

TEMPUS/PACHA:¹

de la creación contemporánea

a la creatividad del *muyu**

* Fredy Vallejos

[RESUMEN]

Este artículo tiene como finalidad describir el proceso creativo de la obra interdisciplinar *TEMPUS/PACHA*, que reúne textos, música, arte sonoro, *performance*, imagen y puesta en escena alrededor de la cosmotécnica andina. Se propone una metodología autoetnográfica, que subraya la confrontación entre modelos hegemónicos de producción artística y paradigmas estéticos o conceptuales divergentes. De igual manera, se describen aspectos técnicos y formales de la construcción de la obra, que tiene como punto de referencia la grabación realizada para el ciclo *Perspectivas Sonoras* llevado a cabo por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS). Se destaca, en particular, la importancia de la lengua como técnica primigenia y columna vertebral del pensamiento de un pueblo, puesto que, en su contenido y estructura, se esconden las diversas formas de ver el mundo.

Palabras clave: interdisciplina; decolonialidad; tecnoestética; Andes

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.tpcm

Fecha de recepción: 3 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

- * Artículo de investigación y reflexión resultado del proceso de convocatoria para proyectos financiados del Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes del Ecuador, 2018-2020.
- * * Ha realizado estudios de artes y tecnoestéticas, percusión, composición, informática musical y musicología en Argentina, Colombia, Francia y Suiza. Su preocupación estética, caracterizada por la exploración de un universo sonoro múltiple y heterogéneo, se basa principalmente en trabajos de investigación musicológica, formalizados mediante herramientas de composición asistida por computadora (CAC), y en la relación del sonido con otras formas de arte. Sus obras se han presentado en más de quince países y laureadas en diversos festivales a nivel mundial. Actualmente, es docente de la carrera de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5606-4900>
Correo electrónico: fredyvallejos@fredyvallejos.com



CÓMO CITAR:

Vallejos, Fredy. 2026. "TEMPUS/PACHA: de la creación contemporánea a la creatividad del muyu". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 230-253. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae21-1.tpcm>

TEMPUS/PACHA: from contemporary creation to the creativity of the *muyu*

TEMPUS/PACHA: da criação contemporânea à criatividade do *muyu*

[ABSTRACT]

This article has the goal of describing the creative process of the interdisciplinary piece *TEMPUS/PACHA*, which unites text, music, sound art, performance, image and mise-en-scène surrounding Andean cosmotronics. The text proposes an autoethnographic methodology, which emphasizes the confrontation between hegemonic models of artistic production and divergent conceptual or aesthetic paradigms. Similarly, it describes the technical and formal aspects of the piece's construction, which is modelled after a recording made for the *Sound Perspectives* cycle, a project from by the Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS). The text particularly highlights the importance of language as the original mode and backbone of a society's thought, given that, within its content and structure, many ways of perceiving the world are hidden.

Keywords: interdiscipline; decoloniality; technoaesthetics; Andes.

Este artigo visa descrever o processo criativo por trás da obra interdisciplinar *TEMPUS/PACHA*, que reúne textos, música, arte sonora, *performance*, imagem e encenação em torno da cosmotécnica andina. Propõe uma metodologia autoetnográfica, que destaca o confronto entre modelos hegemônicos de produção artística e paradigmas estéticos ou conceituais divergentes. Da mesma forma, descreve aspectos técnicos e formais da construção da obra, tomando como ponto de referência a gravação feita para a série *Perspectivas Sonoras* produzida pelo Centro Mexicano para a Música e as Artes Sonoras (CMMAS). Destaca-se, em particular, a importância da língua como técnica primigênia e espinha dorsal do pensamento de um povo, uma vez que seu conteúdo e estrutura ocultam as diversas maneiras de ver o mundo.

Palavras-chave: interdisciplina; decolonialidade; tecnoestética; Andes.

[RESUMO]

Kallari/Preludio

El pensamiento que no se nutre de la vida termina esterilizando la palabra de la cual es portador. Para tener cierta potencia, la palabra tiene que partir de un gesto de develamiento; salir de sí misma como código encubridor y atreverse a nombrar los aspectos dolorosos de la realidad, lo que por cierto no es fácil porque se trata de una tarea colectiva, no individual, y porque implica develarse antes lxs demás, botar las máscaras que nos ayudan a parecer modernxs. (Rivera Cusicanqui 2018, 88)

> A inicios de 2025 estuve en París realizando una estancia de investigación-creación que me permitió, entre otras cosas, asistir a gran parte de los conciertos del festival de música contemporánea² *Présences* de Radio France, que hacía honor a la compositora austriaca Olga Neuwirth. Durante el festival ocurrió un episodio que me recordó el porqué, después de residir entre Francia y Suiza durante más de doce años (entre 2003 y 2015), tomé la decisión de volver a América Latina para tratar de encontrar el espacio de creación que, en algún momento, creí iba a hallar en Europa.

En la segunda parte del concierto de clausura, mi cuerpo experimentaba una extraña sensación de incomodidad, que había iniciado en el intermedio de la función. En efecto, después de haber escuchado un par de obras de Fausto Romitelli y Tristan Murail, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Radio France con Matthias Pintscher a la dirección, al salir del Grand Auditorium de la Maison de la Radio hacia el *hall* donde se exhibían algunas publicaciones y producciones discográficas, sentí que las personas que me rodeaban no buscaban lo mismo que busco al asistir a un encuentro sonoro. El encuentro, sentía, carecía de un espíritu comunitario, tornándose en una especie de ilusorio esnobismo colectivo. Así pues, a pesar de que previamente habíamos acordado reunirnos luego del concierto con algunxs amigxs músicxs latinoamericanxs presentes en el evento, mi incomodidad fue tal que, tras finalizada la primera obra de la segunda parte, decidí retirarme y volver a casa para reflexionar sobre este malestar.

El mencionado suceso rememoró en mí, como lo señalé, lo que ocurrió diez años antes, cuando aún residía en Europa. En consonancia con lo anterior, durante la Exposición Universal de Milán de 2015, que tenía por tema “Alimentar el planeta, energía para la vida”, se realizó una convocatoria en la que compositores de diferentes partes del mundo escribirían una obra dedicada a los temas de la Exposición. En mi caso, escribí *Fragmentos de una ciudad imaginaria*, para el ensamble *Diver-timento*, bajo la dirección de Sandro Gorli. El estreno de la obra

estaba previsto para el 21 de septiembre en la Puerta de la Exposición, y los compositores fuimos convocados a estar presentes desde unos días antes para los ensayos respectivos. Para aquella época, ocupaba un diminuto e incómodo apartamento cercano al Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) de Lyon, y, por tanto, la idea de viajar (y mejor aún con los gastos pagos) era más que bienvenida. Sin embargo, a pesar de tener la oportunidad de trabajar con un ensamble de la calidad de Divertimento y de visitar la Exposición Universal, tomé la decisión de no asistir al estreno ni a los ensayos previos. La sensación de incomodidad a la que aludí en la primera parte surgió al imaginar la puesta en escena, la ritualidad del concierto y, por ello la determinación de no asistir e inventar (tengo que confesarlo) una enfermedad transitoria al no explicar claramente lo que me sucedía. Si bien hay excepciones, los conciertos de “música clásica” mantienen tradiciones y rituales que han perdurado durante siglos (aplausos, silencios, atuendo formal, etc.) y que poco o nada tienen que ver con las realidades sociales, más aún, en nuestros territorios.

Los dos sucesos, a pesar de la subjetividad que contienen, los he compartido con algunos compositorxs que, en general, han comprendido el problema, otrxs, incluso, se han visto reflejadx en él. La conclusión efímera suele ser que el entorno donde se desarrolla la mayoría de estos eventos deriva entre el acto académico y la ceremonia social de una reducida élite social o intelectual hiperespecializada, de ahí la dificultad de hallarse como parte integral del hábitat cultural que lo constituye. Por ello, mi decisión de buscar otro espacio geográfico donde, quizá, podría encontrar una búsqueda común, unos intereses colectivos más allá de lo meramente musical. Teniendo en cuenta que mi trabajo compositivo desde sus inicios se basa en la formalización y modelización de músicas tradicionales latinoamericanas, la respuesta fue evidente.³ Restaba encontrar un espacio institucional que coincidiera con mis intereses del momento. Me propuse, entonces, postular a algunas entidades en México, Colombia y Ecuador, que encontré de manera más o menos aleatoria, aunque debo mencionar que, al conocer el proyecto de la Universidad de las Artes del Ecuador, entendí inmediatamente que mis intereses estaban vinculados directamente con sus valores institucionales (Universidad de las Artes s. f.). En este sentido, conceptos como interculturalidad, intertransdisciplinariedad y transdisciplinariedad, decolonialidad o interaprendizaje en vínculo con la comunidad, podrían aplicarse de manera directa a varios procesos creativos de los cuales había sido parte hasta ese momento. Decidí, entonces, aplicar a una vacante en la Universidad de las Artes para las asignaturas de Tecnología Musical y entré a formar parte de la institución desde octubre de ese mismo año.

Shukniki/Primera parte

En una columna con forma de obelisco, están grabadas dos versiones complementarias del mismo animal. Aquí también las imágenes no pueden ser capturadas en su totalidad: envuelven dos lados de la misma pieza. Su disposición vertical, que los hace aún más difíciles de descifrar, los convierte en conductos de energía entre los reinos...⁴ (Stone-Miller 1995, 36; la traducción es mía)

En 2007, durante mis estudios de composición en el Conservatoire de Lyon, tuve la oportunidad de asistir a una clase magistral con el compositor vietnamita Tòn-Thất Tiết. Ese encuentro me marcó de manera definitiva con una frase que es, quizá, una de las enseñanzas más grandes sobre la manera de abordar un proceso creativo: “antes de componer, hay que confesarse con uno mismo”. Después de esto, decidí consagrar mis esfuerzos a esa confesión mediante una metodología un tanto experimental y sistematicé mis preferencias de todo tipo (musicales, literarias, cinéfilas, culinarias, pictóricas, etc.) en una clasificación

de diferentes grupos conceptuales para llegar a una conclusión provisoria: la característica común de dichas preferencias radicaba en que todas abordaban la heterogeneidad, de manera estructural o de forma simbólica, como idea matriz del proceso. Con esto en mente, trabajé dos series de obras que exploraban la heterogeneidad desde la estructura formal por medio de lo que llamé, por un lado, polifonía horizontal⁵ y, por otro, polifonía vertical.⁶ Cada serie exploraba, respectivamente, una técnica de yuxtaposición o sobreposición de objetos sonoros, para evidenciar la heterogeneidad sonora.

Sin conocer aún la obra de la socióloga e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, empecé a indagar “esa mezcla rara que somos”, y que nombra como “epistemología *ch'ixi*”. Este concepto es utilizado por la autora para referirse a un “alma dividida”, en la que reconoce la heterogeneidad y la capacidad de vivirla creativamente, como otra condición del mestizaje. *Ch'ixi* designa en aimara un tipo de tonalidad gris que surge como una trampa para la visión, puesto que, al acercarse a la superficie del color, este es compuesto por puntos de “color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas” (Rivera Cusicanqui 2018, 79).

Esta búsqueda sobre lo heterogéneo me llevó a examinar tanto músicas tradicionales que trabajaban alguno de estos aspectos como compositores que desarrollaran la heterogeneidad como parte de su proceso de escritura. En este sentido, podemos mencionar la obra de Salvatore Sciarrino, quien afirma:

El tiempo ya no fluye como antes: se ha convertido discontinuo, relativo, variable. Variable: moviéndonos de un extremo al otro del mundo, comprimimos y dilatamos el tiempo. Relativo: podemos comunicarnos con los países más distantes, donde, al mismo tiempo, los relojes indican una hora diferente. Discontinuo: podemos detener el tiempo, interrumpirlo tan solo tomando una foto. Luego, observándola, insertamos, en el presente que vivimos, un rectángulo del pasado. (Sciarrino 1998, 18; la traducción es mía)

En relación con la multiplicidad temporal horizontal, la obra de Philippe Hurel fue fundamental en el proceso de investigación, pues realicé una tesis de maestría en Musicología en la Université Lumière Lyon 2, titulada *La musique de Philippe Hurel de 1990 à 1999: Analyse, formalisation et modélisation*. El trabajo examina las herramientas que utiliza Hurel para gestionar la heterogeneidad del discurso musical mediante la utilización de varios procesos divididos en fases sucesivas que son mezcladas a partir de un orden específico, lo que da como resultado un macroproceso discontinuo (Cohen-Lévinas 1999). Mi propuesta culminó, además del texto académico, en la obra *Mémoire(s) de-Fragment(é)e-s*, para ensamble y electrónica, para la cual me basé en los conceptos de Hurel mencionados. En esta obra, el control de las fases sucesivas se realiza a partir de un algoritmo L-System⁷ que dispone la aparición de las diferentes etapas de un proceso.

Como hemos visto, el trabajo con estas obras buscaba la gestión de lo heterogéneo a partir de una macrounidad, es decir, tienen la necesidad de unificar las oposiciones del material heterogéneo, tratando de anular la contradicción presente. Posteriormente, durante el proceso de composición de lo que llegaría a ser *TEMPUS/PACHA*, abandoné esta búsqueda, en coherencia con lo señalado por Rivera Cusicanqui (2018):

La idea es entonces no buscar la tranquilidad de lo Uno, porque es justamente una angustia maniquea; es necesario trabajar dentro de la contradicción, haciendo de su polaridad el espacio de creación de un tejido intermedio (*taypi*), una trama que no es ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez. (83)

La alusión a la obra de Rivera Cusicanqui no es anodina, pues la autora, además, describe cómo la temporalidad andina implica la simultaneidad en el sentido de vivir tanto en el tiempo presente como en el tiempo futuro,⁸ radicalizando la idea de lo heterogéneo en el tiempo vivido:

Los sintagmas de la antigüedad, como la *wak'a* o faja tejida que inscribe lo sagrado en nuestros cuerpos, nos brindan un conjunto abigarrado y armonioso de colores e ideas para entreverar el pasado con el presente en forma activa, a través de nuestras luchas por la memoria y nuestras prácticas micropolíticas de descolonización. (Rivera Cusicanqui 2018, 321)

Este mismo concepto es lo que describe el epígrafe de la presente sección. En ella se alude a la representación visual de algunas deidades andinas que, según el punto de donde se observe la figura, la divinidad puede tomar un carácter u otro. De ahí la noción de *simultaneidad* desde el ámbito de lo visual (Stone-Miller 1995, 39 y ss.).

Chawpi/Interludio

Desde hace casi dos siglos los grandes procesos de individuación, de referencia religiosa y sociopolítica, se han ido debilitando en la lucha comercial y de mercado que intenta imponer otras formas de individuación. (Stiegler 2008, 115; la traducción es mía)

Aunque nuestro propósito no es indagar si existe una crisis de la llamada “música contemporánea” (que, en algunos sectores, se nombra igualmente como música de arte, culta, docta, de escritura o académica, lo cual refleja lo que detallo en el *kallari*/preludio), pues esto rebaza completamente nuestro propósito, es necesario señalar que este es un tema que algunxs teóricxs y artistas han y están reflexiona(n)do de diferentes maneras. Por citar algunos ejemplos, podemos señalar el volumen monumental de Jacopo Baboni Schilingi, *La Signature*, obra que describe por qué la música contemporánea está atravesando una profunda crisis. En ese sentido, Baboni indica que su texto pretende ser, a la vez, un manifiesto, una crítica constructiva y una posible respuesta a la crisis de identidad de la música de investigación (Baboni 2024).

Igualmente, el compositor Raphaël Cendo subraya: “Me pregunto quién nos escucha. El pulso sigue latiendo, se encargan piezas, se crean nuevas obras... Pero la falta de interés público da la impresión de que nuestro sector está en estado de muerte cerebral” (Dupuy 2022; la traducción es mía).

De igual manera, Claude Ledoux (1960) afirma:

¿Olvidamos que la música se escucha y se vive hoy? Y por qué no empezar por examinarte a ti mismo, solo basta con mirar tu consumo artístico diario... Más allá de escuchar, una amarga observación: el noventa por ciento de la música contemporánea/moderna/actual me aburre profundamente. Queda el diez por ciento, que se divide en una mayoría de momentos “interesantes” y una minoría de momentos maravillosos. (citado en Cohen-Levinas 2024; la traducción es mía)

Otro ejemplo de la reflexión sobre la crisis de la música y en general del arte⁹ contemporáneo lo encontramos en la obra de Bernard Stiegler. Para él, el hecho artístico, y de manera general la estética en el mundo actual, está más que nunca relacionada con la economía y la industria, y, por tanto, con la política: de ahí la crisis que dicha relación conlleva. En este sentido, señala la importancia de la tecnología y su rol en lo que Gilles Deleuze llamó las sociedades de control. Para Stiegler (2023): “se trata de controlar estas tecnologías de *aisthesis* que son, por ejemplo, audiovisuales o digitales, y, a través de este control de las tecnologías, controlar los tiempos de consciencia e inconsciencia de los cuerpos y de las almas que los habitan” (15; la traducción es mía).

Observamos en estos conflictos el trazado de un proceso de construcción de las particularidades sociales, proceso que Gilbert Simondon define como una individuación psíquica y colectiva (Stiegler, 2012). De este modo, por medio de una creatividad que transforma el mundo con miras a cimentar una nueva sensibilidad común que solo es posible en y por el vínculo con los otros, podemos llegar a lo que igualmente Simondon nombra como transindividuación. Sin embargo, debido, en gran parte, al rol de las industrias culturales:

Al día de hoy, la ambición estética se ha derrumbado en gran medida, puesto que una gran parte de la población está privada de toda experiencia estética, sometida enteramente al condicionamiento estético en el que consiste el *marketing* [...] Estas personas que se encuentran en una situación de gran miseria simbólica detestan el futuro de la sociedad moderna y, sobre todo, su estética [...] Porque el condicionamiento estético [...] viene a sustituir la experiencia estética para hacerla imposible. (Stiegler 2013, 16; la traducción es mía)

La omnipotencia de las industrias culturales y, a la vez, el aislamiento del arte contemporáneo o de las músicas de investigación (Baboni Schilingi 2024) dejan pocos caminos a nuevas formas de experimentación que no caben dentro de las áreas poblacionales privilegiadas. Así, termina Stiegler (2023):

El arte contemporáneo, la música contemporánea [...], la literatura contemporánea, la filosofía contemporánea, están haciendo sufrir al gueto que forman estas áreas de la población. Esta miseria no afecta simplemente a las clases sociales pobres: la red televisiva, en particular, se extiende como la lepra por todas partes, por todas las áreas de la población, dando forma concreta a las palabras de Nietzsche: “El desierto crece.” (17; la traducción es mía)

Esta uniformización del pensamiento, se lleva a cabo mediante la imposición de herramientas tecnológicas que “exportan conocimiento y valores a los más débiles y en consecuencia destruyen su interioridad” (Hui 2020, 17 y ss.). La universalización epistemológica se impone, entonces, en gran medida, de forma unilateral, convirtiendo el pensamiento no occidental en una actividad considerada menor.

TEMPUS/PACHA propone una reflexión sobre esta crisis global, situada y sentida desde el territorio andino, pretendiendo *hackear* las gramáticas dominantes desde el lenguaje, la imagen, el sonido o la puesta en escena.

Ishkayniki/Segunda parte

¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan! (Vallejo 1989, 222)

Para 2018, el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes del Ecuador publicó una convocatoria para docentes que habilitaba el financiamiento de proyectos de investigación-creación. Dando seguimiento al proceso iniciado con las dos series de obras descritas (ver *shukniki*/primera parte), propuse un proyecto con un título provisorio bastante sugestivo: “De aquí y de ningún lugar”, que pretendía indagar la noción de identidad desde el espacio andino, a través de un proyecto interdisciplinar.

Los motivos para escoger el tema vienen principalmente del encuentro con Tòn-Thât Tiêt y de las consecuentes reflexiones que me llevaron a indagar, entre otras cosas, por qué gran parte de las instituciones artísticas académicas latinoamericanas son más eurocéntricas que la propia academia europea. Al respecto, en 2021, pude entrevistar al compositor ecuatoriano radicado en Alemania Mesías Maiguashca, quien me comentó que su formación musical en el Ecuador de la década de 1950 se dio “dentro de un sistema que categorizó la música clásica europea como la verdadera música. Las músicas populares y folclóricas eran consideradas interesantes pero inferiores. Los sonidos del mundo pertenecían a un mundo no musical, al mundo de los ruidos” (Vallejos 2021, 98).

Esta afirmación sigue aún vigente en gran parte de las instituciones musicales latinoamericanas y todavía es difícil encontrar lugares donde profundizar de manera formal y responsable en las músicas de nuestro territorio. En relación con lo anterior, el antropólogo francés Jean-Loup Amselle subraya:

Los filósofos occidentales se arrogan un monopolio sobre el pensamiento filosófico que, para ellos, es algo natural, independiente de la cuestión de si existen otras filosofías [...] ¿Qué pasa con la música? La mayoría de los libros dedicados a la música y su historia se titulan precisamente “historia de la música”, en singular, y se centran exclusivamente en la historia de la música occidental como si solo esta última tuviera derecho a ser citada. (2024, 12; la traducción es mía)

Tratando de responder a las interrogantes planteadas, el objetivo del proyecto de investigación/creación propuesto sería, entonces, la exploración de la noción de identidad, o, más precisamente, de transindividuación psíquica y colectiva en el contexto sudamericano, en general, y ecuatoriano, en particular, por medio de una obra que incluya elementos literarios, sonoros y de puesta en escena, así como un dispositivo en el que las nuevas tecnologías fueran un objeto central de la propuesta.

Como afirmé, durante el proceso de composición de la parte sonora de la obra, abandoné la idea de encontrar la unidad dentro de la heterogeneidad, y, por el contrario, trabajé dentro de la contradicción, haciendo de su polaridad una forma activa para la germinación de ideas creativas. En este sentido, considero que las heridas coloniales no son algo del pasado, que existe una “amnesia social” presente en todos los ámbitos colectivos, y que tanto en el arte como en la música es más que evidente. Como lo advierte Rivera Cusicanqui

(2018): “las élites quieren olvidar ese pasado, que las involucra en el polo dominante de un eje colonial. La academia es fiel reflejo de ese olvido, porque de esos temas no se habla, pertenecen al mundo de lo indecible” (115).

Asimismo, y en atención a que el objetivo no fue encontrar una técnica compositiva que unifique el discurso sonoro, el tratamiento del texto serviría como croquis y guía para la escritura de la parte sonora de la obra. En consecuencia, la primera fase del proyecto consistió en la búsqueda de textos que trataran la identidad y la heterogeneidad en el contexto latinoamericano. Como primera idea detonante para la búsqueda de bibliografía, se propuso la figura de Atahualpa como último inca, pero, igualmente, como metáfora de la identidad perdida, puesto que aún hoy no se conoce el lugar de su tumba. Sin embargo, una primera búsqueda nos hizo conscientes de la magnitud del proyecto, debido no solo a la cantidad de información (histórica, pero también estética y artística) referente a Atahualpa, sino a las implicaciones sociológicas que el tema conlleva. En este sentido, Oleszkiewicz (1992) comenta:

El trauma de la conquista española ha calado hondo en la memoria de los pueblos indígenas americanos, dejando profundas huellas en su consciencia. Una de las maneras en que esta memoria se expresa y se renueva, es la constante repetición mediante danzas y representaciones teatrales en diferentes partes de América. En este estudio examino uno de los ejemplos más significativos de espectáculos de los hechos de la conquista: el ciclo de la muerte de Atahualpa. Estas obras, surgidas en el área andina a consecuencia de la muerte del Inca y el fin del Tahuantinsuyo en 1533, siguen representándose con gran vigencia hasta hoy día en esta región y están sujetas a transformaciones de acuerdo a la cambiante situación social y económica en cada localidad a través de los años. Además de estas representaciones basadas en la tradición oral, existe también un ciclo de obras escritas sobre este tema en diferentes épocas y con enfoques diversos. Sin embargo, el punto de partida es siempre el mismo: el fin de Atahualpa. (185)

De esta primera etapa del proceso, en búsqueda de material textual referente a Atahualpa que sirviera de base en cuanto guion para la construcción sonora, quedan únicamente un par de párrafos de la novela *Alta traición*, del escritor ecuatoriano Fernando Montenegro (2024), con quien trabajamos la propuesta inicial. En dicha novela, el protagonista viaja del Ecuador al Perú en una búsqueda identitaria propia, y, en el trayecto rememora la guerra entre estos países, comparándola con la guerra entre Atahualpa y Huáscar, hijos de Huayna Cápac, por la legitimidad del trono del Imperio inca. Atahualpa, hijo “ilegítimo”, cuya madre pertenecía a un territorio cercano al actual Quito, y Huáscar, proveniente de la familia real en el Cuzco. En 1533, Atahualpa había capturado a Huáscar, pero batallones “legítimos” resistían aún en la región del Cuzco, fue entonces cuando arribaron los españoles. Por medio de Manco Cápac (hermano de Huáscar), se alían para castigar a Atahualpa y establecer el orden “legítimo” (Wachtel 1971, 48-49). A continuación, el extracto de la novela de Montenegro (2024):

Para mí esa guerra que aparecía todos los días en la televisión a la cual estábamos muy atentos en casa, era la continuación lógica e inevitable de aquel conflicto irresuelto entre los dos herederos de Huayna Capac.

Con la firma de la paz en 1999 el conflicto con el Perú pasó a ser tema de los historiadores y a nadie se le ocurre pensar que los peruanos y los ecuatorianos son enemigos irreconciliables. No hace mucho tiempo que volví a interesarme en el asunto cuando uno de mis colegas, casualmente también llamado Fredy, me invitó a realizar un proyecto sobre Atahualpa. Atahualpa, decía mi colega, es el primer desaparecido de nuestra historia. Y tenía razón. Pese a que Fredy es colombiano, su profesión de compositor y estudioso de la música andina lo había llevado a perseguir la huella del último emperador del Tahuantinsuyo. Pobre Atahualpa, decía Fredy, repasando las

crónicas de Pedro de Cieza, ni siquiera tiene una tumba donde podamos ir a llorarle. Pobres de nosotros. (68)

A la par de abandonar la idea de construir un texto basado en un tema relacionado con Atahualpa, continuaba mis estudios de lengua kichwa en la Universidad de las Artes y gracias a ello pude conocer el trabajo de la periodista, escritora, poetisa y traductora ecuatoriana del pueblo kichwa Otavalo, Yana Lucila Lema. El estudio del kichwa me hizo tomar consciencia de la importancia de la lengua en cuanto técnica primigenia. Tal como lo señala McLuhan (1993), el hombre capta el mundo en la forma en que el lenguaje se lo presenta. Así, “cada lenguaje traza un círculo mágico en torno a las gentes que lo hablan, un círculo del que no es posible escapar, sino penetrando en otro” (56). Es en este contexto en el que empieza a surgir el nombre de lo que sería la obra final. Uno de los primeros conceptos que hizo cambiar mi forma de ver el mundo fue el de *pacha*. Aparte del ya complejo significado de *pacha* como espacio-tiempo, el vocablo tiene una multitud de significados con nociones diversas. Así, en las lenguas quechua y aimara, tiene la acepción de “mundo,” “suelo,” “lugar,” “tierra,” “tiempo,” “historia,” “momento señalado o acaecido,” “número,” “un todo íntegro en sí mismo,” “solo,” “total,” “dos en uno,” entre otros.

Por ello, la decisión de partir del concepto de *pacha* y, en particular, de la noción de *tiempo* en la cultura kichwa, puesto que, además, en trabajos anteriores ahondé en la problemática del ritmo y sus avatares en las músicas de tradición oral afroamericana (Vallejos 2024, 2025). En atención a que la obra no pretendía encontrar un sistema compositivo que unifique el discurso sonoro, el tratamiento del texto sirve como boceto y guía para la escritura de la parte sonora. Así, el guion se articula en *takiykuna*/cantos tomados de los siguientes textos:

- Un poema en kichwa, escrito para el proyecto, por Yana Lucila Lema Otavalo, según algunas indicaciones temáticas, en particular, sobre el concepto de *pacha* que sirve como parte central de la composición.
- *Primavera nuclear andina* y *Ceniza de rinoceronte*, poemarios del escritor ecuatoriano Agustín Guambo (2014, 2019), de donde se tomaron pequeños fragmentos que se distribuyen a lo largo la obra y sostienen la forma global.
- Extractos del *International System of Units* (SI) editado por el Bureau international des poids et mesures (BIPM 2006) en francés, y traducidos al español y kichwa por mí y Yana Lucila Lema Otavalo, respectivamente.

El poema en kichwa fue el germen de la obra, a partir del cual se escogieron los demás escritos. En este sentido, el poema de Yana Lucila Lema Otavalo comienza evocando la imposibilidad de definir el tiempo/*pacha* y está ubicado en el centro formal de la pieza:

Ñuka hatunmamata pachaka imata kan nishpa tapukpika
pachaka yaya munduka niwanman karka
ñukanchik chaki sarushka allpami
ñawpa mamakuna takishka allpami
ñawpa taytakuna maki awashka allpami
niwanman karka.¹⁰

La obra comienza con la traducción al kichwa (nuevamente realizada por Yana Lucila Lema Otavalo) de un extracto de un texto tomado del SI, que contrasta con su propuesta en cuanto presenta la necesidad de una definición universal con fines políticos y económicos. La traducción al kichwa de esta definición de tiempo fue interesante porque evidenciaba la

imposibilidad de una traslación de ciertas ideas debido a las contradicciones epistemológicas entre las diferentes lenguas. La obra comienza con dicha traducción al kichwa seguida inmediatamente de una versión libre y reducida al español del mismo texto, con un acento marcadamente extranjero:

El segundo, unidad de tiempo, fue definido originalmente como la fracción uno sobre ochenta y seis mil cuatrocientos del día solar medio. Sin embargo, diversas observaciones demostraron que esta definición no era satisfactoria debido a las irregularidades de la rotación de la Tierra. Considerando que una definición de alta precisión de la unidad de tiempo del BIPM era indispensable para la ciencia y la tecnología, la 13.^a Conferencia General de Pesos y Medidas reemplazó la definición del segundo por la siguiente: “El segundo es la duración de nueve billones ciento noventa y dos millones seiscientos treinta y un mil setecientos setenta periodos de la radiación correspondiente a la transición entre dos niveles hiperfinos del estado fundamental del átomo de cesio 133 a una temperatura de cero grados. (Vallejos 2022)

Entre las diferentes secciones de la obra, podremos encontrar igualmente otro texto del SI en francés y español, respectivamente. Lo anterior con el objetivo de subrayar la heterogeneidad desde el punto de vista lingüístico, pero igualmente utilizando estas traducciones como interludios entre diversas secciones de la obra.¹¹

Finalmente, los textos de Guambo son utilizados de manera fragmentada en toda la obra, por medio de cinco breves interludios que evocan, a su vez, los vestigios de la cultura andina en lo que el autor llama una “ciudad páramo”. A continuación, el primero de los cinco extractos:

¿Escuchas? es la memoria de los insectos aullando *Elí, Elí ¿lama Sabactani? Elí, Elí,* por qué nos olvidas en esta afásica ciudad páramo donde nada nos pertenece más que esta hambre milenaria y descalza. (Guambo 2019, 6)

La obra concluye con una voz deshumanizada (más adelante detallaremos el proceso de transformación) que utiliza un extracto que mezcla el español, el inglés y el kichwa acentuando la fragmentación que busca *TEMPUS/PACHA*:

Yarukí y Punín
punks andinos brotan del vientre húmedo de las flores
I’m Useless, But Not For Long The Future Is Coming On
larvas doloridas carcomen los Andes
Is Coming On
he aquí tu raza eclipsándose en medio de un manglar de cemento
The Future
madre derrite los pájaros de tu sangre en la brisa
derrítelos y permíteles que renazcan en el olfato de los ciegos anhelando CHUNYAK.
(Guambo 2014, 35)

Chawpi/Interludio

El libro, el saber muerto y rígido encerrado en los *biblia*, las historias acumuladas, las nomenclaturas, las recetas y las fórmulas aprendidas de memoria, todo eso resulta tan ajeno al saber vivo y a la dialéctica como el fármakon resulta ajeno a la ciencia médica.
(Derrida 1975, 106)

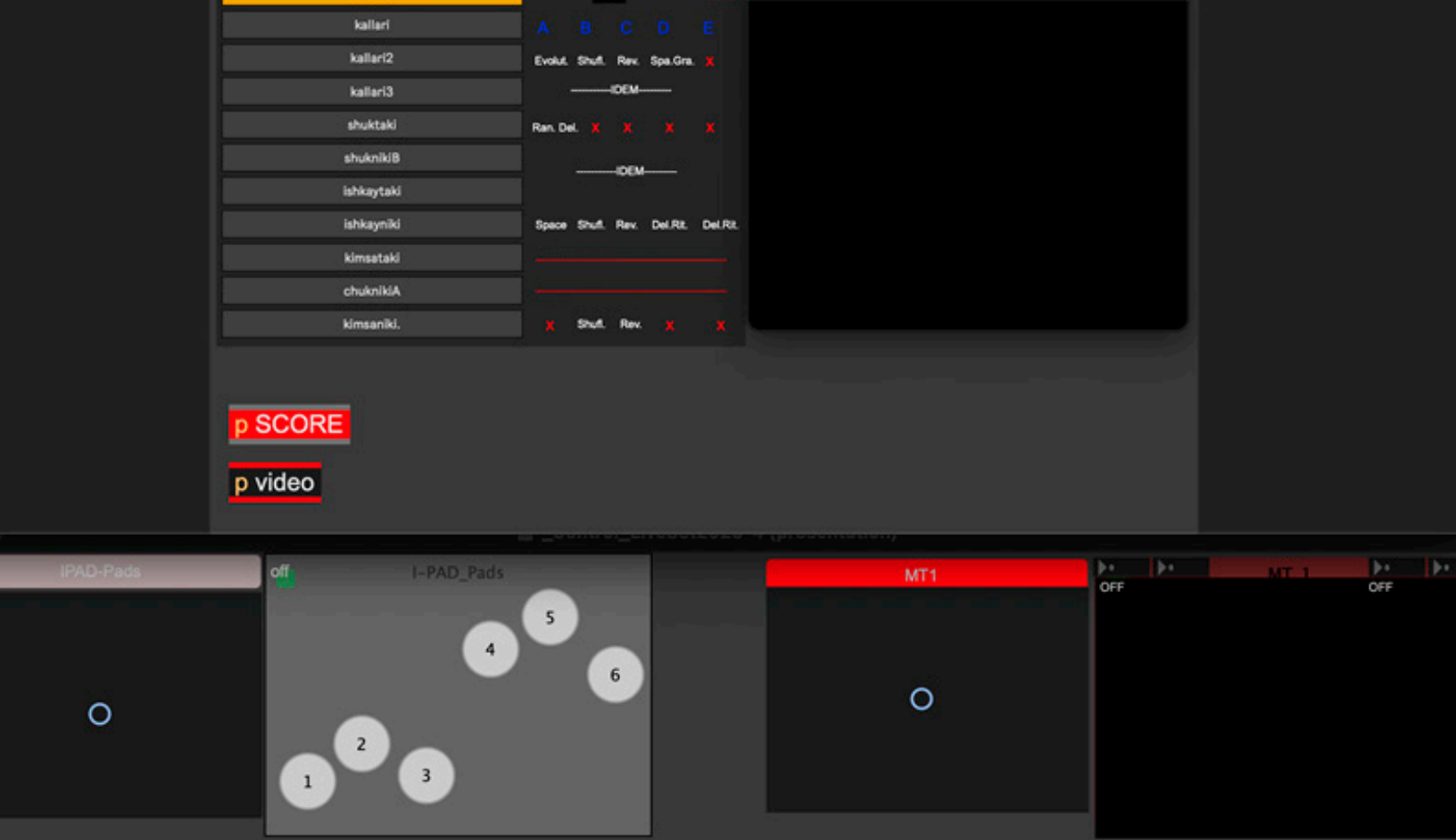
Como hemos detallado, la integración de dispositivos tecnológicos que permitan operar la condición interdisciplinar de la propuesta escénica, que incluye sonido, texto e imagen, me llevó a considerar la computadora como el instrumento musical central. Esta decisión se dio por su plasticidad en cuanto máquina programable, pero, igualmente, por la necesidad de inclusión de un dispositivo que permita el control de todos estos parámetros por un solo intérprete. Esta tecnología se utiliza tomando como punto de partida el concepto de *fármakon* propuesto por Stiegler (2018, 850). En este sentido, un dispositivo farmacológico puede permitir o inhibir procesos de desarrollo psíquicos y sociales.

Desde la misma perspectiva, es necesario señalar que las comunidades andinas aún dentro de sus tradiciones el concepto de “*hackeo* tecnológico”. Así, por ejemplo, la armónica (conocida en los Andes ecuatorianos y peruanos como rondín) es modificada en su estructura interna para adaptarla a los sistemas sonoros andinos. La idea es utilizar el potencial de la computadora para evidenciar otras formas de pensamiento. En este sentido, y como sugiere Hui (2020), consideramos que la tecnología no es homogénea para toda la humanidad: la moldean y la constriñen visiones del mundo que van más allá de lo práctico. Por eso, no hay una única tecnología, sino muchas cosmotécnicas, de ahí la necesidad de explorar epistemologías que puedan dar cuenta de los problemas actuales. Este artículo es solo una pequeña puerta para entrar en la exploración de dichas epistemologías, ignoradas en la homogeneización de la aldea global contemporánea (Hui 2020, 41 y ss.).

Por otro lado, debido a la inclusión de elementos improvisados y a la consecuente imposibilidad de conocer la duración de ciertos episodios, era necesario la construcción de una interfaz que permitiera controlar algunos elementos, como:

- Sincronización de video y audio
- Partitura electrónica para preestablecer los diferentes parámetros (audio y video) de cada sección de la obra
- Herramientas para el control de audio en vivo
- Inclusión de instrumentos acústicos y digitales

En este punto, es necesario recalcar la dificultad de acceso a recursos tecnológicos especializados para la música en Sudamérica y, en particular, en el Ecuador (país donde resido). La decisión de construcción de la interfaz de control toma lo anterior como punto de partida por medio de la inclusión de tabletas táctiles como instrumentos musicales programables. Esto permitiría que, en caso de algún problema técnico, la herramienta pudiera reemplazarse fácilmente, pues, paradójicamente, es mucho más fácil tener acceso a una tableta que a dispositivos tecnológicos especializados para fines musicales. Por otro lado, la tableta permite, a partir de una pantalla táctil, captar gestos percusivos y frotados con



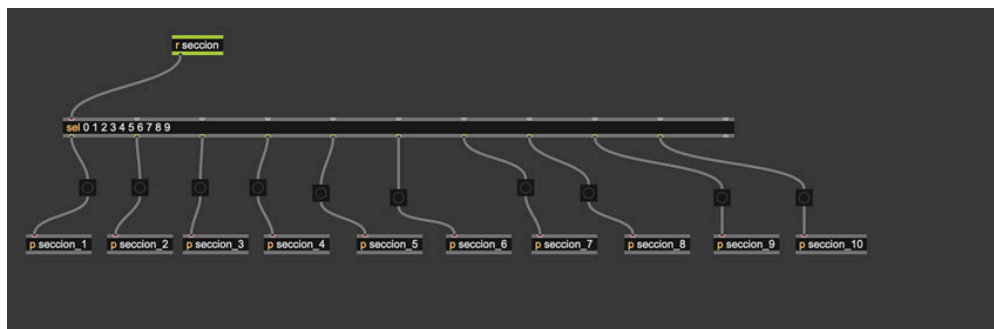
V
V

Figura 1. Interfaz de control
Fuente: elaboración propia.

mucha facilidad, así como tener conectividad sin necesidad de cables, lo cual posibilita el desplazamiento escénico.

La figura 1 muestra la interfaz central de control realizada en el entorno de programación MAX-MSP (parte superior izquierda) con la estructura de la obra y los envíos para cada sección, así como el monitoreo del video (parte superior derecha) y de las diferentes interfaces MIDI (*musical instrument digital interface*) de las tabletas (parte inferior) que permiten controlar en tiempo real un sinnúmero de parámetros de manera simultánea (el número depende de la cantidad de tabletas disponibles).

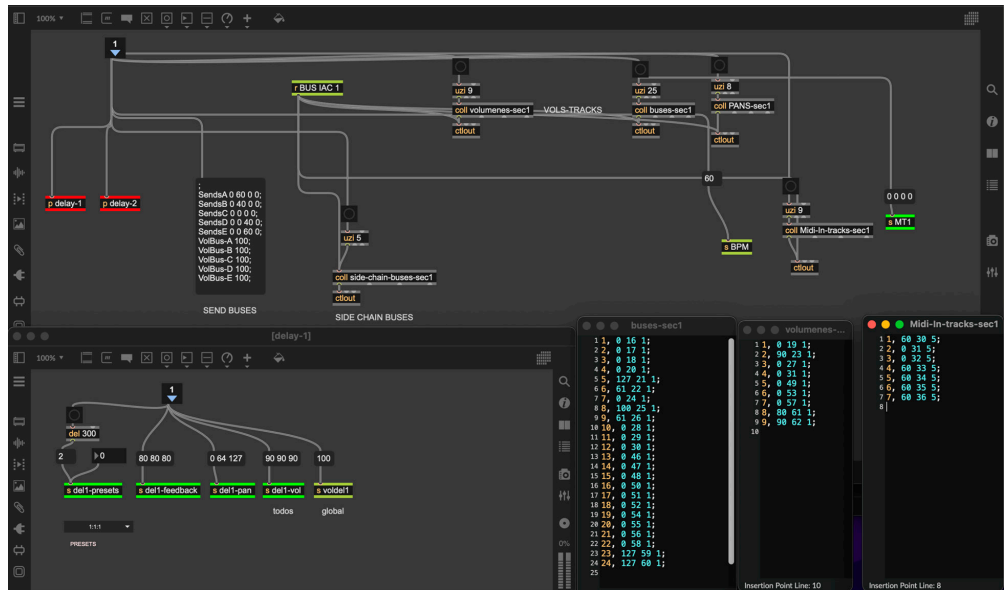
La partitura electrónica (figura 1, *score* en rojo) está pensada como una suerte de *quipu*¹² que contiene en sus distintas secciones las instrucciones necesarias para automatizar los diferentes parámetros de cada sección (figura 2):



> >

Figura 2. Vista de secciones
Fuente: elaboración propia.

En efecto, cada sección contiene una multitud de comandos que, debido al carácter interpretativo/improvisado de la obra, deben estar parametrizados según las necesidades de cada sección. En la figura 3 puede observarse algunos detalles de comandos de la sección de *kallari*/preludio:



>>
Figura 3. Detalles de comando
Fuente: elaboración propia.

Teniendo en cuenta que uno de los puntos de reflexión de la obra es la concepción del tiempo como eje fundamental del proceso sonoro, la estructura global está determinada por diferentes aproximaciones de la percepción temporal. En la figura 4, puede encontrarse una descripción de los parámetros temporales y su relación con la concepción musical, de imagen y de texto, según las diferentes secciones.

	Percepción temporal	Concepción musical	Temática	Texto	Imagen
A	Periódica	Orden (Canto "chamánico")	Transte, repetición obsesiva	Definición del segundo (en español y francés) Ver Texto1	Video en loop en (Fuego movimiento)
B	Dinámico continua	Previsibilidad mediana (Polirritmia 5 voces?)	Evolución divergente convergente.	Texto de Lucila Lema sobre el tiempo (Kichwa y Español) Ver texto 2	Video «estático» de un solo plano (Niebla -> árboles)
C	Dinámico-discontinua	Previsibilidad débil (Polirritmia 6 voces)	Periodicidad difusa	/	Video Imágenes archivo controladas por la polirritmia a través de MAX-MSP
D	Estática	Drones, sonidos «tenuto»	Recitativos: Texto hablado + sonido	Textos Guambo Ver texto 3	Luces variables con interpolación casi imperceptible.
E	Lisa	Vacio (paisaje)	Muerte	Textos Guambo	Vacio (oscuridad)

>>
Figura 4. Descripción de parámetros temporales
Fuente: elaboración propia.

Kimsaniki/Tercera parte

Quedan prohibidos de hablar en lenguas nativas, quedan prohibidos de usar sus nombres y apellidos de la nobleza indígena, no se les permitirá vestirse a la usanza india, ni peinarse a su manera, ni celebrar fiestas que no sean las que manda nuestra santa religión católica. ¡Tenéis razón, si deseamos mantener estas colonias para siempre, es preciso que nadie se llame como se llama, que nadie hable como habla, ni piense como piensa! Carta del Visitador General José Antonio de Areche al Virrey del Perú. (Prudencio 2010, 80)

TEMPUS/PACHA busca reflexionar sobre “esa mezcla rara que somos” a través de un juego de sonidos, palabras e imágenes del *ñawpa*/pasado que está frente a nosotros. Al respecto, Yana Lucila Lema Otavalo (comunicación personal) menciona que la obra:

Era y es otro lenguaje, ese que hoy compartimos con ustedes como un trabajo interdisciplinar como siempre fue constante en la creación para los pueblos y nacionalidades nuestros. Actos sin fronteras disciplinares, para usar términos actuales. Arte expandido, como lo llamarían las teorías actuales del arte. O, como lo llamo yo, creatividad que quiere encontrar su centro, el *muyu*, la semilla, la célula de lo que somos todos en este cosmos: existencia, energía, vibración, movimiento, sonido, poesía. Eso es *TEMPUS/PACHA*: sonido-palabra, palabra-sonido, imagen-misterio de los tiempos.

La cita que sirve de epígrafe de esta sección, “Quedan prohibidos de hablar en lenguas nativas”, comienza subrayando la importancia de la utilización del lenguaje en la Colonia. En este sentido, se entiende que el *runakay*/ser humano conoce la *pacha*/mundo a partir del lenguaje, de la forma en que las palabras nos presentan dicho mundo en una serie de sonidos caprichosos. De ahí la necesidad de acallar *rimaykuna*/palabras con una lengua dominante si se quiere someter a alguien percibido como diferente. Es esto lo que motiva la decisión de partir de palabras (habladas y escritas) y no del discurso sonoro/musical como germen de la obra. La lengua es, en cierta manera, la columna vertebral del pensamiento de un pueblo, puesto que, en su contenido y estructura, se esconden las formas de ver el mundo y construir, como sostendría Hui (2020), su propia cosmotécnica.¹³

En este sentido, es importante subrayar que en kichwa se utiliza la misma *rimay*/palabra para calificar el sustantivo “fuego” y el verbo “decir”. El *nina*/fuego, siendo para muchas culturas uno de los cuatro elementos de la naturaleza, puede significar tanto la iluminación como la ceguera por exceso de luz, “el principio, pero también el término y fin de algo” (Depaz Toledo 2015, 183). Amaru (2012) se refiere a una sabia anciana quechua, quien decía: “Yaya Nina (Padre Fuego) es padre de Yaya Inti (Padre Sol) así como Inti es padre de nosotros” (30). De ahí el poder absoluto del *nina*/fuego que está representado igualmente en el *nina*/decir, en la palabra hablada (ver figura 5).

Volviendo a Atahualpa, es muy conocida la historia de su encuentro con Francisco Pizarro el 16 de noviembre de 1532 y en el que fray Vicente de Valverde le entrega el libro que contenía “la Palabra de Dios”. Después de mirarlo, Atahualpa dejó caer el libro, por lo cual Valverde hizo una seña para que Pizarro y sus hombres atacaran. Esta escena simboliza nuevamente el poder de la palabra, en este caso escrita, y su valor en cuanto “sagrada”. Sin embargo, existe otra hipótesis descrita por Francisco López de Gómara en 1552, quien sugiere que Atahualpa esperaba *escuchar* “la Palabra de Dios”:



Fray Vicente respondió que lo *decía* aquel libro, y dióle su Breviario. Atahualpa lo abrió, miró, hojeó, y diciendo que *a él no le decía nada de aquello*, lo arrojó en el suelo. Tomó el fraile su breviario y fuese a Pizarro voceando: “¡Los Evangelios en tierra; venganza, cristianos; a ellos, a ellos, que no quieren nuestra amistad ni nuestra ley! (López de Gómara 1552, 223-226; las cursivas son mías)

V
V

Figura 5. *TEMPUS/PACHA* en los jardines del Teatro Imperial de Pasto (Colombia) durante el Killa Raymi, 22 de septiembre de 2022, en colaboración con el colectivo de mujeres inga Kusikuy. Fuente: fotografía de Diana Guevara.

Este hecho histórico muestra la importancia del *nina* en la época colonial. De ahí el significado de este concepto en el proceso compositivo y en la puesta en escena. Para la versión realizada en Pasto, *TEMPUS/PACHA* comienza con un fuego, en el jardín del Teatro Imperial, que pide permiso a la Pacha para la ejecución de la obra (figura 5), y continúa posteriormente en la escena del teatro con imágenes que aparecen en pantalla y subrayan el significado del *nina*/fuego. Estas imágenes fueron grabadas por el cineasta Andrés Dávila durante una reunión familiar de Año Nuevo a finales de la década de 1990 en el barrio Obrero, un barrio popular de Pasto (Vallejos 2022, 7' 03'').

La antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2015) propone el concepto de *seres-tierra* para referirse a lxs *apus*/montañas. En este sentido, podemos igualmente concebir el *nina* como un *ser-fuego*. Para representar el *ser* del *nina*/fuego, utilizamos el *nina*/decir a través del sonido de la combustión de pozos petrolíferos grabados para el cortometraje *Sour Lake*, de Andrés Dávila (ver figura 6), junto con extractos de algunos de los textos citados. El sonido de los mecheros se fusiona con la voz de Guambo mediante un proceso sonoro conocido como *source-filter model* (Vallejos 2022, 42' 20''). Esta técnica se utiliza igualmente para la fusión sonora de la voz de Yana Lucila Lema Otavalo con otra forma de *nina*/fuego: la electricidad. En la sección central de la obra, el sonido se transforma poco a poco desde una voz femenina adulta, hasta una voz infantil, casi irreal, electrificada (Vallejos 2022, 18' 28- 29' 40'').



V
V

Figura 6. Combustión de pozo petrolífero en la región de Lago Agrio (Ecuador)
Fuente: fotografía de Andrés Dávila.

Esta misma sección es acompañada de un plano secuencia de un bosque de niebla en la región del valle de Sibundoy (Putumayo, Colombia), cuyo objetivo es destacar la dimensión concreta de la percepción del tiempo en este bosque. Para ello, es necesario mostrar la transformación gradual del bosque y la forma en que la niebla lo revela o lo oculta.

Las imágenes de archivo de la sección final, trabajadas junto con Jorge Flores, buscan representar la concepción del tiempo circular, a la vez que promueve una reflexión sobre las relaciones de poder entre las diferentes epistemologías que conforman la diversidad cultural en América Latina (Vallejos 2022, 35' 20''). El video contiene material de rostros indígenas, paisajes andinos, rostros "mestizos" y paisajes urbanos principalmente de Quito (Ecuador). Este archivo de imagen será controlado a partir de un algoritmo que realizará un montaje automatizado, generando una secuencia audiovisual acorde con la propuesta sonora. Dicho algoritmo está basado en una polirritmia calculada a través del entorno de programación OpenMusic.¹⁴

La alusión a la temporalidad circular, además de la repetición relativa de patrones rítmico-melódicos de algunos de los pasajes musicales, es representada igualmente por un paisaje sonoro grabado en el Inti Raymi de Cotacachi (Ecuador), en junio de 2019. Esta sonoridad sirve como *leitmotiv* y transición entre los diferentes movimientos de la obra.

Chawpi/Interludio

El pedir permiso se hace con el fin de habitar un espacio que no es el nuestro, sino de la madre naturaleza, de la tierra. Pedir permiso es saber que cada espacio de la naturaleza que habitamos tiene sus guardianes, sus dueños y dueñas, sus cuidadores, sus espíritus y energías. (Cañamar 2022)

La tabla 1 detalla la estructura global de la obra con sus diferentes elementos constitutivos.

Sección	Texto	Video	Percepción temporal	Sonido principal
<i>Kallari/Preludio</i>	Definición del segundo kichwa y español	<i>Loop</i> fuego en movimiento	Periódica	Paisaje sonoro, toma de la plaza en Cotacachi
Canto_1/Shukniki_1	Extracto <i>Primavera nuclear andina</i>	-----	Estática	Drones/tenutos
Mov._1/Shuktaki_1	Texto BIPM español	-----	Periódica	Acompañamiento rítmico (tipo canto ritual)
Canto_2/Shukniki_2	Extracto <i>Primavera nuclear andina</i>	-----	Estática	Drones/tenutos
Mov._1/Shuktaki_1	Poema en kichwa sobre el tiempo	Plano secuencia, bosque de niebla	Dinámico-discontinua	Polirritmia con evolución divergente
Canto_2/Shukniki_2	Extracto <i>Primavera nuclear andina</i>	-----	Estática	Drones/tenutos
Mov._2/Shuktaki_2	Texto BIPM francés	-----	Periódica	Acompañamiento rítmico (tipo canto ritual)
Canto_4/Shukniki_3	Extracto <i>Primavera nuclear andina</i>	-----	Estática	Drones/tenutos
Mov. 3/Shuktaki_3	-----	Montaje automatizado de imágenes de archivo	Dinámico-discontinua	Polirritmia con evolución divergente
<i>Tukuriniki/Posludio</i>	Extracto <i>Primavera nuclear andina</i>	-----	Estática	Drones/tenutos hacia vacío

> >

Tabla 1. Estructura de la obra
Fuente: elaboración propia.

Además de lo descrito, se integra una *performance* antes y después de la estructura para dar apertura y cierre a la propuesta, respectivamente, y para introducir el espacio escénico en el espacio geográfico que recibe la obra. Esto dependerá del lugar a realizarse y del trabajo de colaboración correspondiente.

En este sentido, *TEMPUS/PACHA* busca suscitar una puesta en escena que evoque un espacio ritual acorde con las búsquedas iniciales del proyecto. Por ello, para sus representaciones, se ha buscado la colaboración de personas o colectivos que desarrollen su trabajo en relación con esta búsqueda. Al respecto, es necesario subrayar la cooperación con el colectivo de mujeres artesanas inga Kusikui del valle de Sibundoy (figura 5), quienes estuvieron encargadas del *ñanta mañachi*/pedir permiso para la apertura de la ejecución de la obra en el Teatro Imperial de Pasto.

Antes del inicio del evento, solicitamos acceso al jardín del teatro para implicar al público. Antes y después de esa acción, por medio de una *performance* propuesta por las artistas Alix Linares y Carolina Ponce, se dirigió el ingreso del público desde la entrada del teatro hasta el jardín, desde el jardín hasta la escena (figuras 5 y 7 correspondientes al jardín y la escena, respectivamente), y, por último, desde la escena hasta el jardín, donde terminó la obra, con un cierre del ritual por el colectivo Kusikui. El vestuario utilizado durante la *performance* fue una mezcla de elementos tradicionales y urbanos del departamento de Nariño, donde se ubica el Teatro Imperial.

La división del espacio-tiempo en tres momentos: preludio/jardín, obra/escena (figura 7) y posludio/jardín, pretende integrar el elemento territorial y humano en la obra misma, haciendo que el público sea partícipe, incluso, de manera activa

Tukuriniki/Conclusión

TEMPUS/PACHA responde a un proceso de investigación-creación que surge de una búsqueda personal, que, a su vez, se ve reflejada en dinámicas colectivas de indagación sobre problemas vigentes, tales como la decolonialidad, la interdisciplinariedad, la transindividuación o la farmacología de los dispositivos tecnológicos.

La socialización de la obra se ha realizado en diferentes escenarios tanto académicos como de otra índole. En lo personal, considero que la mejor recepción se ha dado en ámbitos no convencionales, con un público no especializado. Sin embargo, es una tarea que queda a desarrollar para futuras propuestas.

El quehacer creativo resultó en un develamiento de autorxs y creadorxs que, por un lado, si bien representan una matriz occidental, se ponen en cuestión en relación con esta, y, por otro, con pensadorxs de matrices diferentes que, además, permiten el diálogo con epistemes distintas, radicalizando lo propuesto desde un inicio: la búsqueda de lo heterogéneo. Así, el interrogante planteado en el *kallari*/preludio, sobre el ilusorio esnobismo colectivo de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas, se vio cuestionado por medio de un trabajo colaborativo distinto, un “espacio de compartir en comunidad”, en forma de minga, no solo con artistas e investigadores, sino con colectivos de diferente índole. Estos encuentros dejan abierta una puerta hacia una búsqueda de formas divergentes de relacionarnos con fenómenos estéticos, otras formas de concebir una puesta en escena fuera de los lugares y formatos convencionales.



La interrogación continua no pretende encontrar identificaciones ideales, sino, por el contrario, trabajar desde la contradicción, desde la complementariedad de lo diverso. Estas oposiciones están presentes en nuestra realidad sonora, en nuestro lenguaje y arquitectura, o en las diversas formas de relacionarnos con los objetos naturales y artificiales. Dicha búsqueda se acompaña del *ñawpa* (pasado que está frente a nosotros), que no pretende transformar lo distinto en una imagen exótica, sino que, por el contrario, devela, entre sus herramientas tecnoestéticas, cosmotécnicas encubiertas, inadvertidas u ocultas por la producción de saberes hegemónicos. Así, como lo propone Hui (2020), nuestra búsqueda responde a la certeza de que “para superar la Modernidad sin recaer en la guerra y el fascismo es necesario reapropiarse de la tecnología moderna a través del encuadre nuevo de una cosmotécnica que consista de diferentes epistemologías y epistemes... Reabrir la cuestión de la tecnología es rechazar este futuro tecnológico homogéneo que hoy se nos presenta como la única opción” (64).

Figura 7. Escena del Teatro Imperial para el montaje de *TEMPUS/PACHA*
Fuente: fotografía de Diana Guevara.

[NOTAS]

1. El quechua es una familia de lenguas utilizada ampliamente en los Andes, desde Colombia hasta Argentina, y el kichwa es su variante hablada en Colombia y Ecuador. La utilización de palabras en kichwa en el presente texto responde a dos razones principales. La primera, la reivindicación de un idioma presente, a través de kichwismos en el cotidiano de mi región de origen (Nariño, Colombia). Guambo (2014) comenta al respecto: “El uso del kichwa, español e inglés es un fiel reflejo de mi sociedad, donde todos parecen usarlos sin sentir odio, pero buscando marcar diferencias” (citado en Portilla Melo 2013). La segunda, como veremos, la manifestación de la lengua como una matriz de pensamiento, de una técnica primigenia a través de la cual concebimos el mundo (Haboud 2022).

Según Depaz Toledo (2015): “El término *pacha*, ampliamente reconocible ahora en expresiones como *Pacha Mama*, popularizada por movimientos vinculados al ecologismo y la onda *new age*, se suele traducir como ‘Madre Tierra’, lo cual sugiere que pacha sería la tierra. No obstante, en el contexto cultural moderno, ello puede inducir a un equívoco, dado que por ‘tierra’ suele entenderse ‘el planeta tierra’ o un pedazo de ella... Pues bien, el sentido del término *pacha*, común a varias lenguas andinas, nada tiene que ver con la tierra así concebida... En el *Vocabulario de la lengua aymara*, de Ludovico Bertonio, publicado en 1608, el primer significado con el que aparece el término *pacha* es el de ‘tiempo’... Por su parte, el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del inca*, de Diego González Holguín, publicado en 1608, consigna para pacha el significado de ‘tiempo, suelo, lugar’. Con ello se ratifica el primado de la referencia temporal... En todo caso, es de notar que entre la gama semántica del término *pacha* en el idioma aru priman la orientación temporal —que afecta aún la espacialidad en cuanto esta se concibe ante todo como lugar— y la remisión a la totalidad. Se trata, por tanto, siempre, de alguna totalidad —es decir, un ámbito con orden y sentido— que se despliega en el horizonte del tiempo” (41 y ss.). Según el diccionario kichwa editado por el Ministerio de Educación del Ecuador, “pacha” es traducido, en primer lugar, como mundo, espacio, naturaleza, así como época o tiempo. Por otro lado, *muyu* es una palabra kichwa que se traduce como “semilla” o “germen” (Chango 2009).
2. La noción de música contemporánea será usada en el presente texto para la música de creación ligada a la experimentación, la investigación, el mundo académico y la música escrita, en contraposición a las músicas de entretenimiento producidas por las industrias culturales.
3. Respecto del trabajo de formalización y modelización de músicas tradicionales que he realizado, véase Vallejos (2024, 2025).
4. La cita subraya la tendencia en el arte de los Andes a alterar la percepción para afirmar que una cosa puede ser otra según la forma en que se mire. La multiplicidad de las entidades religiosas es una característica recurrente en las imágenes sagradas de Chavín de Huántar.
5. *Suxta, Tres miniaturas, Divergence/Convergence, Sacsayhuman, Mémoire(s) de-Fragment(é)s y Fragmentos de una ciudad imaginaria*. Es posible escuchar la grabación de algunas de las obras en la producción realizada por el sello Bogotana Records (Vallejos, 2025).
6. Las obras desarrolladas mediante esta técnica están basadas en la modelización temporal de músicas de tradición oral afroamericana (Vallejos 2024, 2025).
7. Los L-System (Liendenmayer Systèmes) son una gramática formal inventada por el biólogo húngaro Aristid Lindenmayer en 1968. Originalmente, su diseño buscaba describir el desarrollo de organismos multicelulares simples, pero la influencia de los teóricos y profesionales de la informática lo llevaron a familias de lenguajes formales y métodos para generar estructuras muy complejas (Peitgen et al. 2024).
8. En atención al concepto de *pacha* como espacio-tiempo, el vocablo kichwa *ñawpa* significa “pasado” en cuanto temporalidad, y “delante” en cuanto fenómeno espacial. Desde esta perspectiva, el pasado está delante, puesto que lo podemos ver. *Ñaw* es prefijo de *ñawi* (rostro) o *ñawilulun* (ojos).

9. El concepto de arte es de origen occidental. Al respecto, Acha (2009) apunta: “Se denomina arte a todo lo que favorece el concepto occidental, mientras que es aminorado lo divergente. No nos asombremos pues de la arbitrariedad: un arte distinto ejerce, en cada época y cultura, el liderazgo y copa el interés; este fue el caso de la pintura en la cultura occidental durante muchos siglos” (36). De ahí que la gran mayoría de las clases de Historia del Arte traten casi exclusivamente lo relacionado con las artes visuales. Vázquez (2015) sugiere utilizar el concepto de *aisthesis* para poner énfasis en la liberación de los sentidos frente a un sistema de regulación representado por el concepto de estética.
10. Aquí la traducción al español realizada igualmente por Lucila Lema Otavalo:

Si le preguntara a mi abuela qué es el tiempo

me diría

que el tiempo es el mundo mismo

que es la tierra que está bajo nuestros pies

que es la tierra donde danzan los pies de las primeras madres

que es la tierra donde tejen las manos de los primeros padres

En el siguiente enlace se puede acceder al resultado final, con la grabación de Lucila en kichwa y la traducción en subtítulos: Ver <https://www.youtube.com/watch?v=V6RuNUhXqW4> entre 18’26’’ y 26’30’’.
11. Revisar los minutos 13’ 30’’ y 15’ 30’’ y entre 31’ 58’’ y 33’ 30’’ del mismo enlace.
12. El *quipu* fue un instrumento de almacenamiento de información consistente en cuerdas de lana o de algodón de diversos colores, provistos de nudos, usado por las civilizaciones andinas. Si bien se sabe que fue empleado como un sistema de contabilidad y almacenamiento de relatos épicos de los incas difuntos, algunos autores han propuesto que podría haber sido utilizado también como un sistema gráfico de escritura.
13. Respecto de la filosofía andina y su relación con la lengua quechua, véase Mejía Huamán (2011, cap. 1).
14. OpenMusic es un entorno de programación por objetos usado para la composición asistida por computadora (CAC) (Ircam 2025).

[REFERENCIAS]

- Acha, Juan. 2009. *Introducción a la teoría de los diseños* (4.ª ed.). México: Trillas.
- Amaru, Jym Qhapaq. 2012. *Cosmovisión andina: Inka Pachawayay*. Lima: Estudios Inkásicos. <https://biblio.pedagogicohvca.edu.pe/files/original/7ebf050ff98fd28aff1bda889c2fb361.pdf>.
- Amselle, Jean-Loup. 2024. *L'Occident connaît la musique: Musiques du monde et ethnomusicologie*. París: Éditions Mimésis.
- Baboni Schilingi, Jacopo. 2024. *La signature: Douze propositions pour la création de la musique au XXIe siècle*. París: Éditions Mimésis.
- BIPM (Bureau international des poids et mesures). 2006. *Le Système international d'unités The International System of Units*. https://www.bipm.org/documents/20126/41483022/si_brochure_8.pdf.
- Cañamar, Samay. 2022. "Convivir con la espiritualidad ancestral / Ñukanchik ushaykunawan kawsashpa". Acción Noviolenta en las Américas. <https://flacso.edu.ec/accionnoviolenta/convivir-con-la-espiritualidad-ancestral-nukanchik-ushaykunawan-kawsashpa>.
- Cohen-Lévinas, D. 1999. *La création après la musique contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- De la Cadena, Marisol. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- Depaz Toledo, Zenón. 2015. *La cosmovisión andina en el manuscrito de Huarochirí*. Lima: Vicio Perpetuo.
- Derrida, Jacques. 1975. "La farmacia de Platón", 93-260. En *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- Dupuy, Emmanuel. 2022. "En France, la musique contemporaine 'est en état de mort cérébrale'". Diapason. <https://www.diapasonmag.fr/a-la-une/en-france-la-musique-contemporaine-est-en-etat-de-mort-cerebrale-26572.html#item=1>.
- Guambo, Agustín. 2014. *Ceniza de rinoceronte*. Buenos Aires: La Caída.
- Guambo, Agustín. 2019. *Andean Nuclear Spring*. Brooklyn: Ugly Duckling Press.
- Haboud, Marleen. 2022. "Kichwa y castellano en los Andes ecuatorianos: Historia e innovaciones". En *Las lenguas de las Américas / The Languages of the Americas*, ed. por Paul Danler y Jannis Harjús, 93-107. Berlín: Logos, 2022.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Traducido por Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique). 2025. "OpenMusic". <https://forum.ircam.fr/projects/detail/openmusic/>
- Kichwa Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*. 2009. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador. https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2013/03/RK_diccionario_kichwa_castellano.pdf.
- López de Gómara, Francisco. 1552. *Historia de las Indias*. Madrid: Casa de Velázquez.
- McLuhan, Marshall. 1993. *La galaxia Gutenberg: Génesis del "Homo typographicus"*. Traducido por Juan Novella. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Mejía Huamán, Marcelino. 2011. *La cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Montenegro, Fernando. 2024. *Alta traición*. Quito: Cactus Pink.
- Oleszkiewicz, Malgorzat. 1992. "El ciclo de la muerte de Atahualpa". *Allpanchis* 24, n.º 39: 185-220. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v24i39.813>.
- Peitgen, Heinz-Otto, Hartmut Jürgens y Dietmar Saupe. 2004. *Chaos and Fractals: New Frontiers of Science*. Nueva York: Springer.
- Portilla Melo, Omar Andrés. 2013. "El léxico de origen quechua en el español del departamento de Nariño". *Lenguas en Contacto y Bilingüismo*, n.º 6: 1-30. <https://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/1271>.

- Prudencio, Cergio. 2010. *Hay que caminar sonando: Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz: Fundación Otro Arte.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figure della musica: Da Beethoven a oggi*. Milán: Ricordi.
- Stiegler, Bernard. 2008. *La télécratie contre la démocratie*. París: Flammarion.
- Stiegler, Bernard. 2012. Tiempo e individuaciones técnicas, psíquicas y colectiva en la obra de Simondon. *Trilogía: Ciencia Tecnología Sociedad* 4, n.º 6: 133-146. <https://doi.org/10.22430/21457778.82>.
- Stiegler, Bernard. 2013. *De la misère symbolique*. París: Flammarion.
- Stiegler, Bernard. 2018. *La technique et le temps*. París: Fayard.
- Stone-Miller, Rebecca. 1995. *L'art des Andes*. Londres: Thames & Hudson.
- Universidad de las Artes. s. f. "Conoce la UArtes". <https://www.uartes.edu.ec/sitio/la-universidad/la-universidad/conoce-la-uartes/>
- Vallejo, César. 1989. *Obra poética completa*. Bogotá: Oveja Negra.
- Vallejos, Fredy. 2014. "Memoria(S) des-fragmentada(S)". Bogotana. <https://bogotana.bandcamp.com/album/memoria-s-des-fragmentada-s>.
- Vallejos, Fredy. 2021. "Nota del editor". *Ideas Sónicas*, n.º 25: 4-5. <https://www.cmmas.com/ideassonicas25/ideassonicas%2Fsonicideas-23>.
- Vallejos, Fredy. 2022. "Perspectivas Sonoras 2022: Tempus Pacha". <https://www.youtube.com/watch?v=V6RuNUhXqW4&t=1053s->
- Vallejos, Fredy. 2024. *Relative Patterns*. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.
- Vallejos, Fredy. 2025. "Modelización informática de músicas de tradición oral afroamericana: El ejemplo de *Relative Patterns*". *Mayéutica: Revista Científica de Humanidades y Artes* 13, n.º 2: 101-121. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15859102>.
- Vallejos, Fredy. 2025. *Memoria(S) des-Fragmentada(S)*. Bogotana Records.
- Vázquez, Rolando y Mariam Barrera Contreras. 2015. "Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez". *Calle 14: Revista de Investigación en el campo del Arte* 11, n.º 18: 76-93. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>.
- Wachtel, Nathan. 1971. *La vision des vaincus: Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole 1530-1570*. Francia: Gallimard.