonido «la mayor cantidad de veces que estime posible» y de un modo «continuo y suave (para uno mismo), sin superar el volumen del entorno inmediato» (nº3), de manera tal que cada punto pueda «escuchar los dos puntos a su lado pero posiblemente no a los siguientes»

(nº4)<sup>4</sup>. Estos sonidos suaves, indicados en *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*, emergen como “amplitudes bajas que no obscurecen otras amplitudes” (CAGE, 2012, p. 73), en tanto su volumen no puede sino ser moldeado por las condiciones del sitio de realización. Hay aquí una suerte de llamado a calibrar las cualidades dinámicas del acontecer sonoro de un lugar con la producción sonora de dispositivos o instrumentos – que pueden o no ser ejecutados por sujetos – que remite a la idea del propio Werder de que todo sonido es un material de contexto. Por otra parte, esta tercera y cuarta instrucción posibilitan actualizar dos asuntos fundamentales para la producción de experiencia: en primer lugar, la indicación de ejecutar el sonido la mayor cantidad de veces que cada punto estime posible es un modo explícito de indeterminar el plano de la duración de la pieza. ¿En qué sentido? En tanto su despliegue podría traducirse, por ejemplo, en una instalación sonora que perdure días o semanas, o bien, en la ejecución de un ensamble con instrumentos de viento que, a partir de sus capacidades intrínsecas de entrenamiento instrumental, decida permanecer unos pocos minutos en un espacio exterior que presente condiciones sonoras particularmente variables. En segundo lugar, la indicación referida a la escucha exclusiva de los puntos próximos articula no solo el distanciamiento de aquellos elementos – y, con ello, la extensión de la línea –, sino además la relación entre los puntos sonoros y el lugar de realización: ciertamente, la ejecución de la pieza requiere que cada punto pueda escuchar a los puntos próximos *al mismo tiempo* que al entorno inmediato, el cual no puede ser cancelado u obscurecido por la producción sonora, y ese entorno, cabe señalar, no es sino un devenir variable y heterogéneo, compuesto por accidentes y alteraciones que se resisten a su medición y a su cristalización. Dicho en otras palabras, la imposibilidad de controlar ese entorno inmediato, sea cual sea, no solo abre un campo de posibilidades en cuanto a la intensidad o al volumen de los sonidos producidos, sino además afecta la extensión y las cualidades de una línea que se configura precisamente a partir de un tipo de escucha que se tensiona en un juego perceptivo entre lo interno y lo externo, entre

4 Ante esta cuarta instrucción, el propio Jatz aclara que hay un acto de apropiación – o una cita, si se quiere – del enunciado «para uno mismo», utilizado por Manfred Werder en su *performer series* (1999-2015), ciclo conformado por nueve partituras escritas para distintos números de ejecutantes (uno a nueve), compuestas por 4.000 páginas cada una. La documentación de la serie de Werder puede ser revisada en el siguiente enlace: <http://performerseries.blogspot.com/>

el pliegue y el despliegue, entre un material sonoro fabricado y un contexto moviente, siempre en una relación recíproca.

Finalmente, la partitura refiere a su resultado, que no es sino una imagen sonora que sintetiza las instrucciones precedentes: «el murmullo de un unísono polifacético atravesando un espacio». Si consideramos, a partir de este comentario de cierre, la perspectiva de Marisol García (2019) sobre la obra de Jatz, podríamos afirmar que la pieza sugiere, entre otras cosas, una posibilidad de vínculo entre espacio, sonido, historia y comunidad. Pues bien, para darle consistencia al análisis de la escritura de la pieza desarrollado hasta ahora, considero que es pertinente exponer una revisión acotada de tres versiones específicas que, a la luz del aparato conceptual presentado, operan como casos ejemplares de las posibilidades de realización de la obra.

No.4 - Línea fija sobre el agua - Puente Pedro de Valdivia & Yungay, Valdivia, Chile - D1143Hz - 22.X.15.

### Imagen 2 - Versión n°4 de la pieza



*Fuente: plataforma web de Sebastián Jatz (fotografía de su autor).*

*Descripción: imagen de la realización de Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos... efectuada en Valdivia (2015).*

Comienzo desglosando el subtítulo, extraído de la plataforma web del autor (cada realización está identificada con un código semejante, por tanto, este desglose permite descifrar los subtítulos que siguen a continuación): cuarta realización, llamada «Línea fija sobre el agua», efectuada en el Puente Pedro de Valdivia & Yungay,

en la ciudad de Valdivia, Chile, con la utilización del tono o nota Re (D, frecuencia referencial 1.143 Hz), el día 22 de octubre de 2015. Jatz (2022) rememora lo siguiente con respecto a esta versión: “utilizamos la línea por excelencia – el puente –, que cruza otra línea por excelencia: el río”. En esta ocasión, 72 personas se instalaron en el puente que une el centro de la ciudad de Valdivia con la Isla Teja para ejecutar el tono Re durante 30 minutos (ver Figura 2), con un instrumento diseñado por Jatz para la ocasión: una lata enlozada con una bolita adentro. “Había que girar la bolita para producir el tono determinado. Para eso, hicimos un taller previo” (JATZ, 2022). El taller, que fue organizado por el Colegio Médico de Valdivia y asistido por la Dirección de Vinculación con el Medio de la Universidad Austral, desencadenó una intervención que contó con una participación ciudadana compuesta mayoritariamente por estudiantes jóvenes<sup>5</sup>.

No.5 - Recorrido - Carlos Richter, entre Frutillar Alto y Frutillar Bajo, Chile - Bb932Hz - 23.I.16.

### Imagen 3 – Versión n°5 de la pieza



*Fuente: plataforma web de Sebastián Jatz (fotografía de Félix Lazo).  
Descripción: imagen de la realización de Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos... efectuada en Frutillar (2016).*

El Centro Cultural Lucarna invitó a Jatz, en enero de 2016, a realizar una quinta versión de la pieza, junto a 20 niñas, niños y

<sup>5</sup> En el siguiente enlace se puede escuchar un registro sonoro de la cuarta versión de la pieza, realizado por Francisco Becerra: [https://archive.org/details/SeguimientoContinuoDeInfinitosPuntos...No.1\\_41](https://archive.org/details/SeguimientoContinuoDeInfinitosPuntos...No.1_41)  
Por su parte, en el siguiente enlace se puede ver y escuchar un registro documental, realizado por Mauricio Espinoza: [https://vimeo.com/143805225?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=29253873](https://vimeo.com/143805225?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=29253873)

adolescentes de la ciudad de Frutillar. El plan era caminar desde la Escuela Arturo Alessandri hasta el Museo Colonial Alemán, es decir, se presentó aquí la posibilidad de materializar, en forma *inaudita*, una línea móvil (ver Figura 3). El desplazamiento ocurrió por el borde del mar y duró aproximadamente 60 minutos: “fue como trazar una culebra de sonido que se desplazaba por el espacio” (JATZ, 2022). Para ello, cada quien tenía consigo un nuevo instrumento diseñado por Jatz: una especie de campana de mano, compuesta por una pequeña maceta de cerámica con un badajo interior, que al ser movida y percutida por dicho badajo – mediante un palo que cada maceta tenía adherida – producía el tono Sib (Bb, frecuencia referencial: 932 Hz)<sup>6</sup>. De esta manera, niños, niñas y adolescentes podían caminar y escuchar tranquilamente su entorno mientras movían aquel instrumento para emitir el sonido común.

No.8 (Movimientos de Mar) - 5 platillos reproduciendo vía transductores superposiciones de 5 grabaciones de mar y 5 grabaciones instrumentales - Artistas del Acero, Concepción, Chile - E164Hz - 12-15.XII.17.

Imagen 4 – Versión n°8 de la pieza



Fuente: plataforma web de Sebastián Jatz (fotografía de su autor)

Descripción: imagen de la realización de Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos... efectuada en Concepción (2017).

<sup>6</sup> En el siguiente enlace se puede escuchar un registro sonoro de la quinta versión de la pieza: <https://archive.org/details/SeguimientoContinuoDeInfinitosPuntos...No.5>

La última realización que se ha efectuado hasta la fecha tuvo lugar en una exposición organizada, tal como lo fue para la primera versión de la pieza, por el Festival Tsonami de Arte Sonoro. El objetivo del montaje, en palabras de Jatz (2022), fue el siguiente: “hacer una línea, pero, en vez de tener a los músicos, grabar a los músicos, y, en vez de tener un espacio sonoro, tener grabaciones de lugares de la zona”. Fue así como llevó a cabo la instalación de 5 platillos que colgaban de la Sala Artistas del Acero, en Concepción, los cuales operaron como cuerpos resonantes de 5 grabaciones instrumentales distintas del tono Mi (E, frecuencia referencial: 164 Hz), superpuestas a 5 grabaciones del mar de la zona, también diferenciadas (ver Figura 4). Cada platillo tenía adherido un transductor que emitía, por contacto, dichas grabaciones, las cuales producían su resonancia<sup>7</sup>. La instalación estuvo abierta al público durante cuatro días. Luego de ese 15 de diciembre de 2017, la obra entró en un estado de suspensión: las cuatro versiones restantes para completar la «serie de 12 intervenciones públicas» y los «12 semitonos que componen la octava» – a saber, Fa (F), Si (B), Do (C) y Do# o Reb (C# o Db) – aún no han sido realizadas.

En síntesis, se podría decir que la pieza *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...* persigue *atravesar* un espacio público mediante una línea sonora compuesta por puntos variables – personas, objetos, instrumentos – que logren entrelazarse al “murmullo anónimo” (DELEUZE, 2013, p. 86) constituido por aquello que se dice, que se emite, que aparece y que resuena en un contexto semejante. Bajo estas consideraciones, la obra de Jatz establecería las condiciones materiales de procesos posibles, en tanto no pretende determinar aquello que debiese volver audible ni las cualidades del acontecimiento que puede producirse en el momento de su realización. De esta manera, el carácter prescriptivo de su notación verbal – referido a acciones que incorporan la producción de sonidos indeterminados en cuanto a

<sup>7</sup> Las grabaciones de mar fueron efectuadas por: Valentina Villarroel, Aníbal Vidal, Carolina Lara, Rainer Krause y Fernando Godoy; las grabaciones instrumentales, por su parte, fueron realizadas por Daniela Shejade (piano), Paulina Wiehoff (violoncello), Tomás Brantmayer (órgano), Edén Carrasco (clarinete) y Cristian Alvear (guitarra). En el siguiente enlace se puede escuchar un registro sonoro de la octava versión de la pieza: <https://archive.org/details/seguiamientoN8>

su instrumentación, a su duración, a su frecuencia exacta (definida a partir de un campo de posibilidades) y a su dinámica precisa (elaborada en la experiencia de realización a partir de la escucha de las condiciones de sitio) – permite pensar que su consistencia sonora ocurriría como una materia no formada, sino en continuo proceso de formación (NEGRI, 2004). Dicho de otro modo, podría decirse que en la escritura de esta pieza es el *intervalo* entre lo “no visible y no oculto” (FOUCAULT, 2010, p. 143) el lugar de enunciación de una abundancia que se resiste a su descripción homogénea, que no se deja reducir al conteo o a la medición de sus componentes.

## Palabras finales

La partitura que forma el objeto de estudio de este artículo no solo prescribe acciones referidas al lugar de realización, sino además empuja comportamientos dirigidos a *no interrumpir* aquel sitio. “¿Para qué componer, si el producto va a quedar confinado en el recinto del concierto o en la sala o en la soledad de la recepción radiofónica?” (BARTHES, 1986, p. 261). La obra, si consideramos las palabras de Barthes, suspende la sala de conciertos, el auditorio, el escenario y el espacio institucionalizado como sitios privilegiados para escuchar-recibir lo que el sujeto compositor ha trazado como su material constitutivo, para incorporar el espacio público, “pero ya no con el objeto de utilizarlo como un paisaje sonoro de fondo disponible que acompañaría tal o cual ejecución, sino para coexistir con él, *junto a* sus accidentes, sus intensidades, sus devenires” (ASTABURUAGA, 2021, p. 246). Es aquí donde el pensamiento del compositor Manfred Werder (2011) en torno a la idea de *encuentro* entre notación verbal y lugar produce sentido: el plano de una partitura y su momento de interpretación conformarían un campo de *incidencia* en el que la deriva circundante de su acontecer, impredecible e inasignable, produciría una *coincidencia* con su despliegue.

La obra de Jatz, de alguna manera, se articula como un modo de “‘hacer hablar’ la contingencia en lugar de ‘representarla’” (LANDAETA y ESPINOZA, 2014, p. 302), en tanto abre paso a un campo de posibilidades en la dimensión de su quehacer que aparece como una multiplicidad: experimentar las trayectorias, los afectos y los ritmos de un territorio que coexiste con las realizaciones de una partitura que busca sus cualidades intrínsecas, heterogéneas y movientes. Es así como sus actualizaciones producen interrogantes, ahí donde emerge una pieza que puede cuestionar la función y los alcances de la notación musical y de quienes tendrían las facultades para descifrarla, y ahí donde puede surgir una escucha para *auscultar* ese supuesto *afuera* a partir de una notación que permite integrarlo al *adentro* de la obra, o bien, como señala Werder (2011), para desestimar, de hecho, la idea de la existencia de ese *afuera*. Con base en esto, si consideramos las tres versiones de la pieza revisadas, se puede afirmar que los enunciados y las prácticas de unos lugares y de unas épocas específicas – Valdivia (2015), Frutillar (2016) y Concepción (2017) –, y, con ello, de una multiplicidad de personas involucradas en las labores interpretativas – ciudadanía de Valdivia (72 personas), niñas, niños y jóvenes de Frutillar (20 personas), y el propio compositor elaborando una instalación sonora en Concepción (con 5 platillos resonando a partir de las grabaciones de 5 paisajistas sonoros y de los tonos registrados de 5 intérpretes con un alto grado de entrenamiento instrumental) – se vuelven audibles al interior de una pieza musical que posibilita considerar sus fuerzas constitutivas como procesos en continua formación. Cabría preguntarse, para dar cierre a este escrito, por las cualidades de los modos de escucha que se producirán en el futuro en los cuatro lugares que «se encuentran a la espera» del despliegue actual y contingente de una obra que tiene la potencia de interrogarlos. Ciertamente, hay un campo fértil en ese sentido.

## Referencias bibliográficas

ASTABURUAGA, Santiago. *Intemperie n°1*, de Nicolás Carrasco: la potencia de una partitura verbal que emerge como un dispositivo de escucha. **El oído pensante**, v. 9, n. 2, p. 231-251. 2021.

BARCELÓ, Joaquín. Margarita Schultz. ¿Qué significa la música? **Revista Musical Chilena**, v. 49, n. 183, p. 126-128, 1995.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986. 443p.

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**: Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. 357p.

BERGSON, Henri. **Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia**. Buenos Aires: Prometeo, 2016. 156p.

BERGSTRØM-NIELSEN, Carl. **Words as Music Notation (1998/2012)**. Aalborg: Aalborg University, 2012. Disponible en: <https://vbn.aau.dk/en/publications/words-as-music-notation-19982012>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.

CABEZA DE VACA, Fran. La partitura desbordada (otras materialidades de la notación musical). **Sul Ponticello**, v. 35, p. 1-18. 2017.

CAGE, John. **Silencio**. Madrid: Árdora, 2007. 288p.

CAGE, John. **Music**: John Cage en conversación con Joan Retallack. Santiago: Metales Pesados, 2012. 274p.

CARRASCO, Nicolás. **Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder**. Tesis de Doctorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2018. Universidad de Chile, 2018. 359p.

DELEUZE, Gilles. **Conversaciones**. Valencia: Pre-Textos, 1995. 292p.

DELEUZE, Gilles. **El saber**: Curso sobre Foucault. Buenos Aires: Cactus, 2013. 256p.

DELEUZE, Gilles. **El tiempo musical**. Ciudad de México: El latido de la máquina, 2015. 29p.

DI FILIPPO, Marilé. Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control: Una fuga a través de Deleuze. **Aisthesis**, v. 51, p. 35-56, 2012.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. México, D.F.: Siglo XXI, 2010. 273p.

GACHE, Belén. **Instrucciones de uso**: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (La forma "partitura" y las nuevas formas literarias). Madrid, 2014. Disponible en: [http://belengache.net/pdf/InstruccionesDeUso\\_BelenGache.pdf](http://belengache.net/pdf/InstruccionesDeUso_BelenGache.pdf). Acceso el 27 de diciembre de 2022.

GARCÍA, Marisol. **A cada sonido su momento**. Santiago de Chile, 2019. Disponible en: <https://www.musicapopular.cl/generico/a-cada-sonido-su-momento/>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. 511p.

HERRERA, Sebastián. **Sebastián Jatz, compositor**. Santiago de Chile, 2020. Disponible en: <https://grieta.cl/2020/11/18/sebastian-jatz-compositor-el-primer-dia-del-estallido-quede-estupefacto-al-dia-siguiente-estaba-en-la-calle-sumandome-al-fragor/>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.

JATZ, Sebastián. Entrevista de Santiago Astaburuaga Peña realizada el 13 de junio de 2022. Valparaíso- Santiago de Chile. Videoconferencia. Cerro Monjas-Recoleta.

KANNO, Mieko. Prescriptive Notation: Limits and Challenges. **Contemporary Music Review**, v. 26, n. 2, p. 231-254. 2007.

KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. **October**, v. 95, p. 54-89, 2001.

LANDAETA, Patricio; ESPINOZA, Ricardo. Geofilosofía de la ciudad para pensar más allá del organismo. **Rev. Filos**, v. 26, n. 38, p. 295-313. 2014.

LAPOUJADE, David. **Potencias del tiempo**: versiones de Bergson. Buenos Aires: Cactus, 2011. 96p.

LELY, John; SAUNDERS, James. **Word Events**: Perspectives on Verbal Notation. New York: Continuum, 2012. 456p.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. 91p.

NEGRI, Antonio. **Guías**: Cinco lecciones en torno a Imperio. Paidós, Barcelona, 2004. 222p.

OLIVEROS, Pauline. **Anthology of Text Scores**. New York: Deep Listening Publications, 2013. 211p.

PISARO, Michael. Writing, Music. En: SAUNDERS, James (Ed.) **The Ashgate Companion to Experimental Music**. UK: Ashgate, 2009. p. 27-74.

RUIZ, Miguel. **Tiempo y experiencia**: Variaciones en torno a Henri Bergson. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013. 290p.

SZENDY, Peter. **En lo profundo de un oído**: Una estética de la escucha. Santiago: Metales pesados, 2015. 126p.

THOMAS, Philip. A Prescription for Action. En: SAUNDERS, James (Ed.) **The Ashgate Companion to Experimental Music**. UK: Ashgate, 2009. p. 75-94.

TOOP, David. **Resonancia siniestra**: El oyente como médium. Buenos Aires: Caja negra, 2013. 320p.

WALSHE, Jennifer. **The Text Score Dataset 1.0**. Darmstadt: Darmstädter Ferienkurse, 2021. 91p.

WERDER, Manfred. **Una araña integra partes de mi cuerpo en su telaraña**. Santiago: G0 Ediciones, 2021. 89p.

WESTERKAMP, Hildegard. La naturaleza disruptiva de la escucha. En: **International Symposium on Electronic Art (ISEA)**, 2015, Vancouver. Disponible en: <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.

## Agradecimientos

A la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, por patrocinar mi investigación postdoctoral; a Laura Jordán, investigadora patrocinante del proyecto que sustenta este artículo, por su permanente apoyo y lectura crítica; a Sebastián Jatz, por su trabajo creativo y su generosidad; a Cristián Alvear, por su disposición al diálogo, su ojo lector, su colaboración bibliográfica y su labor como traductor; a Voluspa Jarpa, por su talento veloz para traducir al portugués; y a Patricio Landaeta, por animarme a buscar incansablemente en los pliegues del pensamiento.

## Financiamiento

Artículo realizado en el marco del Proyecto Postdoctorado 2022 **Análisis de la emergencia de la notación verbal en la música experimental chilena para comprender su potencia como dispositivo de escucha**, financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Estudios Avanzados de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

## Consentimiento de uso de imagen

Las cuatro imágenes utilizadas en el presente artículo fueron cedidas con consentimiento por Sebastián Jatz para su publicación.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.