



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## INVESTIGACIÓN

“Ficciones Sonoras para una Lengua Muerta”

Performance y narrativas recolectoras

**Alumna:** Bárbara Guzmán Galeb

**Tutora:** Dra. Laura Baigorri Ballarín

**Máster:** Investigación y Producción Artística,

Línea Arte y Tecnología de la Imagen

Junio, 2022







## Abstract

**Ficciones sonoras para una Lengua Muerta.** Performance y narrativas recolectoras.

Investigación artística en torno al kakán, la lengua extinta que hablaban los diaguitas, mis ancestros, utilizando la voz como herramienta principal de experimentación y creación sonora. Tomando como base los aportes lingüísticos presentados por Nardi (1979) y mediante el uso de narrativas recolectoras propias de la dramaturgia, el presente estudio propone ficcionar los multiversos sonoros que habitaban mis antepasados, para traerlos a un plano sonoro post colonial. El trabajo concluye en una performance en vivo, que, utilizando los principios de aleatoriedad analógica, presenta aquello que ya no *resuena* en el Valle del Elqui chileno.

**Key words:** *Ficción sonora, lengua muerta, performance, aleatoriedad, diaguita, narrativas recolectoras.*



## Índice

I- TESINA .....	11
1 – Prólogo .....	13
2- Antecedentes históricos .....	15
2.1- Cultura <i>diaguita</i> : población, territorio y tradiciones .....	15
3- Marco teórico de la investigación .....	19
3.1- Kakán, una lengua muerta .....	19
3.2- Recolección y ficción para una composición sonora aleatoria .....	22
3.2.1- The Carrier Bag Theory of Fiction .....	23
3.2.2- Composición sonora aleatoria .....	25
4- Objetivos .....	27
4.1- Generales .....	27
4.2- Específicos .....	27
5- Metodología de investigación .....	29
5.1- Metodología específica del marco teórico .....	29
5.2- Metodología específica de la práctica artística .....	32
5.3- Resumen de métodos, herramientas y técnicas .....	34
6- <i>Ficciones sonoras para una lengua muerta</i>   Desarrollo de la investigación .....	37
6.1- Identidad .....	37
6.1.1- <i>Lo remanente y lo perdido</i>   Toma de conciencia de la herencia diaguita .....	37
6.1.2- <i>Los silencios que me habitan</i>   La ausencia de voz en contextos post coloniales .....	39
6.2- La voz .....	43
6.2.1- <i>No es cantar por cantar</i>   La intención de comunicación .....	43
6.2.2- <i>El exceso de voz y el resbalar del significante</i>   El sonido como fenómeno asemántico .....	44
6.2.3- <i>El último movimiento</i>   Ejercicio de vocalización como rescate de memoria muscular .....	48

6.3- Interpretación .....	53
6.3.1- <i>En el campo de lo intangible</i>   La sinestesia y el análisis del legado visual <i>diaguita</i> para realizar composición sonora .....	53
<b>II- MEMORIA DEL PROYECTO ARTÍSTICO .....</b>	<b>59</b>
<b>7- Proyecto artístico   Ficciones Sonoras para una Lengua Muerta .....</b>	<b>61</b>
7.1- Abstract de la obra y objetivos .....	61
7.2- Origen .....	61
7.3- Desarrollo y evolución .....	63
7.3.1- Fase sonora   La reverberación como fenómeno físico y simbólico .....	63
7.3.2- Fase instalación responsiva .....	64
7.3.3- Fase video instalación responsiva .....	65
7.3.4- Fase performance .....	67
<b>8- Referentes artísticos .....</b>	<b>71</b>
8.1- Manuela Infante   Cómo convertirse en piedra .....	71
8.2- Weizen Ho   Stories from the Body #1 .....	72
8.3- Anna Dot   La Yegua Gafe .....	73
8.4- Marina Herlop   Miu .....	74
<b>9- Puesta en escena .....</b>	<b>75</b>
9.1- Materialidades y dispositivos .....	75
9.1.1- Cuerpo y movimiento .....	75
9.1.2- Proyección de video y luz .....	77
9.1.3- Elementos en escena .....	77
9.2- Composición sonora y apoyo técnico .....	81
<b>10- Código QR para visualización de performance .....</b>	<b>84</b>



11- Conclusiones y proyecciones de la investigación y obra artística .....	85
11.1- Objetivos generales logrados .....	85
11.2- Objetivos específicos logrados .....	86
11.3- Nuevas ideas surgidas a lo largo del proceso .....	87
11.4- Proyecciones de la investigación .....	88
12- Bibliografía/ webgrafía .....	91
13- Anexos .....	95
13.1- Compendio de 687 morfos en idioma kakán .....	95



I- TESINA



## 1 - Prólogo

El valle donde crecí suena a viento, a coches impacientes por llegar pronto al último pueblo de la ruta, a temblor y a piedras color violeta rodando por el costado de las montañas.

El valle donde crecí suena a una tetera silbando sobre el fuego, al descorche de una botella de tinto, a risas, y a una cumbia lejana que rebota en las laderas enfrentadas de los altos cerros.

El valle donde crecí suena a tronaduras mineras, a retroexcavadoras desviando los ríos, y a un hilo de agua que fluye por el lecho de un cauce a veces fantasma.

El Elqui, mi valle, tiene rutas de asfalto, de tierra, de piedra. Rieles de tren abandonados, un camino del Inca sepultado, pasos fronterizos oficiales y senderos milenarios aún utilizados por los campesinos de la zona.

Hace más de 500 años, ni el tinto, ni la cumbia, ni el asfalto siendo rozado por los camiones que suben a la mina resonaban en el Elqui.

Hace más de 500 años la lengua que hablaban los Diaguitas, mis ancestros, los abuelos de mis abuelos, viajaba con el aire, intermitente y se mezclaba con el paisaje y el silencio en una identidad sónica hoy irrecuperable.

Este idioma, el kakán, hoy extinto, murió junto a la última exhalación de su último hablante.

¿Son los silencios en mi discurso vestigios de la lengua muerta que me habita?



## 2- Antecedentes históricos

### 2.1- Cultura *diaguita*: población, territorio y tradiciones

*Diaguitas*. La cultura que habitaba los valles donde crecí, mucho antes de mi nacimiento.

*Diaguitas*. Nombre asignado a un asentamiento humano, precisamente por hablantes de otro asentamiento.

*Diaguitas*. Enclave pre-colombino, pre-incaico, *pre-diaguita*.

Los hoy denominados *diaguitas*, fueron en realidad un grupo diverso de pueblos -pluralidad étnica- que compartieron características en común y que hoy reconocemos como una unidad cultural específica. Entre los siglos X y XVI de la presente era, los *diaguitas* habitaron diversos nichos ecológicos de los valles del norte de Chile y el noroeste argentino, desarrollando una cultura altamente adaptada a las condiciones climáticas semiáridas de la zona.

Por ambos costados de la cordillera de Los Andes, dentro de la cultura *diaguita* “se deben distinguir las tradiciones propias de pescadores, agricultores, pastores y cazadores-recolectores, cuya evolución bio-antropológica es el resultado de la misceginación de entidades biológicas de diferente origen étnico y de la propia microevolución de poblaciones humanas en el territorio” (Cerdeña, 2013, p. 75).

A nivel cosmológico, la cultura *diaguita* depositó sus creencias religiosas en la naturaleza (sol, luna, astros, cerros, agua) y consideró a ciertos animales como sagrados (camélidos del orden de las alpacas y llamas, y felinos como el puma). En su relación con el medio ambiente y a nivel productivo, los *diaguitas* implementaron el uso de canales de regadío para el desarrollo de la agricultura, e incorporaron la trashumancia como práctica pastoril para la domesticación de sus rebaños.

En la actualidad, y tras diversos procesos de colonización y exterminio -primero por parte de la cultura Inca desde 1480, y luego con la llegada de los españoles al territorio en 1541- , una de las pocas alternativas que tenemos para conocer más acerca de esta cultura, hoy extinta, es a través del estudio de vestigios arqueológicos, como bien señala el historiador Gonzalo Ampuero:

Nuestro actual conocimiento - aún incompleto-, nos enfrenta a un pueblo de rica complejidad cultural (...) que desafortunadamente sólo podemos conocer a través de la evidencia arqueológica, consignada en la cerámica, metalurgia y artesanías del hueso y la piedra. (...) La riqueza de los ajuares sepulcrales (...) indican una creciente actividad económica, nuevas motivaciones artísticas y, por ende, una población relativamente abundante (...) La Cultura *diaguita* chilena es conocida mundialmente por la riqueza plástica de su alfarería, calificada por muchos autores como de las más hermosas y estilizadas producidas en el territorio americano durante el período Precolombino (Ampuero, 1978, p.5).

Recalco que los estudios arqueológicos son una de las pocas fuentes de información que tenemos en la actualidad para aproximarnos a esta cultura, ya que, a nivel de tradición oral, los testimonios acerca de los *diaguitas* son escasos. Sus descendientes, todos altamente mestizados en los últimos 500 años, hemos sufrido un violento proceso de sincretismo cultural, dando como resultado una dilución de las huellas que este pueblo dejó tras su paso por el continente sudamericano.

En este panorama caracterizado por la incerteza, los estudios arqueológicos y antropológicos que se han desarrollado en torno a los *diaguitas* desde mediados del siglo XX a la fecha, entregan al lector y al público interesado información altamente enfocada en el qué y dónde de los hallazgos, y no en los cómo y por qué de la cultura.



Si bien la intención por comprender las creencias, tradiciones y valores de los *diaguitas* es real por parte de científicos chilenos e internacionales, hasta la fecha sólo se han podido realizar avances en la reconstrucción de prácticas que involucran el estudio de objetos tangibles, como restos óseos, herramientas y piezas de cerámica.

Hago hincapié en esta situación, ya que es precisamente en este vacío, en lo intangible de la herencia cultural *diaguita*, donde me interesa indagar y profundizar con la presente investigación. El componente sonoro de mis ancestros es justamente un conocimiento perdido, borrado e imposible de reconstruir, salvo lo que podamos postular meramente a nivel especulativo.



### 3- Marco teórico de la investigación

#### 3.1- Kakán, una lengua muerta

Una de las grandes pérdidas que hay en torno a la cultura *diaguita* es el idioma que este pueblo utilizaba para relacionarse, el kakán<sup>1</sup>. Esta herramienta de comunicación inmaterial, intangible, sólo viva en el “ahora” de sus remotos hablantes, desapareció del territorio conforme los *diaguitas* fueron perdiendo poder administrativo sobre sus tierras.

Primero, con la llegada del imperio Inca, los *diaguitas* sufrieron un proceso llamado *quechuanización*, es decir, les fue impuesto el idioma *quechua* como lengua oficial para realizar su vida en torno al nuevo imperio (es más, tanto las palabras *diaguita* como *kakán* son precisamente vocablos del *quechua*, dando cuenta la profunda modificación que sufrió esta cultura, partiendo por su auto-percepción y auto-definición).

Más conocido aún es lo que ocurrió posteriormente con la llegada de los españoles al territorio que hoy comprende Chile y Argentina. Tras innumerables batallas, procesos de esclavitud y genocidio, la población *diaguita* fue reducida a su mínima expresión, al igual que su lengua.

Si bien ésta se resistió a desaparecer a nivel doméstico, las posteriores ordenanzas reales españolas intensificaron el proceso, logrando finalmente su cometido: el exterminio del *kakán*.

La tendencia a obligar el aprendizaje del español por parte de los indígenas va tomando auge. En 1634 y 1636 se dispone que sea enseñado el español a todos los indios. (...) Sin embargo, en 1683, en Tocop (Tucumán) los indígenas extrañados (exiliados) de Catamarca aún hablaban mal el quichua porque

---

<sup>1</sup> El kakán ha sido clasificado como una lengua polisintética, es decir, lengua cuyas palabras están compuestas por muchos morfemas, donde tanto número, persona, sustantivo, como complementos directos están marcados en el verbo, permitiendo que el orden de las palabras y de las oraciones sea muy libre.

comúnmente hablaban su propia lengua (...) En 1770 una Real Cédula ordena que se pongan en práctica medios para conseguir que se extingan los diferentes idiomas indígenas y que sólo se hable castellano (Nardi, 1979, p.4).

Habiendo transcurrido más de 250 años desde la publicación de aquella Real Cédula, la situación actual es irreversible.

El reducido inventario léxico atribuido al *kakán*, que en su mayor parte es de carácter onomástico (topónimos y patronímicos), no permite en absoluto la reconstrucción morfosintáctica e incluso fonológica de esta lengua. Por otra parte, ni siquiera se conserva alguna gramática del *kakán* que pudieron haber escrito los misioneros de la época colonial. De allí que las escasas referencias sobre la lengua *diaguita* se limitan más bien a cuestiones externas -tales como parentesco lingüístico o determinación de "troncos" y dialectos- que a la índole y caracterización léxico-gramatical del *kakán* (Carvajal, 1989, p.12).

Aunque existen debates que cuestionan el uso del *kakán* por parte de los *diaguitas* que habitaban el territorio chileno y que éste sólo era utilizado por aquellos pueblos al este de la cordillera de Los Andes, para el presente trabajo me acogeré a las conclusiones compartidas por los historiadores Hernán Carvajal Lazo y Cestmír Loukolka.

Tras analizar lo poco y nada que existe en torno al *kakán* en la actualidad, Carvajal plantea que "probablemente la lengua autóctona de los indios de Coquimbo y Copiapó posea un origen común con la lengua de los *diaguitas* argentinos, o bien sea una derivación de ella. En todo caso, a la llegada de los españoles ambas variantes ya habrían sido mutuamente ininteligibles" (Carvajal, 1989, p.15).

Loukolka en Carvajal (1989) va más allá y se aventura a realizar una clasificación de las lenguas y dialectos de América del Sur, separándolos en grandes familias o troncos. Para el extremo sur del continente distingue cinco troncos: el *mapuche*, el *diaguita*, el *humahuaca*, el *lule* y el *huarpe*. Así, el tronco *diaguita* poseería 20 dialectos (sin considerar los subdialectos), de los cuales, y para continuar con esta investigación, destaco el dialecto Copiapó (del valle cercano al Elqui), respecto al cual el autor explica que fue “once spoken around the city of the same name in the province of Atacama, Chile”.

Hasta este punto de la investigación, me encontraba en pleno conocimiento del actual panorama en torno al *kakán* y su desaparición de la faz de la tierra. Es por ello que, con gran sorpresa, llegó a mis manos una publicación de la revista *Sapiens* realizada el año 1979 por el Museo Arqueológico Dr. Osvaldo F. A. Menghin, de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires.

En esta publicación, un grupo de académicos argentinos liderados por Ricardo Nardi, comparten el resultado de una investigación en torno al *kakán* que tomó más de veinte años en llegar a puerto. Y si bien el artículo es parcial en cuanto a contenido, es muy realista y responsable a nivel de conclusiones.

Somos plenamente conscientes de las limitaciones de este estudio. El material lingüístico de que se dispone no puede tomarse ni siquiera como una muestra de la lengua real. Se puede trabajar con material cuyo significado se desconoce para determinar la fonología y la morfología siempre que se posea un corpus donde se hallen documentados todos los casilleros de la lengua. Con el *kakán* ello no ocurre (Nardi, 1979, p.2).

En párrafos posteriores Nardi enfatiza en la intención que han tenido como equipo de investigación, para tratar con una base de datos tan fragmentada e irrecuperable:

No intentamos una reconstrucción fonética y fonémica. Las sencillas grafías que nos llegaron deben hallarse muy lejos de la representación de los sonidos reales, a juzgar por los juicios de los cronistas acerca de la pronunciación del kakán (...) Nuestra finalidad es confeccionar una simple lista mórfica (si es que este neologismo sirve para definirla) (...) Por mínima experiencia que se tenga con lenguas extrañas, los componentes del kakán se muestran con una luminosa evidencia (Nardi, 1979, p.12).

Luego de esta advertencia, el artículo sigue con un listado de probables 687 morfos<sup>2</sup>, ordenados desde la letra A a la Y, de los cuales sólo una treintena tienen traducción. Esta base de datos de significado abierto será la base para la elaboración de mi investigación.

### **3.2 Recolección y ficción para una composición sonora aleatoria**

Todos los antecedentes expuestos hasta el momento han sido recabados a partir de la lectura de textos y publicaciones de corte antropológico y/o científico. Así, la historia transcurre y son siempre los mismos quienes la escriben; el conquistador describe lo conquistado desde una posición condescendiente; el historiador da explicación a los sucesos desde “su actualidad” como parámetro para interpretar todo lo que ha acontecido; y el arqueólogo describe lo que halla en terreno, estableciendo verdades comprobables y descontextualizadas de la realidad misma.

Esta manera de contar los hechos, marcada por las jerarquías, taxonomías, “verdades” y “objetividades”, es algo que en las últimas décadas ha comenzado a cuestionarse, dando espacio al surgimiento de corrientes tanto en la literatura como en la composición sonora, para que la historia sea re-contada y re-interpretada.

---

<sup>2</sup> Ver el *Compendio de 687 morfos en idioma kakán* en el apartado Anexos, 13.1, del presente documento.

A continuación, expongo dos de las corrientes que seguiré para realizar una composición sonora ficcionada en torno al *kakán*, con la intención de generar un relato ex-céntrico, que a su vez critique de manera sutil los relatos lineales y hegemónicos que conocemos hasta el día de hoy.

### 3.2.1- The Carrier Bag Theory of Fiction

En 1986 Úrsula K. Le Guin publicó probablemente uno de sus más famosos ensayos titulado “La Teoría de la Bolsa de Transporte de la Ficción”. En él la autora hace una crítica a la forma en que, como sociedad, contamos y nos relacionamos con los hechos, incluso desde tiempos prehistóricos: ya desde las cavernas nos hemos encargado de poner en un pedestal al héroe y su historia. A lo largo del ensayo Le Guin invita a reflexionar de qué manera un acontecimiento puede ser narrado ya no desde la perspectiva del vencedor, sino que desde los protagonistas pasivos de una historia.

Heroes are powerful. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his (Le Guin, 1986, p.166).

En contraposición a las narrativas cazadoras/patriarcales que hemos validado desde tiempos remotos, la autora propone una alternativa. Antes de ser cazadores, de utilizar armas y de volver a casa victoriosos con una increíble historia para compartir con el resto de la tribu, el ser humano era recolector. Convivía con el medio ambiente y obtenía de él lo que éste le proveyera. En esta historia no había ni vencedores ni vencidos, sólo comunidades ocupando su tiempo en “poner algo dentro de un contenedor”, es decir, reuniendo experiencias en la bolsa de recolección de la que habla la teoría.

“If it is a human thing to do to put something you want into a bag, or a basket (...) then I am a human being after all (...) an unaggressive or uncombative human being (...). Hence, it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story (Le Guin, 1986, p.168).

... palabras de la otra historia, las no dichas, la historia de la vida...

Adoptando una actitud narrativa desde perspectivas recolectoras, es decir, con maneras no-agresivas y no-combativas de aproximarse a los hechos, la historia deja de tener un principio y un fin, el conflicto central ya no existe, se renuncia a su tan esperado clímax, y el suceso permanece en el tiempo como un continuo. Es momento, entonces, para que el subordinado cuente su historia.

Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as carrier bag/ belly / box/ house/ medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterized either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but continuing process, (...) If, however, one avoids the linear, progressive, Time's-(killing)-arrow mode of the Techno-Heroic, and redefines technology and science as primarily cultural carrier bag rather than weapon of domination, one pleasant side effect is that science fiction can be seen as a far less rigid, narrow field, not necessarily Promethean or apocalyptic at all, and in fact less a mythological genre than a realistic one (Le Guin, 1986, p.169).

Esta teoría propuesta por Le Guin marca un antes y un después en la forma de procesar todos los antecedentes que, conforme los años, he ido acumulando en mi disco duro interno. Sin anticiparlo desde la teoría, mi manera de trabajar, de escribir, de dirigir, e incluso de



desenvolverme a nivel interpersonal, ha estado marcada por conductas no confrontacionales, diálogos mediadores y narrativas que tienden a abordar los fenómenos desde la frontera de los mismos<sup>3</sup>.

A continuación, detallo de qué manera, en la teoría, las narrativas no lineales y anti-jerárquicas que propone Le Guin se funden, casi de manera natural, con el uso de prácticas aleatorias para realizar una composición sonora.

### 3.2.2- Composición sonora aleatoria

La composición aleatoria o música de azar toma fuerza en la década de los 50', con el desarrollo de nuevas tecnologías como el nacimiento de la música electroacústica y el surgimiento de los primeros ordenadores. Esta nueva corriente estética, compositiva y metódica, comenzó a ganar terreno entre los compositores experimentales de la época, con John Cage y Karlheinz Stockhausen liderando el movimiento.

En términos prácticos, una composición aleatoria o de azar requiere la presencia de un compositor o programador responsable de establecer una serie de parámetros bajo los cuales ciertos elementos (ya sean palabras, sonidos, colores, etc.) tendrán la libertad de interactuar entre sí bajo determinados procesos automatizados. Al respecto, Joel Chabade en Supper (2004) explica que:

El término “automatización de procesos” se refiere a una técnica mediante la cual el compositor decide las “reglas del juego” que definen la naturaleza del proceso y a un sistema de automatización que suministra la información que determinará,

---

<sup>3</sup> Para más detalles de este proceso, continuar leyendo en el apartado 5- Metodología de investigación.

como consecuencia de las reglas del juego, los detalles de la composición (Supper, 2004, p.92).

En este contexto, para que la composición sonora aleatoria llegue a buen puerto, el ejecutante o intérprete de la pieza debe tener pleno conocimiento de todos los elementos y reglas que podrían eventualmente aparecer y/o desencadenarse durante la performance, y con ello tomar decisiones estilísticas en vivo que modificarán la composición final propuesta. En palabras de Max V. Mathews (1993):

El compositor no toca personalmente cada una de las notas de una partitura, sino que influye (en el mejor de los casos, controla) en la manera en que el instrumento toca las notas. La persona que interpreta con el ordenador no debe intentar definir el sonido de cada nota en tiempo real. En lugar de ello, el ordenador debe contener una partitura y el intérprete debe influir en la manera en que se toca esta partitura (Supper, 2004, p.89).

Para el caso particular de esta investigación, el rol de compositor e intérprete recaen sobre la misma persona. Así, jugando a interpretar una composición siguiendo las reglas ya conocidas, la obra final es imposible de ser anticipada hasta el momento mismo de la performance. La pieza, por generación aleatoria, adquiere un carácter de presente continuo, donde todo lo que ocurre durante su transcurso es válido sólo por el hecho de ser y estar.

The sounds enter the time-space centered within themselves, unimpeded by service to any abstraction, their 360 degrees of circumference free for an infinite play of interpenetration. Value judgments are not in the nature of this work as regards either composition, performance, or listening. (...) A "mistake" is beside the point, for once anything happens it authentically is (Cage, 1961, p.59).

## 4- Objetivos

### 4.1- Generales

- Crear una composición sonora inspirada en las interpretaciones simbólicas del arte visual *diaguita*.
- Vocalizar morfemas de la lengua *kakán* de los *diaguitas*, para traerlos a un plano sonoro post colonial.
- Performar en vivo un paisaje sonoro ficcionado del valle de *Elqui diaguita*, en la Sala Bar del Centre d'Arts Santa Mònica.

### 4.2- Específicos

- Dar a conocer la no-existencia de la lengua de mis ancestros (lengua muerta), poniendo en el centro mi condición de artista e investigadora descendiente *diaguita*.
- Reflexionar en torno a la pérdida cultural ocurrida luego del exterminio indígena, en términos sonoros.
- Realzar la importancia del legado sonoro indígena, a través de acciones artísticas que lo posicionen como un patrimonio intangible.



## 5- Metodología de investigación

### 5.1- Metodología específica del marco teórico

Para llevar a cabo el presente estudio, he seguido una metodología de investigación que, en primera instancia, viene dada por mi formación académica de Comunicadora Social y Periodista.

Alfredo Torre (2008) reconoce una serie de etapas dentro del **periodismo de investigación**, que con el transcurso de los años he incorporado a mis procesos de manera paulatina, hasta convertirse en un modo de hacer inherente a mi trabajo. Pero ¿qué es el periodismo de investigación? De acuerdo al autor, para que ocurra esta modalidad de trabajo se requieren tres principios básicos: “A. que exista algo ocultado por alguien, por alguna razón; B. que ese algo ocultado resulte de interés para un número importante de personas; C. que el trabajo de indagación sea una producción original del periodista” (Torre, 2008, p.24).

Si bien el punto B no puedo del todo asegurarlo, los puntos A y C se aproximan naturalmente al desarrollo de mi trabajo. Además, Torre lista una serie de pasos a seguir al momento de abordar una investigación, de los cuales he aplicado los siguientes: búsqueda de antecedentes, indagación en archivo y documentación, consulta a fuentes especializadas, y el contraste de fuentes y comprobación de datos.

La lectura en profundidad de un cúmulo de textos relativos a la temática tratada, sumado a conversaciones concertadas con expertos en la materia (académicos, colegas investigadores, artistas, entre otros), han sido la fuente de conocimiento principal para esta investigación, desde donde me he movido para desarrollar análisis y reflexiones personales. Este ejercicio me lleva a terrenos cercanos a la **auto etnografía**, metodología de investigación que involucra la auto observación para conectar experiencias personales con fenómenos culturales y así generar textos con tintes literarios similares a una novela o a un ensayo. como busco hacerlo con este estudio.

En palabras de Johanna Uotinen, académica de la University of Eastern Finland y especialista en estudios culturales, “la auto etnografía es un método en el cual las experiencias personales del investigador son la parte central de su investigación (…), puede y debe ser personal, académica, analítica, evocadora, rigurosa, emotiva y con el potencial de transformar la realidad que describe” (Uotinen, 2010, p. 161).

De igual forma, propongo una metodología de investigación de corte **cualitativo**, cuyo punto de partida es mi auto reconocimiento como descendiente de la cultura *diaguita*. Inmersa en un contexto europeo para desarrollar investigación y producción artística, me posiciono como un sujeto conocedor parcial de cuanto me rodea y rodeó a mis antepasados, y desde allí planteo una creación y reinterpretación sonora que, bajo estos parámetros, persigue una búsqueda honesta de conexión con el otro. En palabras de Donna Haraway (1995), cuando se habla de **conocimientos situados** ...

...el yo que conoce es parcial en todas sus facetas (...) Está siempre construido y remendado de manera imperfecta, y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. Ésta es la promesa de la objetividad: un conocedor científico busca la posición del sujeto no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial (Haraway, 1995, p.332).

Tras realizar esta auto-identificación como sujeto conocedor parcial, establezco un cruce interdisciplinario entre teorías literarias para abordar relatos de ficción y teorías de composición sonora aleatoria. Aquí es donde tomo lo propuesto por Úrsula K. Le Guin (1986) en su ensayo titulado *The Carrier Bag Theory of Fiction*, y me propongo eliminar las estructuras jerárquicas dentro de mi relato sonoro. Con este postulado sobre la mesa incorporo lo propuesto por Martin Supper en su libro *Música electrónica y música con ordenador*, relativo a las posibilidades que da el trabajar con lo aleatorio.

Al momento de abordar la composición sonora de narrativa no lineal que propongo en esta investigación, elaboro una serie de reglas y parámetros que me permiten manipular el azar como elemento compositivo y tomar decisiones musicales en vivo conforme escucho la música que se produce en tiempo real (con la posibilidad de cambiar por completo todo un conjunto de reglas mediante las interacciones ocurridas en vivo).

A través de prácticas ancestrales de recolección, aplicadas a teorías de narratividad, genero una composición sonora aleatoria, donde los elementos que he recolectado (morfemas del kakán), son todos almacenados y contenidos en una misma bolsa de transporte (rollo de pianola), para ser expuestos de manera anti-jerárquica y no lineal (composición aleatoria) en una performance en vivo.

Este cruce interdisciplinar, conocido con el nombre de **estudios culturales**, es una metodología que me invita a reflexionar a través de otras disciplinas, estableciendo un diálogo que me lleva fuera del campo del conocimiento al que éstas están adscritas. En palabras de Mieke Bal (2008), reconocida teórica y crítica holandesa, los estudios culturales “nos conducen a una situación nueva en la que se propicia un encuentro entre varios métodos y en ese encuentro participa también el objeto”.

Trayendo los objetos al centro como metodología de investigación “...lo que ocurre es que en lugar de proyectar sobre el objeto el conocimiento que ya (pensamos que) tenemos -ya sea teórico o histórico-, es el objeto el que nos guía. Sólo en ese momento es cuando podemos aprender algo nuevo”, concluye Bal.

En 2010, en una entrevista otorgada a *Artecontexto: arte cultura nuevos medios*, Mieke Bal precisa el fenómeno que ocurre en este terreno intermedio entre dos o más disciplinas:

Los conceptos (...) tienen una vida propia mucho más rica que la que supone cada disciplina entre las cuatro paredes de sus métodos. Los conceptos viajan (...) En

todas esas idas y venidas, en cada regreso que efectúa a su campo original (...) el concepto sufre una serie de mutaciones que crean el terreno del análisis cultural (Bal, 2010, p.51).

Todos estos desplazamientos de conceptos, e idas y venidas de mis objetivos de investigación, es lo que me lleva a iniciar el subapartado de a continuación, para detallar la siguiente metodología de investigación, ahora enfocada en la práctica artística.

**5.2- Metodología específica de la práctica artística:** La práctica como método de investigación.

Si bien, esta última metodología es con la que menos familiarizada estoy, es la que, sin duda, me ha traído mayores sorpresas a lo largo de mi investigación. No solo abro el espacio para aplicar los conocimientos teóricos con los que estoy trabajando, sino que los resultados de los ejercicios artísticos realizados en taller redefinen (o mutan) mis planteamientos iniciales de la investigación.

Habitualmente la práctica es considerada como una aplicación de teoría, como una consecuencia. Otras veces, al contrario, se piensa que la práctica inspira a la teoría, y es por tanto indispensable para la creación de formas teóricas futuras. (...) (pero) las relaciones entre teoría y práctica son mucho más parciales y fragmentarias; (...) Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar finalmente una pared, y la práctica es necesaria para perforar la pared (Foucault y Deleuze en Ameller, 2014, p.156).

Como trabajo de escritorio, me encargo de reunir todos los referentes visuales en torno al arte y herencia *diaguita*, y los reúno en un listado que hace las veces de “reglas del juego”. Este juego consiste en crear una traducción simbólica de un lenguaje a otro, de lo visual a lo sonoro, basándome en mi propia experiencia en notación musical.



En un afán por trabajar con los sonidos emitidos por mis ancestros, el paso siguiente es ficcionar en torno al paisaje sonoro del valle del Elqui pre-colonial. En un estudio de grabación articulo todos los morfemas listados por Nardi, siguiendo el antes mencionado listado de características. Con este ejercicio de traslación de símbolos de una disciplina a otra, y siguiendo los preceptos establecidos por los estudios culturales, he llegado a considerar como partituras toda la simbología *diaguita* hasta el día de hoy conocida, generando patrones rítmicos pautados por las geometrías infinitas de su tan afamada alfarería.

### 5.3- Resumen de métodos, herramientas y técnicas

A modo de resumen, a continuación, expongo un listado de todos los métodos, herramientas y técnicas que empleo en el presente estudio:

#### Métodos:

- Exploración de literatura por áreas temáticas:
  - a) Historia
  - b) Arqueología y antropología
  - c) Dramaturgia & narratología<sup>4</sup>
- Recolección de datos y generación de archivo:
  - a) Diccionario Kakán incompleto
  - b) Características de la lengua (compilación de citas)
  - c) Características simbólicas de la cultura diaguita (compilación de citas)
- Conversación y entrevista con expertos (historiadores, académicos y artistas)
- Visualización de documentales, charlas y podcasts: compilación de citas y notas
- Documentación de práctica artística:
  - a) Grabación en video y sonido:
    - Experimentación individual: Articulación de la lengua muerta en sala de ensayo
    - Conexión con el cuerpo y la memoria muscular
- Aproximación y entendimiento del espacio expositivo para dar forma a la performance

---

<sup>4</sup> Término acuñado por Tzvetan Todorov en la década de los 60, para referirse a la disciplina semiótica que abarca los estudios estructurales de un relato, posteriormente recogida por Mieke Bal, en su publicación de 1985 titulada *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*.

### Herramientas:

- Sala de ensayo - Parxis
- Equipos de registro sonoro y visual
- Instrumentos musicales + hardware + softwares, para síntesis sonora

### Técnicas:

- Registro documental audiovisual - Pre - Producción - Post
- Experimentación performática
- Autoficción dramática - narrativa y tono



## 6- *Ficciones sonoras para una lengua muerta* | Desarrollo de la investigación

### 6.1- Identidad

#### 6.1.1- *Lo remanente y lo perdido* | Toma de conciencia de la herencia diaguita

De cero a cien, o más bien, de cero a treintaicinco. Así ha sido mi relación con el mundo *diaguita* si la podemos llevar a porcentajes. En general, tanto en Chile como en el resto de Latinoamérica, ser descendiente indígena es algo de lo que no se habla o no se asume con orgullo. La historia pre-colombina enseñada en los colegios desde temprana edad es contada en tercera persona plural. Ellos, los pueblos originarios que habitaban nuestras tierras, son ellos, no nosotros. Ellos, los *diaguitas*, ellos los incivilizados, ellos los colonizados, ellos los rescatados por los conquistadores para dejar atrás el subdesarrollo...

Con esta premisa hemos crecido todos los nacidos en territorio chileno en los últimos 500 años. Entre mis coetáneos y familiares, la única ascendencia de la que se habla es de la europea; que si soy mitad italiano, mitad alemán, mitad inglés o mitad yugoslavo.

En este contexto, mi relación con los *diaguitas* no siempre fue la misma. El primero de los hitos que me hizo comprender el legado de esta cultura fue haber sido ayudante de la asignatura de “Historia Regional” durante mis años universitarios. Esta aproximación a las culturas pre-colombinas la recuerdo muy marcada por, nuevamente, la presencia de la tercera persona plural, replicando, en cierta medida, el modelo que había aprendido en el colegio: “...*todo lo que veremos en el repaso de hoy es algo que les sucedió a ellos, no a nosotros...*”

De la mano del profesor de cátedra de ese entonces, Sergio Paolini, me convertí en un pequeño ratón de biblioteca, ávida por conocer todas las tradiciones y hallazgos arqueológicos en torno a la cultura *diaguita*. Así, luego de tres años de ayudantía y tras haber absorbido toda la bibliografía existente relacionada con esta cultura, ofrecía (muy *nerdmente*) visitas guiadas *no oficiales* por el Museo Arqueológico de mi ciudad, a mis familiares y amigos.

Años más tarde y ya teniendo un mejor entendimiento del escaso legado *diaguita*, un segundo hito ocurrió durante una conversación familiar con un primo de mi padre. Jorge, artista orfebre, me enseñaba sus últimas creaciones en plata y cobre mientras conversábamos acerca de su aversión por difundir sus obras en Internet. Maravillada por sus piezas, le comenté que algunas de las formas que había modelado en plata me recordaban a la cultura *diaguita*. Él, extrañado, me dice: “pero m’hijita, si nosotros somos *diaguita*, ¿no se ha visto la cara?”

En mi tierra nosotros somos los (mal llamados) turcos, los libaneses, los Galeb, conocidos entre los amigos por vender comida árabe los fines de semana. En mi familia materna existe un alto orgullo por la historia de nuestros abuelos, quienes huyeron al fin del mundo escapando de la primera guerra mundial. De ello se habla y se honra. Con esmero se transmiten las recetas para no olvidar cómo se preparan las hojas de parra rellena y en más de una ocasión mi abuelo (QEPD) intentó, en vano, enseñarnos a decir algunas palabras en árabe durante las eternas sobremesas de verano.

Así, producto de un desconocimiento heredado por parte de mi familia paterna, mi sorpresa fue inmensa al escuchar la pregunta retórica de mi tío. Recuerdo cuán grande se abrieron mis ojos y cuánto sentido me hizo tener parientes crianceros viviendo en medio del desierto. Mi ascendencia libanesa era algo archi-conocido, pero el resto de mi sangre tenía un gran signo de interrogación. De inmediato la curiosidad se apoderó de mí y en 2019 finalmente tuve la oportunidad de realizarme un test de ADN.

Los porcentajes expresados en el test no sólo me dieron luces acerca de cuánta sangre *diaguita* y libanesa viaja por mis venas, sino que pude, además, ver el recorrido que mis antepasados realizaron por el territorio americano en centenarios procesos de migración.

Hoy, en un ejercicio individual de auto-reconocimiento como descendiente *diaguita*, me vuelvo consciente de todo lo remanente y todo lo perdido que hay de dicha cultura en mí.

Lo remanente: mis rasgos faciales; mi conexión con la naturaleza.

Lo perdido: las tradiciones; las recetas familiares.

Lo remanente: mi amor por el desierto; mi filosofía recolectora.

Lo perdido: la lengua que hablaban; las canciones.

Lo remanente: el silencio.

Lo perdido: la voz.

### 6.1.2- *Los silencios que me habitan* | La ausencia de voz en contextos post coloniales

El silencio es el místico fundamento de toda posible revelación y de todo lenguaje, la lengua original de Dios en cuanto Abismo... En un códice de Nag-Hammadi (VI 14.10), el silencio se pone en efecto en relación explícita con la voz y con el lenguaje en su dimensión originaria:

*Yo soy el silencio*

*inalcanzable*

*y la Epinoia*

*de la que hay mucho recuerdo.*

*Yo soy la voz*

*que da origen a muchos sonidos*

*y el logos*

*que tiene muchas imágenes.*

*Yo soy la pronunciación de mi nombre.* (Agamben, 2008, p. 104)

¿Son los silencios en mi discurso vestigios de la lengua muerta que me habita?

Mi padre, descendiente *diaguita*, es un sujeto callado, de pocas palabras. Con una mirada, dos frases y tres silencios solemnes te puede contar todo su día. Esta falta de diálogo verbal es algo que todos sus hijos hemos heredado en mayor o menor medida, condición que se evidencia notoriamente en el ritmo cansino de nuestras conversaciones familiares.

Hoy me inclino a ficcionar y concluir que todos estos silencios existen efectivamente porque viven en nosotros discursos censurados de una lengua ancestral. Ideas y emociones que surgen en nuestra mente bajan a nuestro pecho, son alimentados por el aire que entra a nuestros pulmones, para luego deshacerse en un suspiro frustrado, incapaz de salir por la boca en forma de palabra.

Cuando John Cage habla del silencio como el espacio temporal que hay entre dos sonidos, no sólo explica en teoría qué entendemos por ritmo, sino que además otorga un valor especial al silencio mismo, sobre todo en contextos musicales (y más aún, cuando se prescinde de partituras).

Any valid structure involving sounds and silences should be based, not as occidentally traditional, on frequency, but rightly on duration... rhythm is duration of any length coexisting in any states of succession and synchronicity... When the parts are not fixed by a score but left independent of one another, no two performances yield the same resultant durations (Cage, 1961, p. 15).

“As SLOW As Possible” es la obra de Cage que mejor representa este estiramiento del tiempo, la exaltación del ritmo lento y los grandes lapsus de silencio que hay entre nota y nota. Esta pieza musical, cuya ejecución comenzó el 5 de septiembre de 2001 se extenderá a lo largo de 639 años, resonando en el órgano de la iglesia Burchardi en Halberstadt, Alemania, hasta el año 2640.

... hasta el año 2640...

... hasta el año 2640...



*... en 1636 se dispone que sea enseñado el español a todos los indios...*

Casi mil años de diferencia. Pienso en el último hablante *diaguita*. Pienso en el último performer sonoro de la lengua kakán. Pienso en el silencio que ha transcurrido entre su última exhalación y la primera vez que leo en voz alta los estudios de Nardi.

Me siento más cerca de Cage, ya no tan sólo  
porque compartimos el mismo día de nacimiento.

Hoy, habiendo transcurrido quizás 20 años desde que el último hablante kakán en territorio chileno falleciera, nos encontramos en un contexto post colonial donde podemos traer al presente una voz en kakán sólo como sonido, sin significante.

La voz de ese último performer sonoro hizo eco en contextos domésticos. Pienso en la mujer *diaguita* (encargada de transmitir la cultura de su pueblo), jugando con la reverberación de su voz, refractándola en las paredes circulares de la vasija de greda rojizo oscuro que apoya sobre el fuego.



## 6.2- La voz

### 6.2.1 - *No es cantar por cantar* | La intención de comunicación

Antes de la invención de la escritura, e incluso cientos de años posteriores a su masificación definitiva con la creación de la imprenta, el ser humano utilizó la palabra hablada como una herramienta válida para transmitir el conocimiento de generación en generación. Tanto en oriente como en occidente, la tradición oral viajó a través del tiempo en forma de fábula, de cuento, de canción, de poema, de refrán, para llegar hoy hasta nuestros oídos con diversas variantes y versiones.

Este conocimiento transmitido en prosa, para facilitar su memorización, me aventura a pensar que un lenguaje, cuando no está escrito y para que sea recordado por sus hablantes, tiene que salir de la boca en forma de poema, de mantra, de rezo, de canto. ¿Es por esta razón, acaso, que la gente del interior, lejos de las capitales, habla *cantadito*?

Si bien esta hipótesis se escapa a mi campo del conocimiento y a los límites de esta investigación, sin duda, abre una puerta que me invita a cruzarla más temprano que tarde. ¿Cómo habrá sonado la historia de los *diaguitas* dicha en kakán por sus propios hablantes? ¿melódica? ¿rítmica? ¿poética? En esta línea John Cage entrega las primeras pistas cuando trata de definir la poesía y el ritmo que hay en sus composiciones:

“It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words. Thus, traditionally, information no matter how stuffy (e.g., the sutras and shastras of India) was transmitted in poetry. It was easier to grasp that way” (Cage, 1961, p.X).

Es por ello que no se canta por cantar y no se profiere una voz sólo para romper con el silencio. Se canta como ejercicio de transmisión, de intención de enunciar y comunicar, ya sea un mensaje o un sentimiento en específico. Como explica Giorgio Agamben en su publicación *El Lenguaje y la Muerte*, la enunciación y la instancia de discurso no son identificables como tales sino a través de la voz que las profiere, y luego agrega que “quien enuncia, el locutor, es ante todo una voz y el problema de la deixis<sup>5</sup> es el problema de la voz y su relación con el lenguaje” (Agamben, 2008, p. 60).

“The ephemerality and contingency of the voice has instigated two main tendencies in its theorisation. Since linguist Ferdinand de Saussure’s “phonic but incorporeal” signifiers (1959: 118), logocentrism, founded on a model whereby signifiers effect the communication between signifieds, has seen voice as a tool-to-be-forgotten in favour of the transmitted meaning” (Thomaidis, 2013, p. 1).

... "la voz ha sido vista como una herramienta a ser olvidada en favor del significado transmitido". Ahora bien, ¿qué ocurre cuando esa voz transmite un mensaje en un idioma que nadie conoce, ni siquiera quien la profiere?

## 6.2.2- El exceso de voz y el resbalar del significante | El sonido como fenómeno asemántico

*La Voz es el mudo compañero ético que corre en auxilio del lenguaje en el punto en que éste revela su in-fundamento. Callando, con su “soplo”, asume esa ausencia de fundamento y le da lugar (Agamben, 2008, p.153).*

---

<sup>5</sup> De acuerdo a la RAE, deixis es el “señalamiento a una persona, un lugar o un tiempo, o a una expresión lingüística mediante ciertos elementos gramaticales. Expresan deixis el adverbio ayer, el verbo venir y el posesivo tus en Tus amigos vinieron ayer”.

En los últimos diez años he sido miembro de cinco coros diferentes en cada una de las ciudades donde he desempacado mi maleta y permanecido en ellas de manera temporal. En el veinte por ciento de los casos las partituras que han llegado a mis manos han estado escritas en castellano o inglés (idiomas que manejo bastante bien), generalmente relacionadas con obras de tradición latinoamericana o folklore anglosajón. El ochenta por ciento restante ha sido música escrita principalmente en latín, alemán, francés, y un par de escasos ejemplos en lenguas de culturas ancestrales, como el *mapudungun* (de los Mapuches al sur de Chile), y el *bunuba* (de los aborígenes homónimos al oeste de Australia), lenguas que, recalco, desconozco totalmente.

*...Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla, Judicandus homo reus...<sup>6</sup>*

*...wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrlang ins Ungewisse hinab...<sup>7</sup>*

*...Comme on ose régner sur nos sorts et nos jours!...<sup>8</sup>*

*...Ngindaji ngarragi muwayi, ngindaji bilirri gigawuni. Gurrij barra muwayi yarrangi ...<sup>9</sup>*

*...Pichi wentru ñen quimen mapu dun gu. Reqmeque sumü ad wesake sumü ...<sup>10</sup>*

---

<sup>6</sup> Extracto de la letra en latín de la obra *Requiem en Re menor* de Wolfgang Amadeus Mozart.

<sup>7</sup> Extracto de la letra en alemán de la obra *Schicksalslied* de Johannes Brahms.

<sup>8</sup> Extracto de la letra en francés de la obra *Pavane* de Gabriel Fauré.

<sup>9</sup> Extracto de la letra en bunuba de la obra *Jandamarra - Sing for the Country* de Paul Stanhope.

<sup>10</sup> Extracto de la letra en mapudungun de la obra *Werken* de Evelyn González Seguel.

Rodeada por veinte, cincuenta, cien y hasta cuatrocientas cincuenta voces, todas las experiencias sónicas que he vivido hasta ahora han superado con creces a la lingüística asociada al canto. Tanto mi voz como la del resto de los coristas han atravesado mi cuerpo de tal manera que siempre he percibido un impacto físico y emocional mayor que el provocado por el significado desconocido de las palabras que han salido de nuestras bocas. Ese preciado instante vacío, entre el significante y el sonido, es lo que describe Agamben a continuación:

En este pasaje se aísla una experiencia del habla en la que ésta no es ya mero sonido y no es todavía significado, sino pura intención de significar. Esta experiencia de un verbo desconocido (*verbum incognitum*) en la tierra de nadie entre sonido y significado es, para Agustín<sup>11</sup>, la experiencia amorosa como voluntad de saber: a la intención de significar sin significado corresponde, en efecto, no la comprensión lógica, sino el deseo de saber (Agamben, 2008, p. 63).

Así, en este exceso de voz y sonido cantado, el significado pasa a segundo plano; o más bien, pasa a un plano gatillador de inquietudes; se convierte en un sonido significante que impulsa el deseo de conocer, como propone Agamben. En estas performances, quien emite la voz, quien canta, se posiciona en el borde del lenguaje, donde la dimensión sonora sobrepasa a la semántica, y la voz en *kakán* vale más por su sonido que por su significado.

Supongamos que alguno oiga un sonido desconocido, el sonido de una palabra cuyo significado ignora, por ejemplo, la palabra *temetum*... Ciertamente, ignorando lo que eso quiere decir, deseará saberlo. Pero, para eso, es necesario que sepa que el sonido que ha oído no es una voz vacía (...) sino un sonido significante (Agamben, 2008, p. 62).

---

<sup>11</sup> Agamben se refiere a Agustín de Hipona, autor en latín de *De Trinitate*, publicación dogmática sobre la Trinidad en contextos de logos.

Esta voz, provista de intensidad, de oscilación, de re-sonancia, de textura, trae a su interlocutor a un plano del presente *presente*. Por un momento, quien la escucha olvida su condición de animal finito y es trasladado al estado vibrátil y matérico del ahora. En esta dinámica, quien emite la voz y quien la percibe entran juntos en un juego de interacciones a nivel de esencias, desde sus respectivos “yo” más profundos. En este sentido, Agamben explica que:

Este “pensamiento de la voz sola” abre al pensamiento una dimensión inaudita, que, indicando el puro tener-lugar de una instancia de lenguaje sin ningún acontecimiento determinado de significado, se presenta como una especie de “categoría de las categorías” que subyace siempre ya en todo proferimiento verbal, y es, por lo tanto, singularmente cercana a la dimensión de significado de puro ser (Agamben, 2008, p. 64).

Por su parte, Lacán propone enfocarnos en la materialidad del fenómeno, donde tanto emisor como receptor perciben todo cuanto les rodea a través de sus sentidos, y sin reparar en interpretaciones semánticas, abren un espacio para poner atención al goce pulsional del acontecer de la voz. “Lacan dará un giro radical a la interpretación significante priorizando la idea de no dar sentido al sinsentido de las formaciones del inconsciente y apostando por conmover el goce pulsional (...) por la vía de una interpretación asemántica” (Lacan en Ruiz de Velasco, 2018, p. 42). Luego precisa agregando que “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (Lacan en Echeverría, 2018, p. 15). Así, yo emisor (y yo receptor), me vuelvo un agente físico activo del fenómeno sonoro, permitiéndome vibrar en sintonía con la incertidumbre de lo emitido (o recibido).

### 6.2.3- *El último movimiento* | Ejercicio de vocalización como rescate de memoria muscular

*“Sensory, emotional, and perceptual experiences are stored in movement, gestures, and rhythm. This knowledge (stored primarily in muscle memory) relies on verbal and gestural traditions of cultural transmission”*

(Baxmann, 2009, p. 1).

Durante casi tres años realicé el mismo trayecto en bicicleta, desde mi casa en Glebe Point Road hasta Paddington, el suburbio donde se ubicaba la oficina del trabajo que tenía en Sydney. Diez cuadras en línea recta, doblar a la izquierda, atravesar un parque y seguir otras veinte cuadras todo recto, doblar a la izquierda, atravesar otro parque, doblar a la derecha, continuar otras siete cuadras todo recto, y así. Me sabía el camino de memoria y mi cuerpo también. Dónde frenar, dónde agarrar impulso para subir la colina y evitar quedar sin aliento, dónde levantarme del sillín para esquivar el salto provocado por la raíz de un árbol que se había metido por debajo de la acera.

Años más tarde repetí esta ruta en otra ciudad, Zaragoza. Puse a prueba mi cuerpo y seguí las mismas indicaciones para completar un circuito cuyo trazado original estaba, según mi hipótesis, guardado en la memoria de mi cuerpo, en mis músculos. Al respecto, la bailarina argentina Diana Szeinblum postula que “uno de los grandes atajos a la memoria es la sensorialidad; que el disparador real y súbito del recuerdo es la experiencia física que se ancla en el cuerpo” (Diana Szeinblum, en Hang y Muñoz, 2019, p. 146).

Entendemos por memoria muscular o memoria motora, el proceso por el cual los humanos pueden adoptar comportamientos motores tanto persistentes (asociados a rutinas motoras antiguas) como flexibles (aquellas rutinas nuevas). “The nervous system has the capacity to form multiple long-term (> 24 hours) motor memories, for example we apparently never forget how to swim, ride a bicycle or drive a car” (Krakauer y Shadmehr, 2005, p. 1).



Esta capacidad que tenemos a nivel cuerpo, estudiada con mayor profundidad por especialistas en neuromotricidad en los últimos veinte años, explica cómo ciertos movimientos repetitivos se almacenan y estabilizan en nuestro cerebro, permitiéndonos ahorrar tiempo y energía al momento de volver a activar los músculos asociados a una acción específica. Para Krakauer y Shadmehr, “simple motor memories undergo changes in their anatomical storage site as they stabilize, with progression over time from cerebellar cortex to cerebellar nuclei, and then perhaps to locations outside the cerebellum” (Krakauer y Shadmehr, 2005, p. 3).

Si aplicamos esta teoría a lo que ocurre con los músculos de nuestro aparato fonador, la explicación sigue teniendo sentido. Tanto diafragma, músculos intercostales y abdominales, músculos suprahioides e infrahioides, incluyendo los once músculos de nuestra cara, como la lengua, mejillas, músculo depresor del labio inferior- por mencionar algunos- son entrenados, ya sea de manera profesional (por los cantantes) o de manera inconsciente (por todos los hablantes de una lengua), para emitir cierto sonido. A medida que estos músculos son utilizados por el cuerpo emisor de la voz, la persona va consolidando su memoria motriz en torno a la articulación de palabras y sonidos, conocimiento motor que perdurará por el resto de su vida.

En este contexto no puedo evitar preguntarme ¿qué músculos hemos dejado de utilizar y entrenar todos los descendientes *diaguitas* producto de la desaparición del kakán?

En un intento por rescatar los movimientos motores del aparato fonador al momento de hablar kakán, he recurrido- a modo de guía- al testimonio de los primeros castellanos que describieron la lengua de los *diaguitas* a nivel sonoro. Las características fonéticas del kakán apuntadas por los historiadores tras los primeros encuentros con esta cultura dan cuenta de un “revesado idioma” y de una lengua de “sobremanera reservada”. El padre Diego Francisco de Altamirano (en las Cartas Anuas de los años 1653 y 1654) lo llama “difícil y bárbaro lenguaje”. Por su parte, el Padre Pedro Lozano en su publicación “Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del

Paraguay” se refiere al kakán como un “áspero idioma (...) imperceptible (...) tan gutural que parece no se instituyó para salir á los labios (...) se forman sus voces en solo el paladar” y finaliza caracterizándolo como “muy gutural, que apenas le percibe quien no le mamó con la leche” (Lozano en Nardi, 1979, p. 5).

Adicionalmente, se han escrito diversas hipótesis improbables acerca de los rastros y vestigios del kakán que aún permanecen en el castellano que hoy se habla en las localidades otrora *diaguitas*.

Nosotros creemos que es posible que haya quedado algún substrato kakán en la entonación del Noroeste sobre todo en la extraña curva melódica y la acentuación en primera sílaba de algunas palabras dentro del grupo fónico que ocurre, por ejemplo, en ciertas regiones riojanas (Nardi, 1979, p. 4).

Así, la memoria motora asociada al aparato fonador del último hablante kakán no se habría perdido del todo. Este último movimiento muscular se habría transmitido de generación en generación, diluyéndose en el tiempo, pero aún con una latente posibilidad de ser re-vivido, o más bien, re-experimentado por quienes tengan la intención de activar el kakán hoy.

La memoria es activa (o yo diría, se activa)<sup>12</sup>, y no algo que nos ocurre de forma pasiva. (...) Un ‘acto de memoria’ es cualquier acto que tenga lugar en esas presencias o ausencias de recuerdos. (Bal en Hernández-Navarro, 2008, p. 13).

El simple ejercicio de leer en voz alta los escasos morfemas conservados hasta la actualidad siguiendo los lineamientos apuntados por los historiadores antes mencionados, constituye un acto puramente simbólico dentro del presente estudio. Con esta activación del lenguaje, a través de una performance, propongo reconstruir una memoria muscular perdida, traer al kakán a un

---

<sup>12</sup> Paréntesis de Hernández-Navarro.

presente post colonial y otorgarle una dimensión sonora a una base de datos almacenada por más de cuarenta años en forma de grafema. Respecto a la acción performática que planteo, el escritor inglés Adrian Heathfield agrega:

La memoria no es enteramente visual, ni tampoco es estática e inmutable (...) la performance puede ayudarnos a reanimarla, a recordar de un modo diferente, a recrearla a través de otros registros sensoriales que abran sus dimensiones tangibles, auditivas y olfativas (Adrian Heathfield en Hang y Muñoz, 2019, p. 161).



## 6.3- Interpretación

### 6.3.1- *En el campo de lo intangible* | La sinestesia y el análisis del legado visual *diaguita* para realizar una composición sonora

Durante todo el siglo XX, a lo largo y ancho del territorio chileno, diversos arqueólogos (hombres) llevaron a cabo múltiples excavaciones arqueológicas (regulares e irregulares) que permitieron acercarnos al mundo *diaguita* desde las ciencias. Sitios arqueológicos como los de San Pedro Viejo, Punta de Piedra, Fundo Coquimbo, Estadio Fiscal de Ovalle, Plaza Santo Domingo, entre otros, arrojaron al campo del conocimiento una serie de objetos, cuyas fichas técnicas hablaban de materialidades, composiciones químicas, medidas, fechas de elaboración con data carbono 14, etc. Este compendio de descripciones físicas era todo el universo *diaguita* al cual podíamos acceder. Es más, durante mis años universitarios, los textos de estudio en torno a esta cultura consistían, mayoritariamente, en información condensada en columnas de objetos, sin contextualización e interpretación consistente alguna.

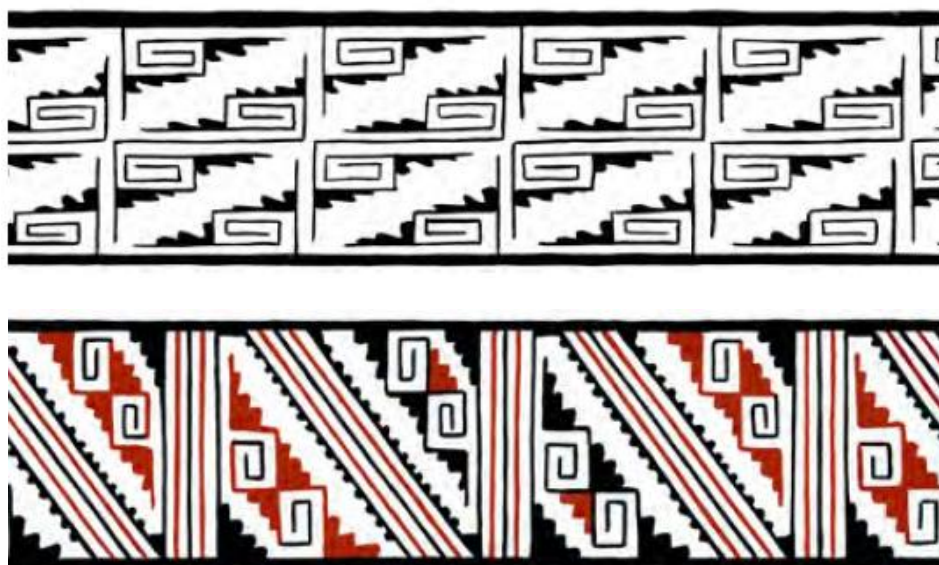
El panorama comenzó a cambiar con la progresiva introducción de mujeres a los equipos de investigación. Los aportes realizados por Paola González y Francisca Gili tras las excavaciones ocurridas en el sitio arqueológico El Olivar (desde el año 2015 hasta la actualidad), han abierto un campo hacia la interpretación simbólica de todo en cuanto rodeaba a la cultura *diaguita*.

A través de una observación sensible de piezas arqueológicas relacionadas a la práctica mortuoria, las investigadoras han tratado temáticas como la unión simbólica que existía entre humanos, objetos y animales, y cómo ésta se reflejaba en el arte pictórico *diaguita*. A modo de ejemplo, en El Olivar se observa que el 50% de los hombres y el 15% de las mujeres sepultados estaban acompañados de implementos para el consumo de alucinógenos.

Esto nos habla de que la experiencia de lo sagrado no estaba restringida a una sola persona chamán, sino que era una experiencia muy cotidiana dentro de la

comunidad. (Esta práctica) tiene mucha vinculación con el arte visual que producen los *diaguitas*: abstracto, simétrico, con isometrías infinitas, que van envolviendo al espectador y lo cautivan (González, 2021).

En este nuevo escenario interpretativo, las investigaciones y las publicaciones científicas comienzan a abrir espacios para hablar de la delgada línea que divide la experiencia religiosa de la experiencia estética y de cómo la belleza de los patrones "oscila entre expresiones visuales, musicales y coreográficas (...) donde cada diseño es también un canto (ícaro) que interpreta el chamán en su ritual de sanación" (Belaunde en González, 2016, p. 41). Adicionalmente, González se refiere al fenómeno que ocurre a nivel intelectual al momento de enfrentarse a un complejo sistema de geometrías (ver *Figura 1*) y tratar de comprender la obra- pictórica en este caso-. "Los patrones abstractos de simetría compleja producen una suerte de 'bloqueo cognitivo' en el espectador, al verse aquel imposibilitado de seguir la secuencia de pasos que le dan a la obra de arte su actual fisonomía". (González, 2016, p. 39)



*Figura 1: Claudia Campos en Paola González, Arte y Cultura Diaguita Chilena. Simetría, Simbolismo e Identidad (2013).*

Esta nueva manera de abordar el multiverso y cosmovisión *diaguita*, donde el observador no puede asignar un contenido unívoco a las representaciones, me ha inspirado a continuar con la siguiente fase de mi investigación: la interpretación del legado visual *diaguita* para crear una ficción sonora en torno al kakán.

A continuación, expongo una serie de características del arte pictórico *diaguita* realizadas por arqueólogos contemporáneos, destacando **en negrita** aquellos adjetivos y descripciones que pueden ser fácilmente trasladados a lenguaje musical.

Aportes descriptivos realizados por González, 2016.		
Ilusión de movimiento y vibración	<b>Letanía</b>	Doble lectura entre figura y fondo
Infinita variabilidad	Ritmo visual	<b>Repetición periódica</b>
<b>Horror vacui</b>	Poder autogenerador	Animación no mimética
Atracción hipnótica	Complicación gradual	Simetría bilateral
Tecnologías de encantamiento	<b>Marcado contraste cromático</b>	Espirales escalonadas insertas en rectángulos
Principios de simetría (traslación, reflexión en espejo, reflexión desplazada y rotación)	Contracambio o visión en positivo/negativo	Diseño capaz de extenderse más allá de su campo

Aportes descriptivos realizados por Cerda, 2013		
Repetición	Progresión descendente	Simetría bilateral
Ritmo	Líneas rectas	Tricromía estricta
Pausa	Concepto integral de la pieza	Patrones de diseño convergentes
Oposición	Curvas quebradas	Diseños modulares
Alteración	Zig-zag	Exactitud aritmética
Progresión ascendente	Motivos geométricos (triángulos, rectángulos)	Círculos y puntos

A lo largo de mi investigación todos estos adjetivos que hacen referencia a material pictórico han saltado frente a mis ojos en forma de música, fenómeno conocido como sinestesia. De acuerdo a Calvano, “la sinestesia se produce cuando un signo dirigido a un cierto canal sensorial produce signos de diferente naturaleza sensorial en la mente del intérprete; por ejemplo, cuando un signo auditivo da origen también a una imagen visual en ausencia de toda estimulación visual” (Caivano, 2003, p. 175). En esta oportunidad el fenómeno ocurre en sentido inverso y es la estimulación visual la que produce una sensación sonora.

Así, características como *letanía*, *ritmo*, *pausa*, determinan la cadencia y composición de mi obra. Por su parte, adjetivos como *repetición periódica*, *diseños modulares* y *exactitud aritmética*, me



invitan a utilizar un loop pedal<sup>13</sup> para abordar la composición, y generar bucles sonoros que se repiten en módulos (compases) siguiendo la lógica de lo infinito. *Marcado contraste cromático, progresión ascendente, progresión descendente y vibración* determinan la riqueza tonal de mi obra y la incorporación de melismas<sup>14</sup> a la misma. Adicionalmente, *Horror vacui*<sup>15</sup>, *oposición y alteración*, aportarán con el aparente tono caótico y sobrecargado de la obra final, haciendo del todo un *concepto integral de la pieza*.

De forma paralela, las características fonéticas del kakán previamente expuestas en el apartado '6.2.3- El último movimiento | Ejercicio de vocalización como rescate de memoria muscular', guían mi interpretación vocal hacia una extraña *curva melódica* con *acentuación en primera sílaba de algunas palabras, imperceptible y tan gutural que parece que mi composición no se instituyó para salir de los labios*.

Finalmente, la condición polisintética de la lengua kakán, me da la libertad para hacer una combinación aleatoria y de orden variado y libre de cada uno de los morfemas que articulo con mi voz en vivo. Con ello no sólo persigo un resultado estético de la composición sonora, sino que también abro la posibilidad de que, por azar, se generen frases y palabras con sentido semántico real, las cuales, claramente, nunca van a poder ser comprobadas.

El desarrollo y resultado práctico de mi investigación se explica de forma detallada en el siguiente apartado: II- Memoria del Proyecto Artístico.

---

<sup>13</sup> También llamado lopeador, una **loop** station o looper es un dispositivo que sirve para grabar pistas de audio y reproducirlas en bucle (o **loop**, en inglés).

<sup>14</sup> Estilo de canto donde se emite más de una nota en una sola sílaba de texto.

<sup>15</sup> Expresión latina para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte pictórico. En este caso, aplico el concepto a una obra sonora.



## II- MEMORIA DEL PROYECTO ARTÍSTICO



## 7- Proyecto artístico | Ficciones Sonoras para una Lengua Muerta

### 7.1- Abstract de la obra y objetivos

Ficciones Sonoras para una Lengua Muerta es una improvisación performática que utiliza los principios de aleatoriedad analógica para generar una composición sonora en vivo. A través de esta acción busco ficcionar en torno a la musicalidad del kakán, el idioma que hablaban mis ancestros, la cultura *diaguita* del norte de Chile, antes de su exterminio.

El principal objetivo que me motivó para crear y desarrollar esta obra fue traer a un plano sonoro post colonial los escasos vestigios que quedan del idioma kakán y generar un espacio de reflexión en torno a la pérdida cultural, desde el punto de vista del sonido.

### 7.2- Origen

*Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas  
sobre cómo son creados los significados y los cuerpos,  
no para negar los significados y los cuerpos,  
sino para vivir en significados y en cuerpos  
que tengan una oportunidad en el futuro.*

(Haraway, 1995, p. 322)

Incluso antes de iniciar el primer año de Máster, ya tenía claro que mi trabajo final sería en torno al sonido y a la lengua que hablaban mis ancestros. El interés que siempre he tenido por saber los recorridos migratorios que hicieron mis predecesores (intensificado aún más desde que dejé mi tierra natal hace 5 años), sumado a la fascinación que tengo por los “sonidos ocultos”, fueron dos grandes motivaciones que se amalgamaron de forma natural en el transcurso de los meses de investigación.

Si bien el resultado final de la obra sólo ocurrió un par de semanas antes de finalizar el estudio, el origen del mismo, sus cimientos, se remontan al menos a cuatro años antes, cuando me enfrenté de cara a una cultura pre-colonial casi intacta.

En 2017 me mudé a vivir a Australia, en lo que sería uno de los viajes más trascendentales que he realizado hasta ahora y determinante de varios giros que di al curso de mi vida. Uno de los más significativos fue haber sido testigo de la alta responsabilidad política y respeto social hacia los pueblos originarios que habitan la gran isla. Y si bien la historia colonial australiana es igualmente cruda que la del resto del mundo, en las últimas décadas se han llevado a cabo esfuerzos reales por realzar el orgullo nacional de los pueblos que habitan y habitaban la isla antes de la llegada de los ingleses.

Siendo miembro del coro residente del Sydney Opera House por casi tres años, tuve la fortuna de participar en el montaje de la obra “Jandamarra - Sing for the Country” del compositor Paul Stanhope, que narra la historia de la violenta interacción entre los colonos ingleses y la nación Bunuba del Oeste de Australia. Allí, en medio de la fila de las sopranos, cantando en dialecto bunuba frente a la orquesta sinfónica del Conservatorio de Sydney en uno de los teatros más importantes de la ciudad, no pude evitar preguntarme cuánto falta para que en Chile se honre de la misma manera a nuestras culturas originales y qué estoy haciendo a nivel personal para, con un gesto, honrar la cultura de quienes me antecedieron.

### 7.3- Desarrollo y evolución

Habiendo establecido los dos pilares centrales de mi investigación y proyecto artístico- el sonido y los vestigios de la cultura *diaguita*- en el transcurso de nueve meses mi creación pasó por diferentes fases y procesos de prueba que detallo a continuación.

#### 7.3.1- Fase sonora | La reverberación como fenómeno físico y simbólico

Continuando un estudio previo en torno a la reverberación de mi voz en la arquitectura del barrio Gótico de Barcelona, en septiembre de 2021 planteo la proto-idea de explorar la voz cantada dentro de una estructura circular fabricada en cobre (ver *figura 2*). En esta fase del proyecto, mi principal objetivo era simplemente sentir las ondas de mi propia voz rebotando al interior de una estructura artificial, simulando el efecto de estar cantando en un coro, pero en solitario.

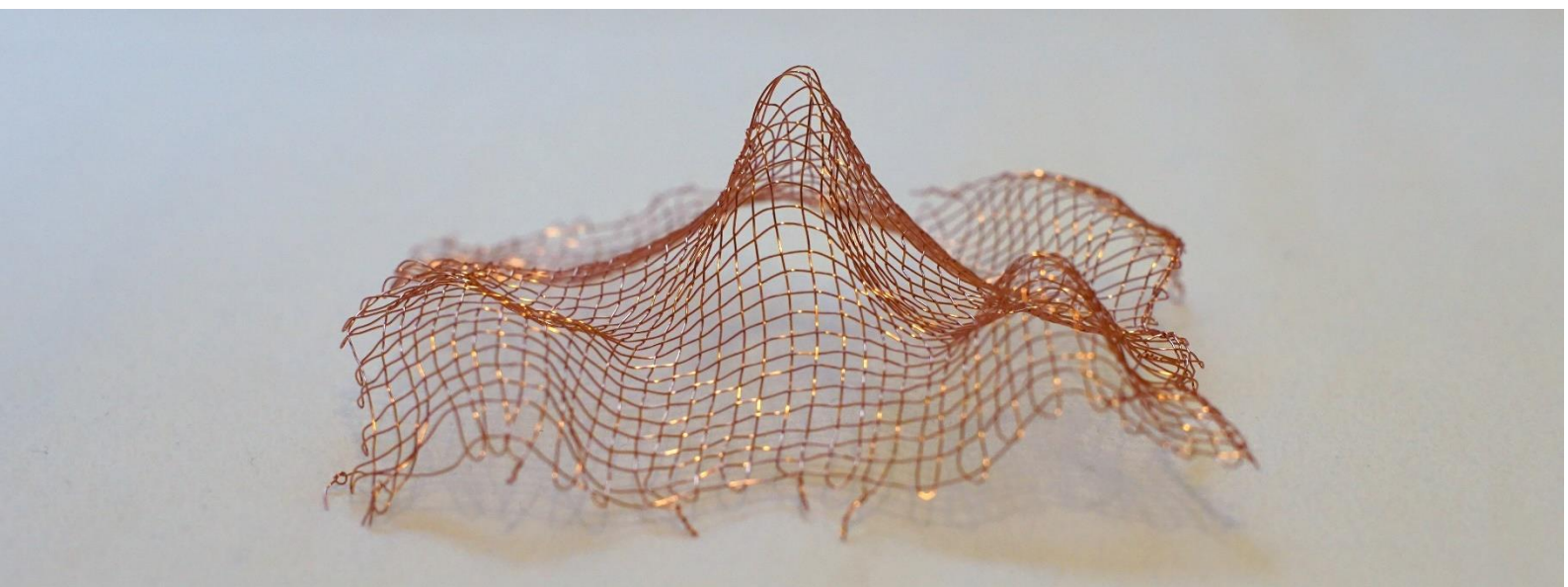


*Figura 2:* Maqueta representativa de estructura circular y sus proporciones y disposición en el espacio expositivo.

### 7.3.2- Fase instalación responsiva

En el transcurso de mi investigación no esperaba encontrar un diccionario incompleto de la cultura *diaguita*, ya que, desde mi desconocimiento, yo daba por sentado que no había vestigio alguno de la lengua kakán que hablaban mis ancestros. Este hallazgo, sin duda, vino a permear todo el desarrollo posterior de mi obra. La primera idea que surgió para incorporar este compendio de 687 morfemas en kakán fue la de llevar a sonido hablado cada uno de estos grafemas, para posteriormente activarlos a través de una instalación responsiva al tacto. Para ello, comencé por grabar cada uno de los morfemas en un estudio de grabación, mezclando la palabra hablada, cantada y gritada, en una serie de archivos .wav almacenados desde la letra A a la Y.

En paralelo, diseñé el prototipo de una escultura hecha en tramado de cobre- mineral característico de la orfebrería *diaguita*- simulando un mapa orográfico de la cuenca del valle de Elqui (ver *figura 3*). Hasta este punto, mi intención era crear una especie de instrumento musical (cuyas dimensiones reales serían de 1.5 x1.5 metros), que, al ser tocado con mis dos manos, emitiría los sonidos previamente grabados.



*Figura 3:* Prototipo de escultura hecha en tramado de cobre.



Para llevar esta idea a cabo, el martes 15 de febrero del presente año me reuní con la doctoranda Joana Burt, del programa de doctorado de Estudios Avanzados en Producciones Artísticas de la Universitat de Barcelona, quien me explicó todos los materiales y circuitos que debería construir para que mi escultura responsiva funcionara. En el encuentro hablamos de un potencial diagrama para el trabajo con Arduino y de referentes artísticos que podría revisar, como el trabajo de Lua Coderch, Camila Proto (artista brasileña que utiliza sintetizadores para trabajar con su lengua madre), María José Muñoz (artista chilena, miembro de Biónicas, Arte y Tecnología de Catalunya), y Francis Alÿs (autor de “La fe mueve montañas”, obra que pone en el centro la acción del cuerpo relacionado a la geografía).

Tras ejecutar una serie de pruebas y reflexiones, me di cuenta que realizar una escultura en cobre de tales dimensiones y programar un sistema Arduino eran dos ideas que, a pesar del real interés por concretarlas, no tendría tiempo suficiente para desarrollarlas a cabalidad en esta investigación.

### **7.3.3- Fase video instalación responsiva**

A comienzos de marzo me inscribí para ser parte de “Digi Lab 1: TouchDesigner for interactive Installations”, un curso de capacitación de seis horas para aprender a usar el afamado software TouchDesigner de origen alemán, de la mano de Markus Heckmann, uno de sus desarrolladores. En esta actividad, organizada por el festival MUTEK España, aprendí a utilizar las herramientas básicas para desarrollar instalaciones audiovisuales, interactuar con dispositivos externos de entrada y salida, así como investigar varios protocolos para permitir el control de una instalación. Haber dejado la escultura de cobre atrás para ser reemplazada por un video responsivo, me pareció una evolución del proyecto mucho más acorde a las disciplinas que he desarrollado en

los últimos diez años (producción audiovisual y post-producción) y con la cual me sentía mucho más en confianza. Ahora sería mi voz la que controlaría el movimiento de la obra, no mis manos.

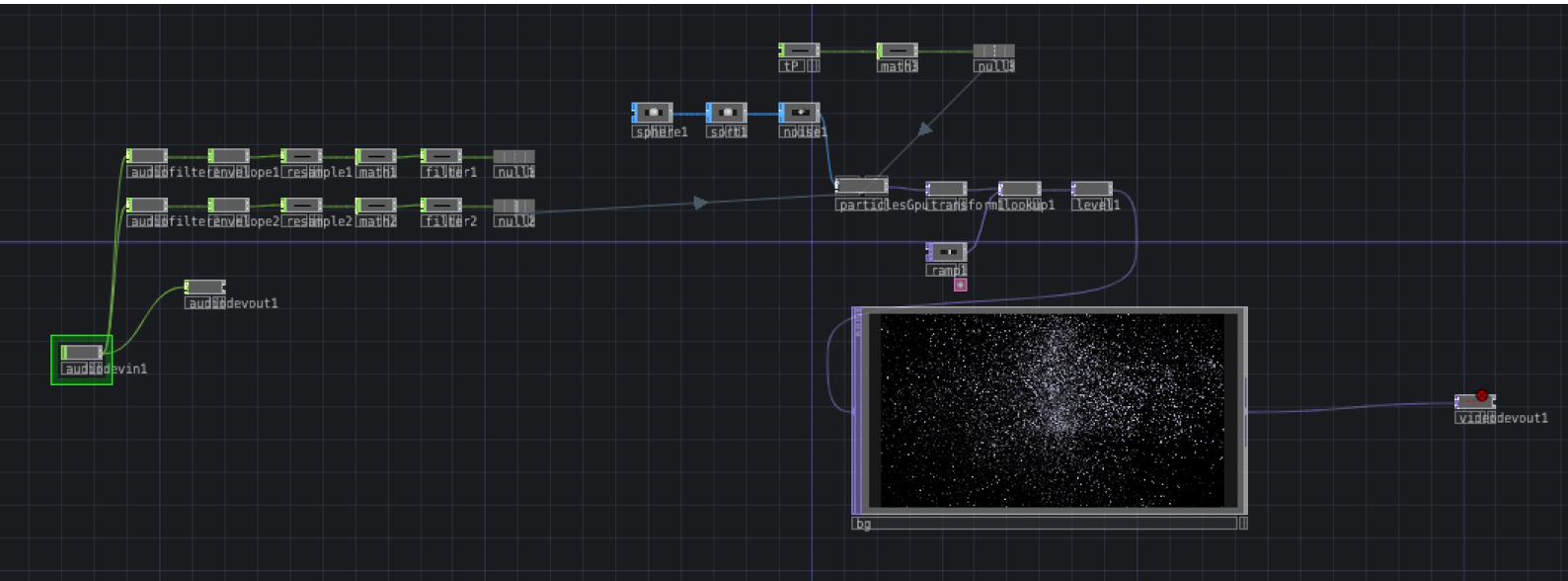


Figura 4: Captura de pantalla del flujo de trabajo que programé en TouchDesigner, para controlar la imagen con inputs de sonido.

Dentro de la interfaz, cuyo funcionamiento está dado por flujos de trabajo concatenados, programé una serie de pasos para reproducir sonidos en aleatorio, y utilizar además el micrófono de mi laptop como input para la alteración de la imagen que proyectaría en escena (ver figura 4). Desafortunadamente, a fines de marzo mi ordenador sufrió problemas técnicos irreparables, y no pude continuar con el desarrollo de esta promisoriosa fase.

### 7.3.4- Fase performance

*Lo que queda luego de una performance, en el mejor de los casos, es esa sensación de que la cosa misma ha escapado, de que no somos capaces de resolver o acumular o aferrarnos a nuestra experiencia, de que el evento siempre permanecerá fuera de nuestro alcance* (Etchells en Hang y Muñoz, 2019, p. 156).

El recorrido que hice desde el sonido hacia la instalación, hacia la escultura, hacia los circuitos de Arduino y hacia la programación de videos responsivos, me llevaron de vuelta a la esencia, a mi voz, al sonido y a la performance desde mi cuerpo como centro de la obra. En este sentido, Adrian Heathfield plantea que “la performance... no es una trascendencia del cuerpo, una salida de las condiciones corporales, sino un escape hacia adentro de ellas” (Heathfield en Hang y Muñoz, 2019, p. 159).

En este escape hacia adentro, me di cuenta que la intención de incorporar la performance a mi trabajo final estuvo siempre rondándome, pero sólo comenzó a ser atendida al llegar a este punto. Así, el 14 de enero del presente año, en mi bitácora de trabajo, concluyo lo siguiente:

*Qué trabajar: Base de datos que comprende casi 700 elementos sonoros (morfemas del kakán).*

*Cómo trabajar: Utilizar la teoría de Úrsula K. Le Guin para recolectar elementos y trabajarlos sin jerarquía. Me siento recolectora, no cazadora... nos cazaron.*

*Cuándo: Barajar una doble temporalidad: creación sonora en estudio, por un lado, e improvisación y tratamiento de sonidos en vivo, por otro.*

*Por qué: Me interesan los sonidos sin significado y el hecho de trabajar con un archivo*

*incompleto es una manera de revivirlo desde mi propia subjetividad. En el intento de la interpretación hay una revalorización.*

En esta primera definición de lo que sería mi obra, fueron apareciendo destellos que apunté en forma de ideas sueltas a lo largo de los meses de investigación. Entre ellas destaco:

*15 de septiembre de 2021*

*- Elegir una oración y decirla en todos los lenguajes que componen mi ascendencia... al llegar a los porcentajes diaguita, no decir nada, porque se desconoce cómo sonaba el kakán.*

*10 de enero de 2022*

*- A veces me cuesta decir lo que siento ¿será que una parte de mi quiere hablar en kakán?*

*13 de enero de 2022*

*- Integrar metodologías de creación aleatoria para composición sonora*

*24 de enero de 2022*

*- Imprimir cada una de las palabras en un papel pequeño (¿de color negro?) Apilar los papeles simulando un enterramiento diaguita, con correspondiente orientación oriente y cubrirme con ellos. Propuesta de título: Réquiem para una lengua muerta.*

*- Buscar una palabra en específico, por ejemplo, cawa, y generar un ritmo con ella.*

*- Incorporar la acción de recolectar y descartar lo que no me sirve. Gestos de búsqueda que activen la memoria muscular perdida.*

*- Habitación oscura, centro iluminado.*

*- ¿Cómo microfonear?*

*- Usar una looper de 5 canales, más looper libre para murmullos de gentío.*

*31 de enero de 2022*

*- ¿Coger las palabras desde el cielo?*

*- ¿Y si en vez de papelitos son parlantes con frases grabadas, un morfema grabado...?*

- *Placer de sentir las palabras, el sonido mismo, saliendo de mi boca.*
- *Acción de articular un sonido con la voz, en esto tengo experiencia.*
- *Exaltar la importancia del ejercicio por el ejercicio.*

En este fluir de conciencia comenzaron a surgir las ideas fuerza que formarían finalmente parte de mi puesta en escena. “La performance no es sólo el resultado, es metodología de trabajo y disposición del lenguaje” (Hang y Muñoz, 2019, p. 14). Coincidiendo además con Cornago y Prieto, mi proceso creativo fue evolucionando como “algo abierto, como un tejido de historias en proceso (...) como un despliegue de procesos y no como un ente o construcción fija” (Cornago y Prieto, 2009, p. 2).



## 8- Referentes artísticos

Antes de comenzar a definir la puesta en escena que tendría mi performance, hice una revisión de los referentes artísticos que han permeado mi estética, tanto a nivel sonoro como visual. Entre ellos destaco los siguientes exponentes y obras:

### 8.1- Manuela Infante | Cómo convertirse en piedra

Manuela Infante, dramaturga y guionista chilena, ha desarrollado una metodología de trabajo propia caracterizada por explorar otras formas de abordar un guión, e imaginar un teatro post-antropocéntrico y no humanista (es decir, narrativas donde el humano no es ya la medida de todas las cosas). Así, alejándose por completo de las estructuras narrativas propuestas por Aristóteles, en la obra 'Cómo convertirse en piedra', estrenada en 2021, Manuela explora narrativas no lineales, donde fragmentos de guión son aprendidos por los actores, para luego ser declamados y loopeados en vivo, constituyendo un paisaje sonoro sedimentario y mineral con tintes de aspereza y erosión. De esta manera, la historia se va construyendo a modo de capas geológicas de roca, donde tanto piedra como cuerpo humano comparten historias de explotación y agotamiento.



*Figura 5: Manuela Infante, Cómo convertirse en piedra (2021).*

## 8.2- Weizen Ho | Stories from the Body #1

Nacida en Malasia y radicada en Australia, Weizen Ho es una performer sonora que tuvo la fortuna de conocer y compartir mientras éramos parte del colectivo de música experimental Splinter Orchestra. A través de sus trabajos, Weizen lleva el recurso de la voz hacia fronteras alejadas del canto y la palabra, capturando la atención de los espectadores hacia planos de trance e hipnosis. 'Stories from the Body #1', es la primera de una serie de actuaciones, donde la performer intenta rastrear el linaje interrumpido de sus ancestros, como resultado de procesos migratorios, desde la provincia china de Fujian del Sur hasta Java, Singapur y Malasia. Tratando temáticas como la memoria muscular, Weizen activa un proceso de descubrimiento, recuperación y reinención a través de su cuerpo y su voz.



*Figura 6: Weizen Ho, Stories from the Body #1 (2019).*



### 8.3- Anna Dot | La Yegua Gafe

A Anna, artista catalana graduada en Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, la conocí personalmente durante la asignatura de Metodologías II, cuando visitó nuestra clase como invitada especial. Doctorada en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas, Anna nos explicó uno de sus últimos trabajos con el cual sentí una profunda conexión metodológica. ‘Hablan por la mano’ es una instalación en planchas de cobre de un total de once siluetas de manos, cada una de las cuales representa una letra del abecedario. Las manos en cuestión fueron abstraídas de grabados de Goya que forman parte de la colección de Ca l’Arenas, en el Museo de Mataró. Con esta instalación y en un estudio previo, Anna plantea que Goya, quien estaba quedándose sordo al momento de trabajar en estas series, estaba enviando un mensaje secreto en lengua de señas a quién pudiese descifrarlo.

Así nace ‘La Yegua Gafe’, un cuento corto creado por Anna, donde utiliza el principio de combinación aleatoria para crear una historia con/sin sentido. El resultado de este texto, explica Anna “es sólo una de las infinitas posibilidades de historias, textos y pseudotextos que podrían salir de la combinación de las siguientes diez letras: A, Y, N, F, U, C, H, G, L o LL, y E”.<sup>16</sup>

*¡Che! ¡Huya, Chef, y ayune...!*

*A Alhué, llega la chungu gula: Agua y cha en auge. Ella chulea la luenga chulla, una lechuga y el flan.*

*Allá, un ángel ala en luna fea, chafía la flecha y huye, en fuga; el ángel, -¡un chane!-, a la fuga.*

*Llega la yegua en luna llena y el guache la enyuga. ¡Enyuga a la gafe yegua y chulea! La luna gela la leal yegua de len. En el gel, una huella: un yen.*

Figura 7: Anna Dot, *La Yegua Gafe* (2022).

---

<sup>16</sup> De momento, me es imposible citar esta explicación, ya que el cuento ‘La Yegua Gafe’ aún no ha sido publicado. (Anna me ha enviado directamente por email el archivo en formato PDF que contiene esta cita y el mencionado cuento).

#### 8.4- Marina Herlop | Miu

Marina es una artista musical catalana contemporánea, con quien siento una gran afinidad, tanto por sus resultados musicales, como por la manera que tiene de concebir lo sonoro y los procesos creativos, altamente marcados por sus estudios formales de piano y música clásica, y por utilizar la voz como si fuese un instrumento musical. Interesada en no ponerle letras a sus composiciones y enfocarse más en los juegos armónicos y rítmicos de las mismas, Herlop busca que el sonido sea autosuficiente, que exprese por sí mismo, sin pretender describir emociones, ideas, paisajes, personajes o escenas de su vida. 'Miu' es la primera canción estrenada de su último álbum Pripjat, donde la suma de armonías en capas suavemente distorsionadas, la influencia de ritmos carnáticos y la repetición de sílabas sin sentido, crean una composición de carácter ritualística, donde el énfasis principal está en la vocalización y la instrumentación de estilo vocal.



*Figura 8:* Marina Herlop, *Miu* (2022).

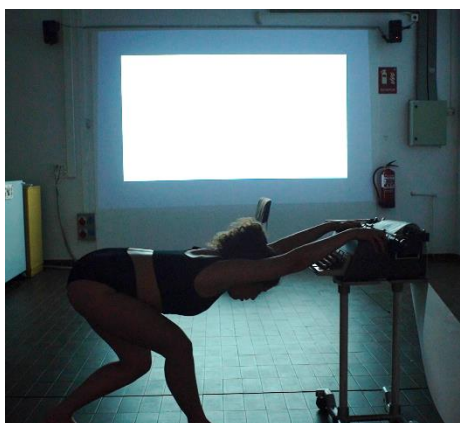
## 9- Puesta en escena

### 9.1- Materialidades y dispositivos

Para realizar una descripción acabada de la performance 'Ficciones Sonoras para una Lengua Muerta', divido este apartado en las diversas materialidades y dispositivos que dispongo en escena para su desarrollo:

#### 9.1.1- Cuerpo y movimiento

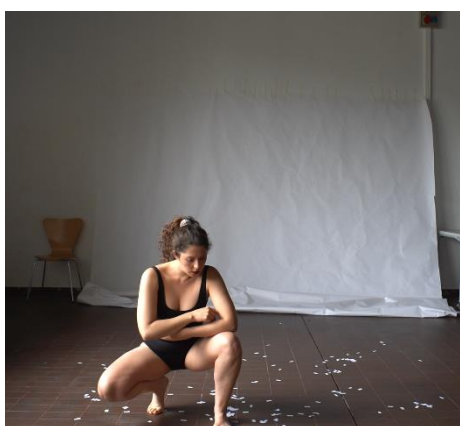
Retomando los conceptos de memoria muscular, los movimientos que realizo con mi cuerpo en el transcurso de la performance, apelan a formas y desplazamientos con significancia para la narrativa del relato. Entre ellos, destaco los siguientes:



*Figura 9: Procesión fúnebre*



*Figura 10: Rezo y oración*



*Figura 11: Recolección y cosecha*



*Figura 12: Ángulos agudos de patrones diaguitas*



*Figura 13:* Enterramiento pre-colombino en posición fetal



*Figura 14:* Guerrero cazador v/s recolector



*Figura 15:* Auto-reconocimiento ancestral



*Figura 16:* Proclamación de manifiesto en kakán

### 9.1.2- Proyección de video y luz

Durante todo el transcurso de la performance, en el telón de fondo se proyecta un cuento corto que he escrito y modificado a lo largo de este estudio, el cual no sólo funciona como subtítulo de lo que está ocurriendo en frente, sino que, además, provee a la performance de una narrativa no lineal en tiempo real. Respecto de las proyecciones textuales en escena, el teórico del arte William Mitchell plantea que “la relación imagen/texto en el cine y en el teatro no es una cuestión meramente técnica, sino un espacio de conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego con la materialidad de la representación (Mitchell en Liddell, 2020, p. 50).

De manera adicional, la luz que emana del proyector hace las veces de foco, iluminando mi cuerpo y generando un segundo intérprete dentro de la performance, mi sombra.

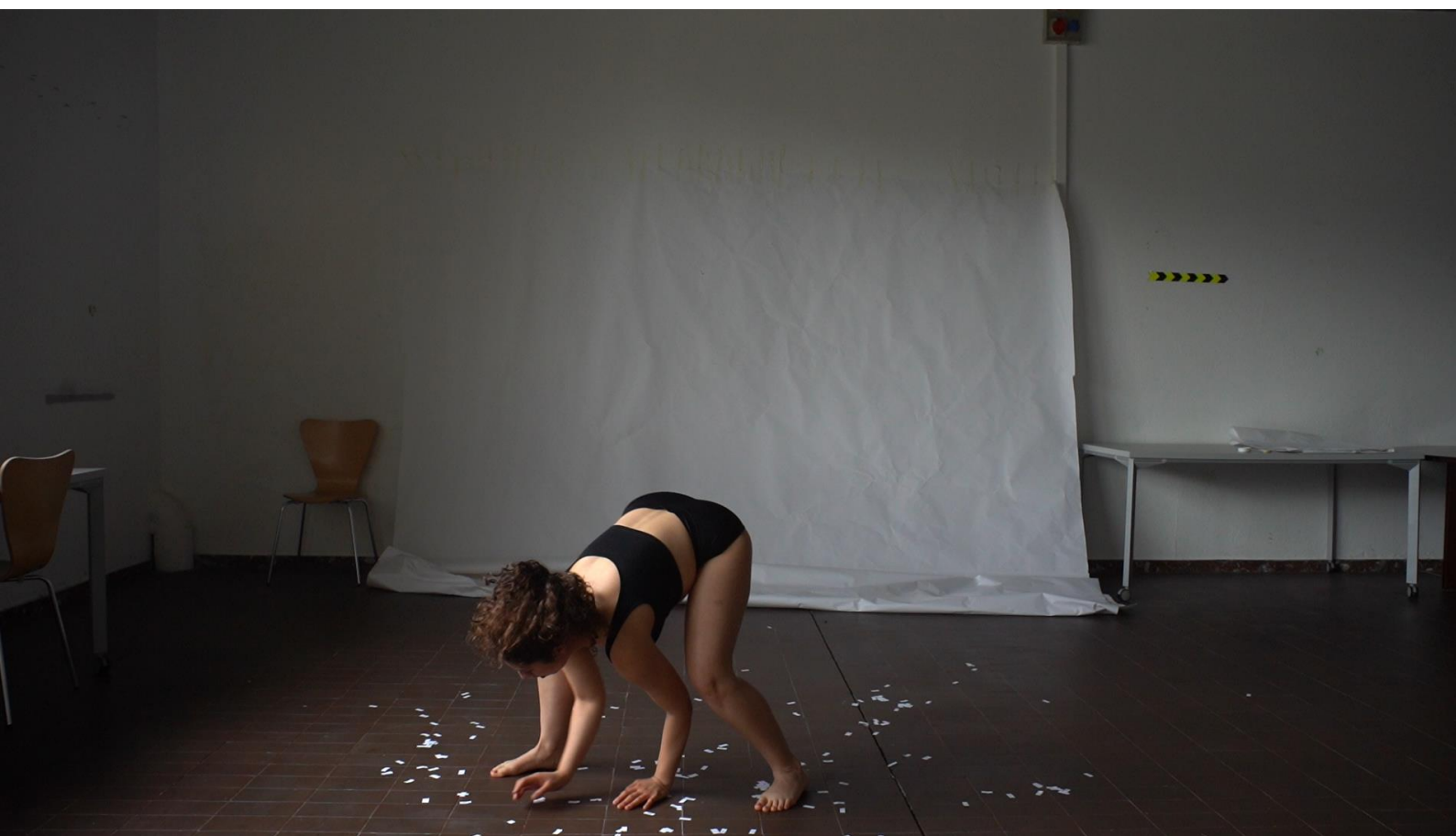
### 9.1.3- Elementos en escena

*Los objetos, fuera de un espacio de tensión, son superficiales;  
artificiales e inertes, pero en el espacio escénico  
son las acciones las que dotan al objeto de  
culpabilidad y responsabilidad (Liddell, 2020, p. 46).*

Una de las grandes interrogantes que tuve a lo largo del proceso creativo era de qué forma integraría en escena el diccionario incompleto de la lengua que hablaban mis ancestros. En una fase inicial, pensé en llenar el espacio de pequeños trozos de papel, con las palabras impresas, que iría recogiendo conforme el transcurso de la acción. Pero a lo largo de los ensayos el movimiento de agacharme innumerables veces, para activar el principio de aleatoriedad de la pieza, se veía poco natural.



*Figura 17:* Ensayo #1 de la performance, para probar los morfemas impresos en papel.



*Figura 18:* Ensayo #2 de la performance, para probar dinámica de recoger los morfemas impresos en papel.

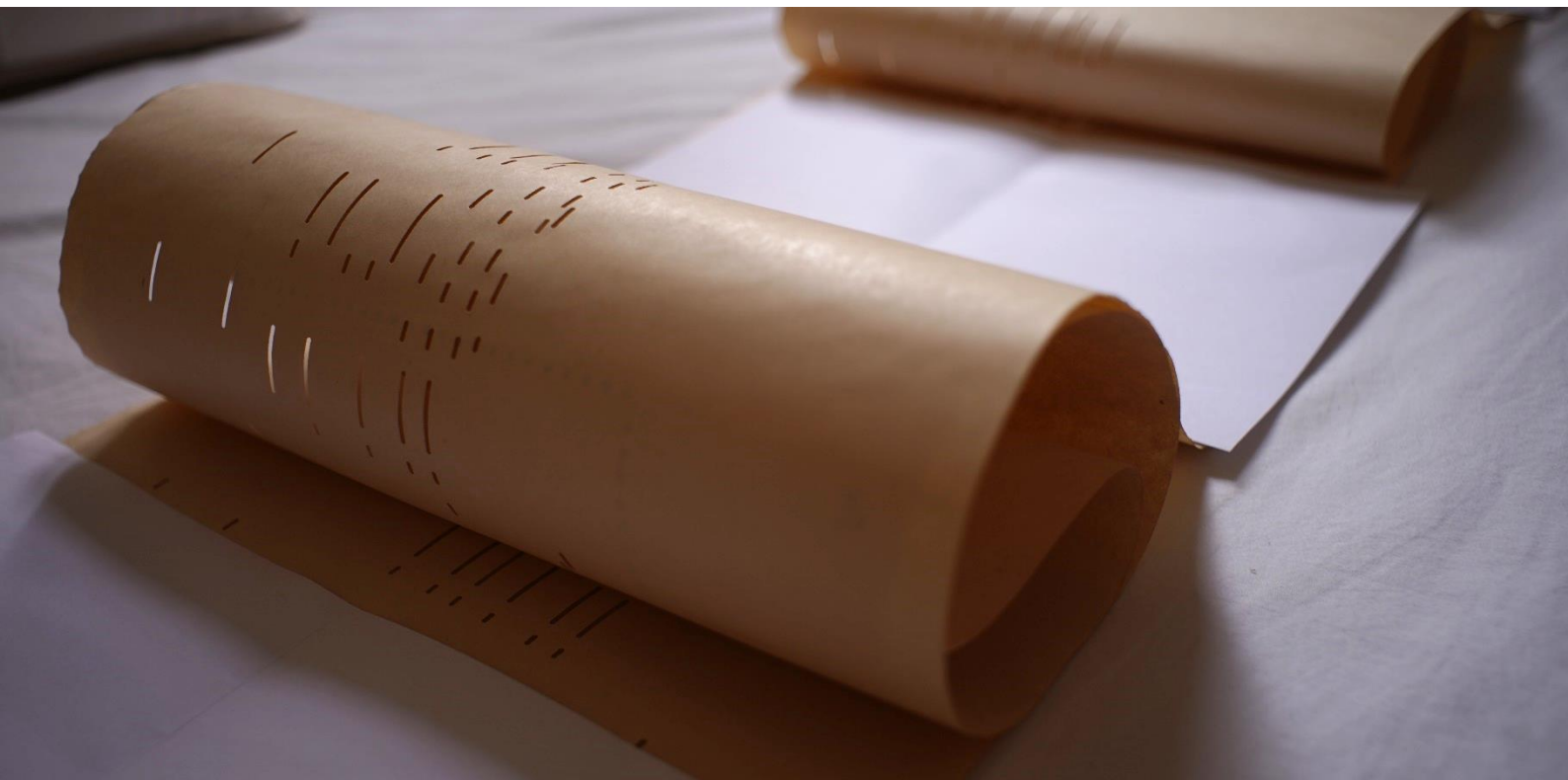
Más tarde, y gracias al desarrollo de un ejercicio que realicé para la asignatura de Metodologías II, llegué a lo que sería el dispositivo definitivo para presentar el listado de morfemas en kakán, un rollo de pianola.

El rollo de pianola es un soporte de papel continuo perforado utilizado para reproducir música de manera automática en un piano mecánico. Así, este dispositivo ofrece información sonora precisamente donde existe un vacío de información.

Para el desarrollo de esta performance, despliego por todo el espacio escénico un rollo de 6.5 metros de longitud, sobre el cual he escrito previamente cada uno de los 687 morfemas en kakán. La máquina de escribir que he utilizado en el proceso de producción, finalmente termina siendo incorporada a la acción en vivo, como un elemento narrativo adicional.

Respecto a los elementos que he decidido incorporar a la escena y los aportes que he recibido de vuelta por parte de ellos a nivel creativo, Angélica Liddell postula que:

La relación con los objetos durante el periodo de ensayos es un aprendizaje, mediante los objetos aprendemos a pensar. Profundizamos en nuestra necesidad interior, una excavación que lejos de vincularse a lo místico se vincula más a una paradoja práctico-espiritual, es decir, al esfuerzo cotidiano de la existencia (Liddell, 2020, p. 47).



*Figura 19:* Danza Húngara N# 1 en Sol Menor de Brahms, grabada en rollo de pianola de 6.5 metros.



*Figura 20:* Ejercicio de escribir los morfemas en kakán sobre rollo de pianola.



## 9.2- Composición sonora y apoyo técnico

*Any voice, exhibiting the dialogue between its individual and collectively aspired vocal bodies, is never a fait accompli.*

*It is a work in progress* (Thomaidis, 2013, p. 7).

Como anticipé en apartados anteriores, una de las razones más importantes que me impulsó a desarrollar esta performance era la posibilidad de crear un paisaje sonoro utilizando los morfemas del kakán como sustrato base.

Así, tras definir los parámetros que determinarían la composición (ver apartado 6.3.1- *En el campo de lo intangible* | La sinestesia y el análisis de legado visual *diaguíta* para realizar composición sonora) decidí dividir la composición sonora en dos partes. Por un lado, la obra producida en estudio de grabación, y por otro, la posterior emisión de sonidos en vivo que se irían mezclando y distorsionando en tiempo real, para ser integrados a la sección ya grabada.

Para llevar a cabo la primera parte, me sumergí en jornadas de grabación en estudio, donde registré cada uno de los morfemas por separado, utilizando la voz hablada, cantada y gritada. En el transcurso de estas grabaciones realicé varias pruebas de microfónica, como, por ejemplo, colgar la grabadora desde el cielo, recostarme en el suelo y grabar los morfemas con el micrófono moviéndose en forma de péndulo por sobre mi cabeza. Con ello buscaba, entre otros efectos, dotar al sonido de espacialidad, oscilación e hipnosis de manera analógica.

Más tarde, utilizando un secuenciador en bucle, creé de manera aleatoria una composición sonora de unos aproximados 10 minutos de extensión, la cual registré utilizando el software Adobe Audition. A lo largo de la pieza están presentes conceptos como *letanía, ritmo, pausa, repetición periódica, diseños modulares, exactitud aritmética, marcado contraste cromático, progresión ascendente, progresión descendente, vibración, horror vacui, oposición y alteración*, todas ellas características descriptivas de la alfarería diaguíta.

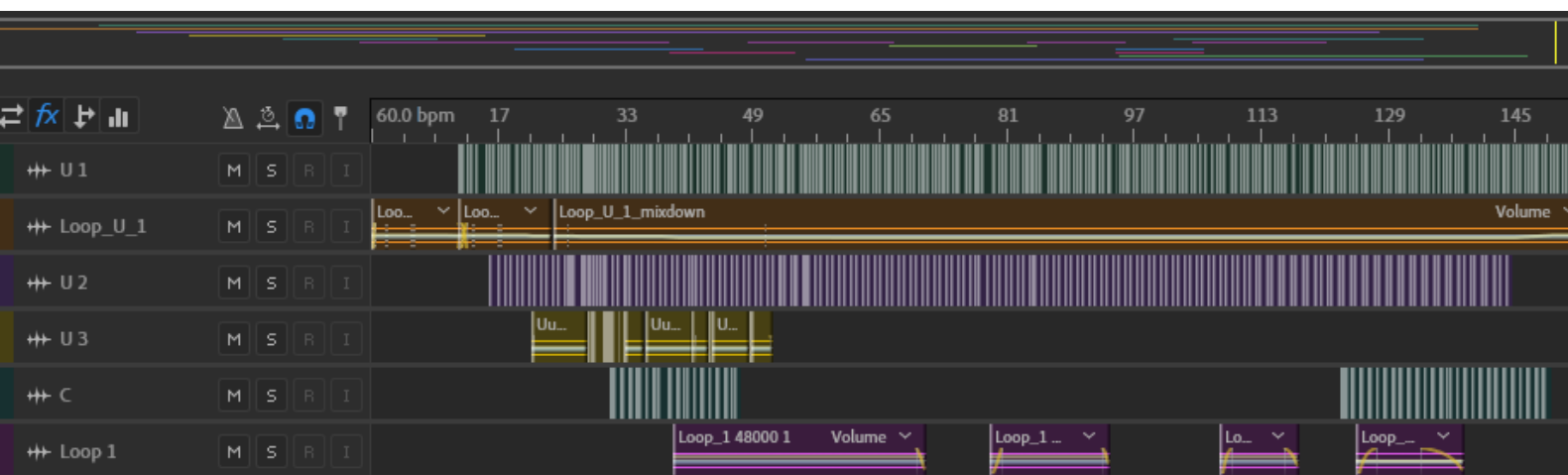


Figura 21: Captura de pantalla de parte del proyecto sonoro desarrollado en el software Adobe Audition.

Adicionalmente, incorporé a la composición en estudio el sonido rajado propio de los bailes chinos<sup>17</sup> del norte de Chile, el que, junto a las notas graves aportadas por mi sintetizador, marcarían el ascenso al clímax de la obra.

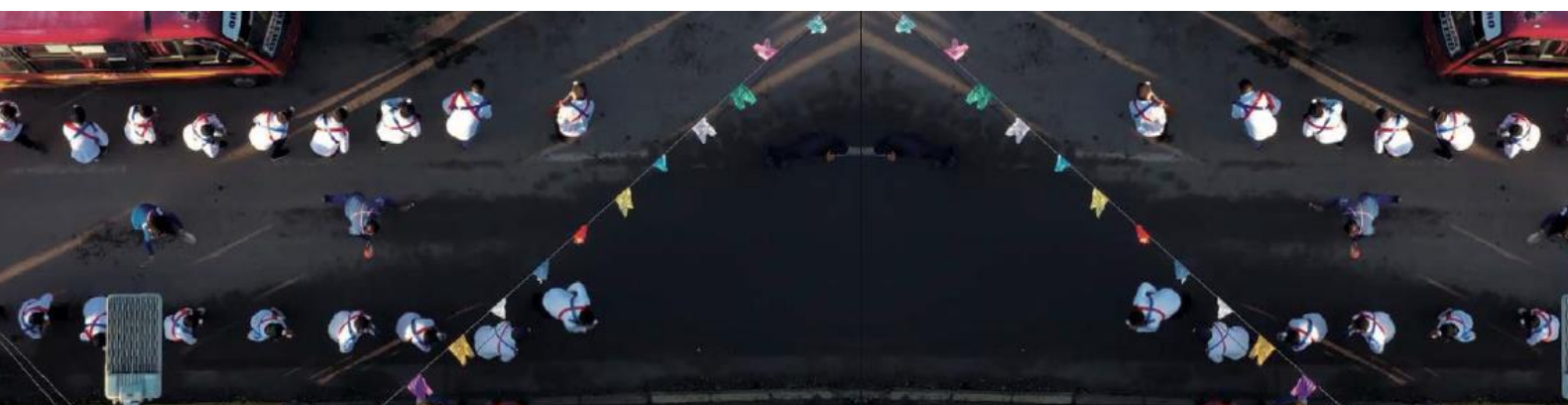
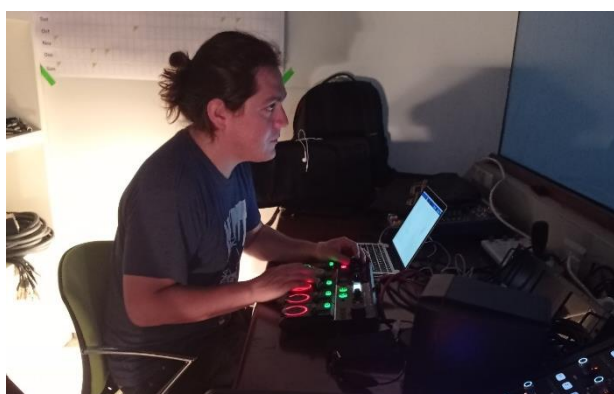


Figura 22: Nicolás Aguayo en Francisca Gili y Paola González, *Simetría danzada. Performance ritual diaguita y bailes chinos* (2020).

<sup>17</sup> Estudios simbólicos recientes realizados por la antropóloga Francisca Gili y la arqueóloga Paola González, han enlazado la tradición de los bailes chinos (danza ritualística originaria del territorio extendido entre los ríos Limarí y Aconcagua) con el arte pictórico diaguita. Tanto la disposición y movimientos realizados por los bailarines, como la música ejecutada en flauta por los mismos, dan cuenta de un “arte abstracto chamánico sudamericano, vinculado a estados ampliados de conciencia y a prácticas terapéuticas y devocionales” (Gili y González, 2020, p.81). Además, las autoras agregan que los motivos geométricos diaguitas “pueden traspasar las nociones sensoriales tal como las conocemos y pueden ser pintados, cantados y también danzados (...) el arte y sus manifestaciones pueden comprenderse como el producto de una experiencia corporal de cualidades sinestésicas” (Gili y González, 2020, p.82).

Para finalizar la fase de composición, recibí apoyo técnico por parte de Claudius Rieth, Ingeniero Acústico quien me ayudó a afinar aspectos vinculados a la ecualización de mi obra y a exportar el mix final, listo para ser reproducido durante la performance.



*Figura 23.* Claudius Rieth en estudio de grabación. *Figura 24.* Camel Soler en ensayo técnico en ASM.

Como mencioné en párrafos anteriores, mi composición también tendría un componente desarrollado en vivo. Desde un comienzo me interesaba trabajar con la aleatoriedad surgida durante la performance, para así generar una obra siempre cambiante y “viva”. Para ello conté con el apoyo técnico de Camel Soler, Ingeniero y músico, quien no sólo me asesoró con consejos constructivos de cómo abordar mi obra desde un inicio, sino que además me facilitó todos sus equipos de sonido para crear mi composición (sintetizadores, loop station, drum machines, micrófonos y mesa de mezcla) y más importante aún, me brindó ayuda para el tratamiento de mi voz en vivo, generando los bucles distorsionados que tanto deseaba tener, para darle otra textura y sentido a mi obra final.

## 10- Código QR para visualización de performance

Para visualizar la performance final, escanear el siguiente código:

Código QR será incorporado  
luego del estreno de la  
performance el día viernes  
10 de junio

## 11- Conclusiones y proyecciones de la investigación y obra artística

*A veces me cuesta decir lo que siento ¿será que una parte de mi quiere hablar en kakán?*

Encontrar las palabras adecuadas para el cierre de esta investigación me ha resultado un tanto complejo, principalmente porque aún no doy por finiquitado este trabajo. Sus posibilidades de profundización se expanden por diversos horizontes, que, con el adecuado tiempo y planificación, podré atender y desarrollar. No obstante, a lo largo del proceso pude concretar ideas que habían estado rondando mi imaginario desde hace un par de años y que me dejan con la satisfacción de haber concluido etapas importantes del mismo.

En primera instancia, si realizo una revisión hacia los objetivos planteados al comenzar con la investigación, puedo exponer los siguientes resultados.

### 11.1- Objetivos generales logrados

*Crear una composición sonora inspirada en las interpretaciones simbólicas del arte visual diaguita.*

Luego de 3 sesiones de grabación, e innumerables tardes de producción y mezcla, la composición sonora como tal (sin contar su contraparte performática), resultó en una pieza de 10'37" de extensión, cuyos sonidos, capas y tratamiento de la información sonora están en directa conversación con las interpretaciones simbólicas que realicé en torno a los patrones *diaguitas* plasmados en la alfarería de esta cultura.

*Vocalizar morfemas de la lengua kakán de los diaguitas, para traerlos a un plano sonoro post colonial.*

Partiendo desde la simple lectura en voz alta del listado de 687 morfemas presentados por Nardi (1979), el ejercicio de vocalizar me llevó a experimentar la resonancia de las palabras en distintos contextos acústicos, como el interior de un estudio de grabación insonorizado, salas de ensayo con alta reverberación y el mismo Centre d'Arts Santa Mònica, obteniendo siempre resultados

diferentes. Durante la acción de traer los morfemas a un plano sonoro post colonial, me preocupé de vocalizar desde estados profundos de consciencia y respeto hacia los sonidos que salían por mi boca, así como también de tratar al momento mismo como un ritual para honrar a mis ancestros.

*Performar en vivo un paisaje sonoro ficcionado del valle de Elqui diaguita, en la Sala Bar del Centre d'Arts Santa Mònica.*

Tras varios ensayos y pruebas de materialidades, finalmente desarrollé una performance de 11 minutos de extensión, en donde voz, cuerpo y movimientos se unen como eje central de la obra, para exponer el paisaje sonoro ficcionado, creado tanto en estudio como en vivo. La performance resultante fue estrenada el viernes 10 de junio de 2022, en el Centre d'Arts Santa Mònica de la ciudad de Barcelona, durante el evento “La meva muntanya preferida.Trobada de sis monts distants”, abierto al público.

## 11.2- Objetivos específicos logrados

*Dar a conocer la no-existencia de la lengua de mis ancestros (lengua muerta), poniendo en el centro mi condición de artista e investigadora descendiente diaguita.*

A través del trabajo de investigación y de la puesta en escena de la obra, expuse frente a los ojos y oídos de quienes tuvieron la oportunidad de acceder a ambos resultados, toda la falta de información que hay en torno a la cultura *diaguita* y la no-existencia del kakán. En este proceso de dar a conocer fragmentos de la lengua que hablaban mis ancestros, realicé un tratamiento sensible de la información, para ficcionar paisajes sonoros perdidos y buscar con ello otorgarle una dimensión sonora a una base de datos almacenada por más de cuarenta años en forma de grafema.

*Reflexionar en torno a la pérdida cultural ocurrida luego del exterminio indígena, en términos sonoros.*

El ejercicio de leer en voz alta los escasos morfemas en kakán conservados hasta la actualidad, constituyó un acto simbólico dentro de mi obra y abrió un espacio de reflexión en torno a lo remanente y lo perdido del legado sonoro *diaguita*. En esta experiencia del habla (en la que ésta no es ya mero sonido y no es todavía significado), la intención de significar sin significado se volvió realidad, y pude traer a mi interlocutor a un plano del presente sensible. Con mi voz, y su oscilación y resonancia, me volví un agente físico activo del fenómeno sonoro, e invité a quien la escucha a disfrutar del estado vibrátil y matérico del ahora.

### 11.3- Nuevas ideas surgidas a lo largo del proceso

En el transcurso de la investigación teórica y de la práctica artística, comenzaron a surgir nuevas reflexiones e interrogantes que fui expresando y resolviendo conforme avanzaba el estudio. Entre ellas me gustaría recalcar las siguientes ideas:

- Considerar al último hablante *diaguita* como el último performer de la lengua kakán: Habiendo transcurrido quizás 20 años desde que el último hablante kakán emitiera un último sonido, entro en escena como aquel maratonista que coge con la mano la posta de quien lo antecede para seguir su recorrido por el resto de la carrera de relevos. Así, mi performance se presenta como una continuación del legado sonoro *diaguita*, ahora en un contexto post colonial.

- ¿Cómo habrá sonado la historia de los *diaguitas* dicha en kakán por sus propios hablantes? ¿melódica? ¿rítmica? ¿poética?:

Tomando la hipótesis de que las lenguas sin asidero grafémico tienden a estructurarse en forma de poema, de mantra, de rezo o de canto (para facilitar su memorización por parte de sus hablantes), planteo un kakán melódico, rítmico y poético, características que utilicé al momento de desarrollar mi composición sonora.

- ¿Qué músculos hemos dejado de utilizar y entrenar todos los descendientes *diaguitas* producto de la desaparición del kakán?

Partiendo de la definición de memoria muscular, realicé ejercicios de vocalización con la intención de revivir la memoria muscular perdida asociada al aparato fonador, a través de una experimentación de la lengua y sus sonidos.

- ¿Puedo considerar partitura musical los patrones geométricos *diaguitas*?

Las investigadoras Francisca Gili y Paola González concluyen en el estudio “Simetría danzada. Performance ritual *diaguita* y bailes chinos” una de las frases que más resonaría con mi investigación. En ella explican que los motivos geométricos *diaguitas* “pueden traspasar las nociones sensoriales tal como las conocemos y pueden ser pintados, cantados y también danzados” (Gili y González, 2020, p.82). Así, partiendo de la intención inicial de vocalizar los morfemas en kakán, esta hipótesis entró en mi investigación para guiar por completo la práctica artística de mi obra.

#### 11.4- Proyecciones de la investigación

‘Ficciones sonoras para una lengua muerta’, tanto investigación teórica como performance, comparten el mismo nombre no por mera casualidad. Ambos, estudio y obra, han tenido el mismo camino de evolución, conclusión, cierre y proyecciones. La intención de ampliarlas hacia niveles



más profundos- por el lado teórico- y hacia una puesta en escena con mayor presupuesto y eventualmente, con más voces- por el lado práctico- es real.

En este contexto, las temáticas que tengo planificado abordar en el mediano plazo para continuar con una siguiente fase de investigación y producción de obra son:

- Las características lingüísticas de una lengua y la relación cultural con sus hablantes;
- La importancia de la mujer en la transmisión de la lengua kakán a nivel doméstico en tiempos pre-coloniales;
- El percepcionismo sónico<sup>18</sup> en las sociedades indígenas;
- La relación que existe entre los pluriversos sonoros y los vínculos territoriales y ancestrales con fines curativos.

El siguiente desafío es encontrar la institución adecuada, con un alto desarrollo y experiencia en estudios pre-colombinos, lingüísticos y sonoros, para desarrollar las siguientes fases de investigación del presente estudio.

---

<sup>18</sup> Tomando la definición que hace Viveiros de Castro al definir el perspectivismo amerindio como aquella capacidad que tenían los sujetos humanos y no-humanos de aprehender su entorno tangible y visible desde otros puntos de vista, el etnomusicólogo Juan Carlos Molano propone el término 'perspectivismo sónico' para definir "las percepciones de un determinado paisaje sonoro y su intangibilidad de territorio(s); proyectada, por una condición de «escuchabilidad», donde el espectro sonoro determina su «percepcionismo», es decir, distintos «puntos de escucha» (...) para acceder a nuevas formas de conocimiento y de ser/estar indígena" (Molano, 2020, p. 55)



## 12- Bibliografía/ webgrafía

- Ameller, C. (2014). Arte y política de resistencia. ¿Una metodología? *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Recuperado de <http://www.ub.edu/imarte/nouwp4812017/wp-content/uploads/2020/05/MetametodoLLIBREFINAL.pdf>
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. España: Imprenta Kadmos
- Ampuero, G. (1978). *Cultura Diaguita*. Chile: Gabriela Mistral.
- Bal, M. (2010). Territorios de análisis cultural: una entrevista con Mieke Bal. *Artecontexto: arte cultura nuevos medios*. (25). Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=222>
- Baxmann, I. (2009) At the Boundaries of the Archive: Movement, Rhythm, and Muscle Memory. A Report on the Tanzarchiv Leipzig, *Dance Chronicle*. Routledge Taylor & Francis Group. 32:1, 127-135, doi: [10.1080/01472520802690333](https://doi.org/10.1080/01472520802690333)
- Botella, A. M. (2020). El paisaje sonoro como arte sonoro. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. (15). Recuperado de <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. United States: Wesleyan University Press.
- Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D. (2015). El Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*. (5).
- Carvajal Lazo, H. (1989). Algunas referencias sobre la lengua de los diaguitas chilenos. *LOGOS*. (1).
- Cerda, P. (2013). *Patrimonio Cultural Indígena. Norte Semiárido de Chile*. Chile: Editorial Universidad de La Serena.
- Chadabe, J. (1976) en Supper, M. (2004), *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Cornago, O. y Prieto, Z. (2019). *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. España: Genueve Ediciones.
- Cucala, A. (2012) *Entretejidos. Ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*. España: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Echevarría, M. (2018). El cuerpo en el lazo social. Una perspectiva psicoanalítica. *Punto de Fuga, Revista Digital de la Sección Clínica de Madrid (NUCEP)*. (1).
- Etchells, T. en Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Lo que se escapa. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

- Gili, F. y González, P. (2020), Simetría danzada. Performance ritual diaguita y bailes chinos. *Minga del Cielo Oscuro*. Santiago, Chile: AECID.
- González, P. (2016). La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. 21:1, 27-47.
- González, P. (2020). Cuerpos y objetos en comunicación: Ritualidad funeraria en el sitio El Olivar. *Minga del Cielo Oscuro*. Santiago, Chile: AECID.
- Gonzalez, P. (2021). Presentación del libro *Minga del Cielo Oscuro*. Rescatado de: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_HgNZFXlsg](https://www.youtube.com/watch?v=x_HgNZFXlsg)
- Hang, B. y Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki. Finland: Academy of Fine Arts.
- Haraway, D. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York and London: Routledge.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Heathfield, A. en Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Lo que se escapa. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Hernández-Navarro, M.A. (2008). Experiencia en movimiento: entrevista con Mieke Bal. *Exit: revista de libros de arte y cultura visual*. (8). p. 8-15. Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=222>
- Krakauer, J. y Shadmehr, R. (2006). Consolidation of motor memory. *Trends Neurosci*. 29(1): 58-64. doi:10.1016/j.tins.2005.10.003.
- Le Guin, U. K. (1986). The Carrier Bag Theory of Fiction. *Dancing at the Edge of the World*. Netherland: Otherfutures.nl. Recuperado de <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>
- Liddell, A. (2020). La indignación hace versos. La crisis estética en tiempo de catástrofe. *El Sacrificio como acto poético*. España: Continta me tienes (Errementari S.L.)
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona, España: FONCA-ESMUC.
- Mathews, M. V. (1993) en Supper, M (2004), *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid, España: Alianza Editorial.

- Molano, J. (2020). Un etnomusicólogo en «escucha» (kûrûchobea) con los emberá chamí: Una performance chamánica en Los Andes. *Anthropologica*. (45). Recuperado de: <https://orcid.org/0000-0003-1788-9873>
- Nardi, R. (1979). El Kakán, Lengua de Los Diaguítas. *SAPIENS*. (3).
- Nancy, J. (2002). *A la Escucha*. París, Francia: Éditions Galilée.
- Savio, K. (2021). Del lenguaje a la lengua: cruces entre el psicoanálisis y la lingüística. *Folios*, (53). <https://doi.org/10.17227/folios.53-10927>
- Schafer, M. (1977), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. United States: Destiny Books.
- Spiegel, L. (1984) en Supper, M. (2004) *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno?. *Orbis Tertius*. (3). Recuperado de: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)
- Supper, M. (2004). *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Szeinblum, D. en Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Un escondite posible. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Thomaidis, K. (2013). The Vocal Body. *Body and Performance*. Triarchy Press.
- Torre, A. (2008) Un abordaje científico y sistémico al periodismo de investigación. *Revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*. (65). Recuperado de <http://www.acuedi.org/ddata/9202.pdf>
- Truax, B. (1996). Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales. *Contemporary Music Review*. (15). doi: 10.1080/07494469608629688
- Velasco, E. (2018). Más allá de la interpretación significativa. *Punto de Fuga, Revista Digital de la Sección Clínica de Madrid (NUCEP)*. (1).



## 13- Anexos

13.1- Compendio de 687 morfos en idioma kakán listados por Nardi (1979), en torno al cual esta investigación se desarrolla.

<b>A</b>		<b>B</b>
abilin	ani	baji / vaji / bagi
-ac / -aj	anju	bicam / bican
aca	anqui	bila / vila
acan	anquill	bili
aco / acu / ago	anquij	bilis
acha / asha / hacha	ansil	bilin
achau	anso / anzo / anzu	bindus / vindus
achí	anta	biqui
achu / acho	antofa	bisco
ahaho / au / a o / aho / ahao	anu	bituc
ajla	aña	-bli / -ble
alan	apa	
alca	apoca	
alfan	aqui	<b>C</b>
ali	aquin	-c / -j / -g
alibi / alibe	as / ash / aj	-ca / -ga
alsa	asa	cache
alsi	asab	cachi / cache
alta	asal	cache / cacho
alu / alo	asawa (asahua, asagua)	cafi
alva	asca	cajam
alla	asi / ase	cala
aman	asin / asen	calau
amay	aso	calcha
ambala / ambara / ambar	asto	cali
ambla	ata	calsa
ambli / amble	atachi	calla
ami	ati	cama
amil	au	cami
ampa / amba	ausa	camlla / camplla
ampaj / hampag / hampas	auti / hauti	campa
an / am	awa (aba, ava, agua, ahua, aua)	campi
ana	awan (aban, aguan)	-can / -cam
anca / hanca	awau (abau)	cancha
ancu / anco	ay	cancho / gancho
ancha	aya	cani
anchac	ayca aycu/ aycej	cansa
anchi	ayj	canta
anchu	ayma	caña
andal	aymo	capa
anga	aysa	capi
anguin	ayu	capill / capil
ango / anco	ayuj	cas
	ayun / ayum	casa

casca / cashca / cachca  
 casi  
 caspin  
 cata  
 catal  
 cati  
 catimo  
 catu  
 cawa / cawe  
 (caba , cagua, cava, cagüe)  
 cawil (cabil, cavil, cauil)  
 -cay  
 caymi  
 caypi  
 caypu  
 cla  
 -co / -cu  
 cocha  
 colcol  
 colo  
 colla  
 conca  
 concon  
 cone  
 conse  
 cosa  
 coya  
 cuyu / cuyo / coyu  
 -cta / -gta / -jta / -sta  
 cuchi  
 cula / cola  
 culla  
 cuma  
 cuman / coman  
 cumi  
 cumincha  
 cuna  
 cunin  
 cusa / cuza  
 cuta  
 -cha (-ta, -da)  
 chaba / chava  
 -chac  
 chaca  
 chaco  
 chacha  
 chafa  
 chaic / chaica  
 chaju  
 chali / challi / chele

chalpi  
 chalu  
 chama  
 chamble  
 chami  
 champa / chanpa  
 champi (chanbi)  
 champu  
 chamsa / chansa  
 chamuj  
 chan  
 chana  
 chanca / changa  
 chancha  
 chancho  
 chango  
 chanqui / tanqui  
 chaña  
 ama  
 ariña  
 chapa  
 chapí  
 chapu  
 chaqui  
 chasa  
 chasca  
 chaschu / chajchu  
 chasi  
 chau / chao  
 chay  
 chaya  
 chayú  
 -chi / -che  
 chial  
 -chic / -chij  
 chica  
 chicli / chiquili  
 chicha / chiccha  
 chilco  
 chili  
 chima  
 china  
 -chis  
 chismi  
 chisña  
 -cho / -chu  
 choya  
 chuca  
 chucun

chucha / chuccha / chugcha/  
 chuscha  
 chufa  
 chulla  
 chuma  
 chumba  
 chumbi  
 chungu  
 chupa  
 chuqui / chuque

## D

dila

## E

esco (n) / escu

## F

-fi / -fe ( -vi , -ve , -ui , -ue )

fiam

fiha / fija

fima

## G

gasta / gascha

guascula / guacara / guacra

guagal

guaima

guj / guaj

## H

hampi

hilu / ilu

hucha / ucha

huma / uma

hupu

## I

iba

ica

icu / ico

icha / echa

ichi / ishi

ifil / ifill

-il

ila / ilha

ilbi

ilu / hilu

illa

illca



ima  
 impa / inpa / inpaj  
 imsa / insa  
 imu  
 -in  
 ina  
 inca / irga / ynga / enca  
 incha  
 inqui  
 insa  
 ipa  
 ipi/ipe  
 iqui/ique  
 -is/-es  
 isa  
 isca  
 ischi / esche  
 isi  
 ismi / esme / ysmi  
 istil  
 its  
 itin  
 iya

## J

-ja / -ha / -a  
 jama  
 jan  
 jao  
 jasi  
 jil / hil / sil  
 jiqui  
 jota  
 juay  
 jula  
 junguni  
 jupi  
 justa

## L

-la  
 lac / laz  
 laica  
 lamac / llamac  
 lampa  
 lan  
 lasal  
 lau / lao  
 lawa (lagua,laua)  
 lay

layam  
 layc / layj  
 -lca / -llca  
 -li  
 lilao  
 lin  
 lindon  
 linqui  
 liqui  
 -ita  
 -lla  
 llabca  
 llaca / llacca  
 llampa  
 llamuc  
 llanca  
 llanco  
 llanen / llanon  
 llaqul  
 llauchi  
 llawa ( llava, llagua, llaua)  
 llawin (llabin)  
 llay  
 llayg / llayj  
 llam  
 -lli  
 lloca  
 llumpa

## M

-ma  
 maco  
 macha  
 machi  
 magulla  
 malansa  
 malca  
 mali  
 malli / malle  
 mampa  
 man  
 mana  
 mango  
 mano  
 manta  
 maqui  
 mas  
 mata  
 man / mauca  
 -may

-mi  
 mica  
 micha  
 mil / mill  
 milli / mellep  
 min / men  
 minca  
 miqui  
 mish- / mich-  
 mitis  
 -mo  
 moca / moga  
 moco  
 moli  
 mon  
 moti / mote  
 muji / moji / moje  
 mulli / molli  
 musha / mucha  
 musu

## N

-na  
 naco  
 -nay  
 -ni  
 nio  
 niqui  
 -nja/-nga  
 -no  
 nolon/olon  
 nonan  
 nono  
 -nta  
 nuco  
 -ña  
 -ñay  
 -ño

## O

oben  
 oja  
 ola /olla / oclla  
 olca  
 olco  
 opuc / opug  
 ovan

**P**

-pa  
pabil  
paca  
paco  
pacha  
pachi  
-paj / -pac / -pas  
paja / paj  
pajsi / pacsi / palsi / paysi  
pal / bal  
palam  
palin  
palla  
pamos  
pana  
panja / panha  
paquilin / paclin / paglim / paslim  
paquin  
pasa  
pasau  
pasi  
pauj  
pay  
paya  
paymo  
payo  
-pi / -pe / -pih  
picha  
pilja (y)  
pima  
pin  
pincha  
pis / pes  
pisa  
pisca  
pisi  
piso  
pitam  
piti  
pitu  
piwa ( pigua , piuma , piba , piva , pegua )  
poman  
-pu / -puc / -poj  
pucha  
pujlla  
puju  
pul  
pulu / pulo

pusca / pugca

**Q**

quemu  
-qui / -que / -quij  
quicha  
quichi  
quicho  
quija  
quil  
quilan  
quilin  
quilmi / quilme  
quima  
quimil  
quin  
quinmi  
quiña  
quisa  
quischa  
quisi  
quisto  
quitqui

**S**

-s  
-sa / -sac / -sa  
sab  
saca (saca, zaca)  
sacha  
sachi  
sagul / sacul  
sala  
salana  
salc  
sali  
sama  
sami  
samo  
sana  
sanca / sanga (zanga)  
sancal  
sanqui (sanqui, zanqui)  
santa  
santa / sandu  
sañi  
saño  
sapa (sapa, zapa)  
saqui  
sas

sau

sawa ( sava, sagua, saba)  
-say  
saya  
saypu  
shapa  
-si / -se  
sibil  
sica /siga /sega  
sicha / sipcha / sibcha  
sichi  
sil  
silcu  
silpi /silpe (cilpi, silpi, shilpi)  
silpu / silpo  
silun / silum / silon  
silla  
silli  
sima  
simi  
simo / simuj  
sinca / singa  
sincu / sinco / singu  
sinchu / sincho  
sinqui  
sipi  
sipil  
siqui  
siwa / sewa (sigua, seva)  
soli  
sollo  
sopca / supca (sobca, subca, sogca,zogca)  
suha  
sula / sola  
suma  
sunjin  
sunqui

**T**

-ta / -da  
-tac / -taj  
tacui  
tafi (tafi, tabi, tavi)  
tala  
talca /tarca  
tama  
tanca  
tancol  
tantil

tao/tau  
 taqui  
 tari  
 tasi  
 tastu  
 tas (u)  
 tatin  
 -ti/-te  
 tibsi  
 tigui  
 tilanlapa  
 tili  
 tima  
 timis  
 tina  
 tinin  
 tin/tinoc  
 tinti  
 -tis  
 tita  
 -to  
 toama / tuama  
 toca  
 tola / tula  
 tolcol  
 tucla / tocla / tucla  
 tucu  
 tucha  
 tudcun / tudcum  
 tuisu / tuiso  
 tul  
 tuli  
 tulpa  
 tuncul  
 tupe  
 tupu  
 tuquili  
 tuya  
 tuyu / tuyo

**U**

ucha / hucha  
 uchu / ucho  
 udpi / uspi  
 ujin  
 uli / oli  
 ullu  
 uma / huma  
 una  
 unca / unga / uncap

uri  
 upi  
 urcu  
 usi  
 usta / osta / hosta  
 ustac / ostac  
 usul  
 -ut / -ud  
 uti  
 utu  
 uya / huya  
 uyu

**V**

viji / veje (vigi)  
 viñi / vini  
 visca

**W**

-wa (-ba, -va, -gua)  
 waca (baca, guaca, vuaca, oaca)  
 waco (guaco, huaco)  
 wacha (bacha, guacha)  
 wachac / wachaj (bachac, guachaj)  
 wachi (guachi)  
 wal (gual)  
 wala (bala, guala, huala)  
 walcu (gualcu, gualco, hualco, balcu)  
 walfin (gualfin)  
 wali (bali, guali)  
 walin (balin, gualin)  
 walpa (gualpa)  
 walqui (balqui, gualqui)  
 walsa (gualsa)  
 walu / walo (gualo)  
 walla (balla, valla)  
 wallin (guallin)  
 wallqui (guallqui)  
 walqui (guaiqui)  
 wambi (guambi, bambi, guampi, guanpi)  
 wan / wam (guan, ban, guam)  
 wana (guana, huana)  
 wanan (guanán)  
 wanca / wanga (guanca, guanga)  
 wanco / wancu / wango (bancu, bango, bangu, guanco, huanco, huango)  
 wanchi (banchi, guanchi)

wanda (guanda)  
 wanim (guaním)  
 wanqui (guanqui)  
 wañi (huañi, guañi)  
 waño / wañu (huaño, huañu)  
 waquil (guaquil)  
 waquin (guaquin, baquin, vaquin)  
 -was (-uas, -bas, -vas)  
 wasa (guasa, wasa)  
 wasca (guasca)  
 wasi (guasi)  
 waspa (guaspa)  
 wasua (guasua, basua)  
 way (uay, hoay, guay, bay, bai)  
 waya (guaya, baya)  
 waycha (guaycha)  
 wayma (guaima)  
 wayti (guaiti)  
 wayu / wayo (guayu, guayo)  
 wayun / wayum (guayun, bayun, bayum, baiun, baium)  
 wel (vel, bel, uel)  
 -wi / -we (-vi, -ve, -bi, -be, -ui, -ue)  
 wichi (bichi, vichi, uichi)  
 wil (uil, huil, güil, bil, vil)  
 willa (huilla, billa, villa)  
 wis (güis, bis)

**Y**

-y  
 -ya  
 yac / yaj  
 yaca  
 yala  
 yan / yam (yan, yam, ian, aim)  
 yapa  
 yaquil  
 yasla  
 yau  
 yawa (yagua, iagua, yaba, iaba)  
 yay  
 yema  
 -yo / -yu / -yoy / -yuy / -yuc (-io)  
 yoba  
 yoca / yuca  
 yoha  
 yulca  
 yunta  
 yuta

