

ARTÍCULO 2

Interior/exterior:
Auscultation as a Mode of Interrogating
the Territory as It Emerges in the Piece
Bosque de Aguas Calientes

Abstract

This article analyzes *Bosque de Aguas Calientes*, an experimental music piece that forms part of the research, composition, and performance project *interior/exterior* (2018–2019) by the Alvear/Astaburuaga duo. Through an approach that considers artistic practice as a methodological key, the epistemological scope of the piece is assessed in order to explore the sonic possibilities of its various emerging materials. To this end, the conceptual pair *listening–auscultation* is examined in light of the philosophical and aesthetic thought of Peter Szendy and Marie Bardet. In addition, the notion of territory is investigated from the philosophical and ethological perspective of Vinciane Despret—mediated by her reading of Gilles Deleuze and Félix Guattari—to question the existence of an alleged substantial individuality, interior and exterior to the bodies and materials that constitute the place where the music occurs. Based on this, the article proposes that the piece *Bosque de Aguas Calientes*, within the framework of its realization, operates as an impulse to auscultate—that is, to listen and to interrogate through body-to-body contact—the singular and irreducible territory produced in its unfolding.

Keywords

Auscultation, listening, experimental music, new materialisms, territory

Interior/exterior:
La auscultación como un modo de interrogar
al territorio que emerge en la pieza *Bosque
de Aguas Calientes*^{1,2}

Resumen:

Este artículo analiza *Bosque de Aguas Calientes*, pieza de música experimental que forma parte del proyecto de investigación, composición e interpretación *interior/exterior* (2018–2019) del dúo Alvear/Astaburuaga. A través de un enfoque que considera a la práctica artística como una clave metodológica, se evalúan los alcances epistemológicos de la pieza para explorar las posibilidades sonoras de sus diversas materias emergentes. Para esto, se examina el par conceptual *escucha–auscultación*, a la luz del pensamiento filosófico y estético de Peter Szendy y de Marie Bardet. Además, se indaga en la noción de *territorio*, desde la perspectiva filosófica y etológica de Vinciane Despret —atravesada por su lectura de Gilles Deleuze y Félix Guattari—, para cuestionar la existencia de una supuesta individualidad sustancial interior y otra exterior a los cuerpos y a las materias que constituyen el lugar en que la música ocurre. Con base en esto, se propone que la pieza *Bosque de Aguas Calientes*, en el marco de su realización, opera como un impulso para auscultar —es decir, para escuchar e interrogar mediante el contacto cuerpo a cuerpo— el territorio singular e irreducible que se produce en su acontecer.

Palabras clave:

Auscultación, escucha, música experimental, nuevos materialismos, territorio

Cómo citar este artículo
How to cite this article

Astaburuaga Peña, S. Interior/exterior: La auscultación como un modo de interrogar al territorio que emerge en la pieza *Bosque de Aguas Calientes*. *Revista 180*, (56), 32–47. [https://doi.org/10.32995/rev180.Num-56.\(2025\).art-1511](https://doi.org/10.32995/rev180.Num-56.(2025).art-1511)

¹ Recibido: 30 de julio de 2024. Aceptado: 3 de octubre de 2025

Received: 30 July 2024. Accepted: 3 October 2025

² Con el fin de facilitar la lectura de la versión en inglés, las citas incluidas en este artículo han sido traducidas. Las versiones originales se encuentran disponibles en la versión en español del texto.

To facilitate the reading of the English version, all quotations in this article have been translated. The original versions are available in the Spanish-language version of the text.

Santiago Astaburuaga Peña
Pontificia Universidad Católica de
Valparaíso
santiago.astaburuaga@pucv.cl
<https://orcid.org/0000-0002-9672-6433>

INTRODUCCIÓN

En 1977, el economista Jacques Attali escribió en su libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*: “Desde hace 25 siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha” (Attali, 1995, p. 11). Un año antes, el filósofo Roland Barthes publicó un texto llamado “El acto de escuchar”, en el cual, además de clasificar dicha noción en tres tipos, afirmaba que toda ley que prescribía hasta ese entonces un modo de escuchar correcto y unívoco se había “roto en pedazos” (Barthes, 1986, p. 255). Por su parte, la compositora Pauline Oliveros, en 1988, adoptó el término *escucha profunda* para distinguir una forma de audición específica que, desde el año 1971 —precisamente a partir de su colección de piezas *Sonic Meditations*—, le permitió articular *patrones de atención* con el objeto de que cualquier persona pudiera percibir la música en términos de la eficacia de su “poder curativo intrínseco” (Oliveros, 2019, p. 30).

El interés teórico y práctico en torno a la noción de escucha que emergió en la segunda mitad del siglo XX ha desencadenado múltiples debates, como los expuestos aquí en torno a Attali, Barthes y Oliveros, que han permitido configurar un tipo de quehacer artístico *situado*. Bajo esta perspectiva, el sonido ha sido considerado, en las últimas décadas, como una *materia viva* (Bergson, 2006) que es capaz de tensionar problemáticas no solamente musicales o acústicas, sino también sociales, tecnológicas, culturales, filosóficas y ecológicas. En este sentido, Hildegard Westerkamp, compositora, investigadora y referente de la ecología sonora, considera que la escucha puede ser eminentemente disruptiva. Para ella, escuchar implica disponerse a un encuentro con lo impredecible y lo imprevisto, perspectiva que permite impulsar un estado de conciencia aural, cuyo fin es ayudar al ser humano a anular los filtros psicológicos que impone a sus oídos (Westerkamp, 2015). Por otro lado, el artista e investigador Brandon LaBelle propone la categoría de *justicia acústica* para referirse a aquellas “condiciones materiales, institucionales, sociales y afectivas que posibilitan la articulación de sonidos y voces, orientaciones y reorientaciones, sintonías y alineamientos, de tal manera que impacten en la forma normativa del reconocimiento” (LaBelle, 2023, p. 320). Para él, las articulaciones y los movimientos referidos al sonido, a la escucha, a la experiencia sónica y a la relación entre arquitectura y audición resultan fundamentales para impulsar las luchas por la igualdad social.

Sin embargo, este campo teórico y práctico, aún emergente en cuanto a sus alcances estéticos y epistemológicos, se ha configurado como un paradigma que, en algunos casos, ha reproducido aquello que ha identificado como el foco de sus críticas: considerar el sentido de la escucha como algo dado. Se podría decir —retomando la discusión mencionada al inicio— que tanto la negación

INTRODUCTION

In 1977, the economist Jacques Attali wrote in his book *Noise: The Political Economy of Music*: ‘For twenty-five centuries, Western knowledge has attempted to see the world. It has still not understood that the world is not to be seen, but to be heard. It is not to be read, but to be listened to’ (Attali, 1995, p. 11). One year earlier, the philosopher Roland Barthes had published a text entitled ‘The Act of Listening’, in which, besides classifying this notion into three types, he asserted that every law prescribing up to that point a correct and univocal way of listening had been ‘shattered into pieces’ (Barthes, 1986, p. 255). For her part, composer Pauline Oliveros, in 1988, adopted the term *deep listening* to distinguish a

specific form of audition which, since 1971—precisely with her collection of pieces *Sonic Meditations*—had allowed her to articulate patterns of attention so that anyone might perceive music in terms of the efficacy of its ‘intrinsic healing power’ (Oliveros, 2019, p. 30).

The theoretical and practical interest surrounding the notion of listening that emerged in the second half of the twentieth century has triggered multiple debates—such as those outlined here in relation to Attali, Barthes, and Oliveros—which have made it possible to configure a form of situated artistic practice. From this perspective, sound has been regarded in recent decades as a living material (Bergson, 2006), capable of placing

pressure on issues not only musical or acoustic in nature but also social, technological, cultural, philosophical, and ecological. In this sense, Hildegard Westerkamp—composer, researcher, and a key figure in acoustic ecology—understands listening as potentially disruptive. For her, to listen is to render oneself available to an encounter with the unpredictable and the unforeseen, a perspective that fosters a state of aural awareness whose aim is to help human beings undo the psychological filters imposed upon their ears (Westerkamp, 2015). For his part, artist and researcher Brandon LaBelle proposes the category of *acoustic justice* to refer to those ‘material, institutional, social, and affective conditions that enable the articulation of sounds and

voices, orientations and reorientations, tunings and alignments, such that they impact the normative shape of recognition’ (LaBelle, 2023, p. 320). For him, the articulations and movements associated with sound, listening, sonic experience, and the relationship between architecture and audition are fundamental for advancing struggles for social equality.

However, this theoretical and practical field—still emerging in terms of its aesthetic and epistemological scope—has taken shape as a paradigm that, in some cases, has reproduced precisely what it identifies as the focus of its critiques: treating the act of listening as something given. One could say—returning to the discussion mentioned at the

oculocentrista, vinculada con la producción de saberes para afirmar un nuevo y único camino perceptivo (Attali), como la separación de los modos de escucha a partir de una búsqueda de su carácter polisémico (Barthes) y, sobre todo, sus adjetivaciones en torno a un sujeto idealizado y estratificado (Oliveros), han provocado un efecto homogeneizante sobre este sentido, cuya potencia, a mi parecer, está en la posibilidad de cuestionar la singularidad de nuestras capacidades perceptivas en situaciones específicas. Pues bien, es precisamente a partir de este tipo de lecturas afirmativas que se pretende, como propósito fundamental del artículo, restituir al concepto de escucha su carácter especulativo, mediante un estudio que considera la práctica artística como una clave metodológica para articular sus alcances epistemológicos.

Para abordar esta problemática se examina *interior/exterior*, proyecto de composición, interpretación e investigación que realicé con el músico e investigador Cristián Alvear entre 2018 y 2019. Dicho proyecto fue impulsado por una pregunta que inicialmente emergió como una inquietud: ¿es posible pensar y practicar el sentido de la escucha como un modo de interrogar al lugar en el que la música ocurre? A partir de este cuestionamiento, *interior/exterior* se transformó en un deseo por conocer el sonar de lugares interiores y exteriores de diferentes naturalezas, como sitios que pudieran resonar con un conjunto de piezas experimentales compuestas por nuestro dúo para animar sus potencias sonoras. Dicho de otra manera, nuestro proyecto tenía como objeto abrir el espacio a preguntas, si seguimos a Marie Bardet “que buscan menos una definición (¿qué es esto?) que una problematización (una pregunta que rastree, registre, dé cuenta de un problema y trace, recorte, cale una problematización en una situación)” (Bardet, 2023, párr. 4). Las nociones de *escucha* y de *lugar*, por tanto, se transformaron en nuestro foco investigativo y creativo, y fue precisamente a partir de esa determinación que surgieron dos variantes conceptuales que alimentaron nuestro trabajo: en primer lugar, la *auscultación*, en tanto acción de escuchar y de producir interrogantes a través del contacto cuerpo a cuerpo (Szendy, 2015) y, en segundo lugar, el *territorio*, pensado como un espacio que nunca está dado en términos extensivos, sino que se encuentra siempre en formación, dotado de materias de expresión emergentes (Deleuze y Guattari, 2012; Despret, 2022).

La interrogante inicial que movilizó el proyecto *interior/exterior* nos empujó a elaborar una metodología de trabajo que pudiera entrelazar el aparato conceptual descrito con una fuerza material específica. Dicha metodología se articuló en torno a la noción de *auscultación*. De esta manera, la denominada *metodología de auscultación* encontró su sustento epistémico en la noción de *conocimiento situado* propuesta por Donna Haraway (1988), específicamente en la potencia que la autora identifica en las perspectivas parciales y en las localizaciones limitadas, como contraparte a las teorías trascendentes sostenidas en la separación entre sujeto y objeto. Así, el conocimiento situado, en tanto perspectiva epistemológica que nunca trata con individuos aislados y que encuentra su objetividad en sujetos colectivos que están en lugares particulares (Haraway, 1988), operó como una categoría fundamental para nuestro proyecto.

outset—that both the oculocentric negation linked to the production of knowledge aimed at affirming a new and singular perceptual path (Attali), and the separation of modes of listening in the pursuit of their polysemic character (Barthes) and, above all, their adjetivisation around an idealised and stratified subject (Oliveros), have produced a homogenising effect on this sense, whose force, in my view, lies in its capacity to question the singularity of our perceptual abilities in specific situations. From this standpoint, and precisely in response to such affirmative readings, the fundamental aim of this article is to restore to the concept of listening its speculative character, through a study that conceives artistic practice as a methodological

key for articulating its epistemological reach.

To address this issue, I examine *interior/exterior*, a composition, performance, and research project I carried out with musician and researcher Cristián Alvear between 2018 and 2019. This project was prompted by a question that initially emerged as a concern: is it possible to think about and practise the sense of listening as a way of questioning the place where music occurs? From this question, *interior/exterior* became a desire to know the sound of interior and exterior places of different natures, as sites that could resonate with a set of experimental pieces composed by our duo to animate their sonic powers. In other words, our project aimed

to open up space for questions, if we follow Marie Bardet, ‘that seek less a definition (what is this?) than a problematisation (a question that traces, records, accounts for a problem and traces, cuts out, and pinpoints a problematisation in a situation)’ (Bardet, 2023, para. 4). The notions of listening and place, therefore, became our research and creative focus, and it was precisely from this determination that two conceptual variants emerged that fuelled our work: first, *auscultation*, as the act of listening and producing questions through physical contact (Szendy, 2015) and, secondly, *territory*, conceived as a space that is never given in extensive terms, but is always in formation, endowed with emerging materials

of expression (Deleuze and Guattari, 2012; Despret, 2022).

The initial question that propelled the *interior/exterior* project led us to develop a working methodology capable of intertwining the conceptual apparatus described above with a specific material force. This methodology was articulated around the notion of *auscultation*. In this way, the so-called *auscultation methodology* found its epistemic grounding in the notion of *situated knowledge* proposed by Donna Haraway (1988), specifically in the potency the author attributes to partial perspectives and limited localisations, as a counterpoint to transcendent theories sustained by the separation between subject and object. Thus, situated

A partir de aquella perspectiva situada, este artículo analiza específicamente la realización de una de las piezas que componen el proyecto *interior/exterior: Bosque de Aguas Calientes*, cuyo título proviene de un “lugar particular” —siguiendo a Haraway— del Parque Nacional Puyehue, en la región de Osorno. Si bien el examen de dicha pieza cierra el escrito, aquella realización funcionó, en efecto, como una suerte de detonante de las preguntas aquí esbozadas. En ese sentido, la práctica artística presentada ha operado en su dimensión investigativa: un quehacer que ha engendrado conceptos, categorías e interrogantes que, a su vez, han estimulado y problematizado sus propios alcances en tanto práctica. Es así como aquel apartado de cierre pretende aportar a la producción del conocimiento artístico “desde los cuerpos y sus transformaciones” (Contreras, 2013, p. 75), mediante el análisis de una pieza que entrelaza relatos experienciales de su realización, comentarios sobre su partitura, descripciones de la metodología de trabajo y, por último, un examen sobre su registro sonoro y visual. La tesis del artículo, con base en esto, es que *Bosque de Aguas Calientes* no solo posibilita escuchar el lugar en el que fue realizada y registrada, sino que además permite auscultar el territorio singular, irreductible y moviente que se crea en su acontecer.

INTERIOR/EXTERIOR: EL DESPLIEGUE DE UN PROYECTO DE COMPOSICIÓN, INTERPRETACIÓN E INVESTIGACIÓN SITUADO

El objetivo principal del proyecto *interior/exterior*, en sus primeros esbozos, fue encontrar y estimular sonoridades de lugares de naturalezas diversas, a través de la escritura y la realización musical de una serie de piezas experimentales, creadas, interpretadas y registradas por el dúo Alvear/Astaburuaga. De esta manera, la propuesta se articuló como un modo de investigar las cualidades sonoras de ciertos lugares seleccionados para realizar aquellas piezas, es decir, de escuchar materias sonoras que pudieran emerger sin estar atadas a la preexistencia de formas que usualmente las seleccionan y las abastecen (Deleuze, 2015). Así, *interior/exterior* tuvo lugar en tres regiones de Chile en las que habitualmente transitábamos en aquellos años: Valparaíso, Los Ríos y Los Lagos. El plan fue encontrar y recorrer, en cada una de ellas, lugares heterogéneos en términos de sus presencias humanas, no humanas, orgánicas e inorgánicas (Bennett, 2022), siempre con el horizonte de entrar en contacto y en resonancia con elementos situados en espacios interiores y exteriores. Fue así como trabajamos en unas escaleras en un cerro (Mariposas, Valparaíso); en una sanguchería de paso (Bogarín, Valparaíso); en un muelle de un puerto (Barón, Valparaíso); en un jardín botánico (Valdivia); en un gallinero abandonado (Pilauco, Osorno); en una transitada catedral (Osorno); en un cementerio junto a una cárcel (Osorno); en un bosque húmedo (Aguas Calientes, Parque Nacional Puyehue) y en una cascada empujada por un caudaloso río (Parque Nacional Puyehue).

La metodología de auscultación que diseñamos y, posteriormente, utilizamos para efectuar *interior/exterior* estuvo compuesta por tres planos: 1) un “kit de viaje”; 2) una serie de caminatas por los lugares seleccionados; y 3) el entrelazamiento de las labores de componer, interpretar e investigar. El primer plano tomó forma en la organización de una serie de dispositivos de grabación, de captación,

knowledge—understood as an epistemological perspective that never deals with isolated individuals and that finds its objectivity in collective subjects located in specific places (Haraway, 1988)—operated as a fundamental category for our project.

From that situated perspective, this article specifically examines the creation of one of the pieces that constitute the *interior/exterior* project: *Bosque de Aguas Calientes*, whose title derives from a ‘particular place’—to follow Haraway—in Puyehue National Park in the region of Osorno. Although the analysis of this piece appears at the end of the text, its realisation functioned, in effect, as a kind of catalyst for the questions outlined here. In this

sense, the artistic practice presented has operated in its investigative dimension: a mode of working that has generated concepts, categories, and questions which, in turn, have stimulated and problematised its own scope as a practice. Thus, this concluding section seeks to contribute to the production of artistic knowledge ‘from bodies and their transformations’ (Contreras, 2013, p. 75), through the analysis of a piece that intertwines experiential accounts of its realisation, commentary on its score, descriptions of the working methodology, and, finally, an examination of its sonic and visual documentation. The article’s thesis, based on this, is that *Bosque de Aguas Calientes* not only makes it possible to listen to the place in which it was

performed and recorded, but also enables the auscultation of the singular, irreducible, and shifting territory that is created in its unfolding.

INTERIOR/EXTERIOR: THE UNFOLDING OF A SITUATED PROJECT OF COMPOSITION, PERFORMANCE, AND RESEARCH

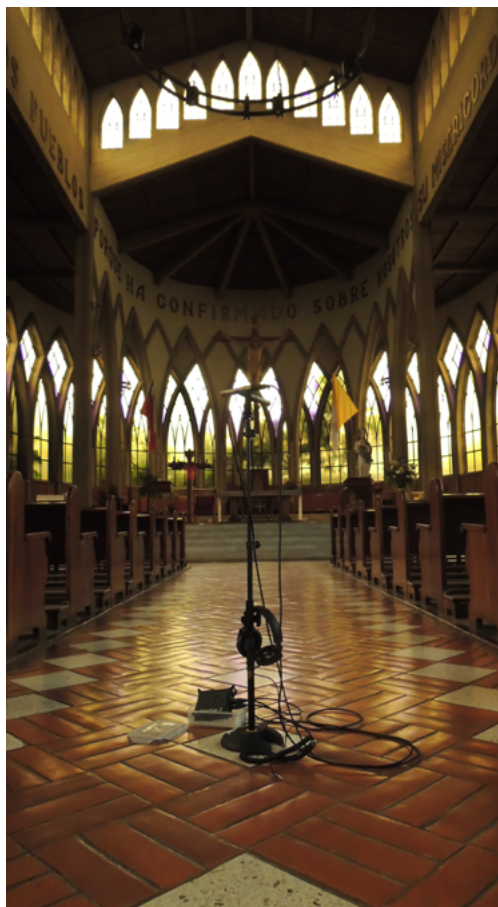
The principal aim of the *interior/exterior* project, in its early outlines, was to find and activate the sonorities of places of diverse natures through the writing and musical realisation of a series of experimental pieces created, performed, and recorded by the Alvear/Astaburuaga duo. In this way, the proposal was articulated as a mode of investigating the sonic qualities of specific places selected

for the realisation of those pieces—that is, of listening to sonic materials that might emerge without being bound to the pre-existence of forms that usually select and supply them (Deleuze, 2015). Thus, *interior/exterior* took place across three regions of Chile through which we regularly travelled during those years: Valparaíso, Los Ríos, and Los Lagos. The plan was to find and traverse, in each of them, heterogeneous places in terms of their human, non-human, organic, and inorganic presences (Bennett, 2022), always with the horizon of coming into contact and resonance with elements situated in both interior and exterior spaces. This led us to work on a staircase on a hillside (Mariposas, Valparaíso); in a small sandwich shop (Bogarín,

Figura 1 | Figure 1*Imágenes de lugares seleccionados**Nota.* Catedral de Osorno (izquierda),
gallinero abandonado en Pilauco (centro)
y Jardín Botánico de Valdivia (derecha).

Archivo del autor.

Images of selected locations

Note. Osorno Cathedral (left), abandoned
chicken coop in Pilauco (centre), and
Valdivia Botanical Garden (right). Author's
archive.

Valparaíso); on a pier in a harbour (Barón, Valparaíso); in a botanical garden (Valdivia); in an abandoned chicken coop (Pilauco, Osorno); in a busy cathedral (Osorno); in a cemetery beside a prison (Osorno); in a humid forest (Aguas Calientes, Puyehue National Park); and beside a waterfall driven by a powerful river (Puyehue National Park).

The auscultation methodology that we designed and subsequently employed to carry out *interior/exterior* comprised three layers: (1) a 'travel kit'; (2) a series of walks through the selected locations; and (3) the interweaving of the tasks of composing, performing, and researching. The first layer took shape through the organisation of a set of recording, capturing,

emitting, and sonic transduction devices. The travel kit—consisting of wireless speakers and amplifiers, microphones, various motors, radios, transducers (vibration speakers), and multiple resonant objects—operated as a constellation of elements selected for their capacity to modify the state of things through their incidence (Latour, 2021). Thus, we initially thought, the devices integrated into the project would allow us to render audible the perceptible and imperceptible forces of each place (Deleuze, 2015), through the bodily, contact-based engagement of each device with the various materials of the specific sites. Certainly, the work of Japanese trio The Great Δ —Takahiro Kawaguchi, Makoto Oshiro, and Satoshi Yashiro—along with the

radio pieces of American composer Casey Anderson, were key references for the work we undertook with the devices,³ precisely because of the intertwined relationships between places and diverse objects they activate in the realisation of their pieces.

The second layer consisted of walks through the selected locations, routes conceived based on the notion of *soundwalking* proposed by composer and acoustic ecologist Hildegard Westerkamp—a practice that consists of exposing one's ears to every sound that occurs along a path, regardless of the place in which it arises (Westerkamp, 1974). However, we soon realised that our walks with the travel kit differed fundamentally from Westerkamp's soundwalks:

whereas she used sets of instructions functioning as listening cartographies, the explorations of *interior/exterior* aimed to produce situated texts *during* the walks—not before them—arising from resonance tests performed with the travel kit at each site. In this way, the routes became ideal instances for composing and, subsequently, performing the pieces that now constitute the project.

Finally, the third layer of the auscultation methodology—namely, the interweaving of composing, performing, and researching—took shape because these three dimensions, which are usually conceived and executed separately, unfolded in *interior/exterior* in an intertwined manner, both temporally and spatially. Cristián Alvear notes in this regard:

Figura 2 | Figure 2

Imágenes de instalación y funcionamiento del kit de viaje

Nota. Cementerio N. ° 2 de Valparaíso (test, arriba a la izquierda); bosque de Aguas Calientes (arriba a la derecha); antigua estación de Osorno (test, abajo a la izquierda) y gallinero abandonado en Pilauco (abajo a la derecha).

Archivo del autor.

Images of the installation and operation of the travel kit

Note. Cemetery No. 2 in Valparaíso (test, top left); Aguas Calientes forest (top right); former Osorno station (test, bottom left); and abandoned chicken coop in Pilauco (bottom right). Author's archive.

3 Para profundizar en el trabajo de los referentes mencionados, se sugiere revisar las siguientes plataformas: <https://basicfunction-releases.bandcamp.com/album/the-great> (The Great Δ) y <https://www.caseyanderson.com/blog/RADIOS> (Casey Anderson).

To delve deeper into the work of the referenced authors, it is recommended to consult the following platforms <https://basicfunction-releases.bandcamp.com/album/the-great> (The Great Δ) and <https://www.caseyanderson.com/blog/RADIOS> (Casey Anderson).



de emisión y de transducción sonora. El kit de viaje —compuesto por parlantes y amplificadores inalámbricos, micrófonos, motores diversos, radios, transductores (parlantes de vibración) y múltiples objetos resonantes— operó como una constelación de elementos que fueron seleccionados por su capacidad de modificar el estado de las cosas con su incidencia (Latour, 2021). Así, pensábamos en un comienzo, los dispositivos integrados en el proyecto nos permitirían volver audibles las fuerzas perceptibles e imperceptibles de cada lugar (Deleuze, 2015), mediante el contacto, cuerpo a cuerpo, de cada uno de ellos con múltiples materias de los sitios específicos. Ciertamente, el trabajo del trío de artistas japoneses The Great Δ, compuesto por Takahiro Kawaguchi, Makoto Oshiro y Satoshi Yashiro, junto con las piezas para radios del compositor estadounidense Casey Anderson, fueron referentes clave en la labor que realizamos con los dispositivos³, precisamente por las relaciones imbricadas entre lugares y objetos diversos que ponen en juego en la realización de sus piezas.

Seen in perspective, I think we tried to capture the relationship between a realisation and the space in which it occurs, but without masking the traces that attest to a here and a now. For example, we made several versions of the same piece in different places. [...] This means that, depending on the place of realisation, the same piece acquires differentiating qualities. Place and work become imbricated; they affect each other. And it is performance that produces the weaving of both (Personal communication, 5 October 2024).

Thus, the auscultation methodology enabled us to compose six pieces over the course of the walks undertaken in each of the selected locations: experimental scores written in verbal notation—that is, exclusively with

words—to instruct not only the production of sounds but also certain behaviours and actions that would enhance the listening experience of the place in which they were realised (Astaburuaga, 2023). Alongside this, such unfolding prompted questions about how to arrange and activate the elements of our travel kit—questions that gradually shaped writing, as a compositional practice, and each of the tests we carried out with the devices we were carrying, as a performative practice. Listening, therefore, focused not only on the contact between our devices and the materials encountered, but also on the contact between our bodies and those sites.

AUSCULTATION: LISTENING AS BODY-TO-BODY CONTACT THAT PRODUCES QUESTIONS

Peter Szendy (2015), in a text entitled 'Derrida's Ear: 'Listening', Auscultating, Scoring', problematises the notion of listening through the concept of *auscultation*, developed particularly in the field of medicine. To do so, he turns to certain clinical methods now obsolete, such as percussion with the hands, finger tapping, or placing the auricle of the ear directly against bodies suffering from specific ailments—bodily actions once used to carry out auscultation and diagnosis. In this context, Szendy refers to René-Théophile-Hyacinthe Laënnec's *Traité de l'auscultation médiate*—published in 1819—to highlight the invention of the stethoscope as

the result of a concern with listening to another's body without the intrusion of one's own body. On this matter, he tells us:

When auscultating without mediation, immediately applying the ear to the object of the auditory examination, one runs the risk of hearing nothing other than oneself. As though, by adhering to what it wants to hear, the ear were to provoke a kind of tinnitus—a murmur within listening that is also a masking. This is the distance introduced by the stethoscope, a distance that remedies the problem: for Laënnec, the inventor of mediate auscultation, by interposing a technical device between the two resonant bodies, one can begin to hear the other without hearing oneself (Szendy, 2015, p. 58).

Figura 3 | Figure 3

Imagen de escritura situada: antigua estación de Osorno

Nota. Archivo del autor.

Image of situated writing: former Osorno station

Note. Author's archive.



El segundo plano consistió en las caminatas por los lugares seleccionados, recorridos concebidos a partir de la noción de *caminata sonora* (*soundwalking*) propuesta por la compositora y ecologista sonora Hildegard Westerkamp, práctica que consiste en la exposición de los oídos a cada sonido que ocurre en un trayecto, sin importar el lugar en el que sobrevenga (Westerkamp, 1974). Sin embargo, al poco tiempo nos dimos cuenta de que nuestras caminatas junto a nuestro kit de viaje diferían con respecto a la caminata sonora de Westerkamp en un asunto fundamental: mientras que la artista utilizaba unas especies de guías de indicaciones que funcionaban como cartografías de escucha; las exploraciones de *interior/exterior* tenían como objetivo producir textos situados —en el transcurso de las caminatas, no antes de ellas—, a partir de unos ensayos de resonancias realizados con el kit de viaje en los lugares. De esta manera, los recorridos fueron instancias idóneas para componer y, posteriormente, tocar las piezas que hoy integran el proyecto.

Por último, el tercer plano de la metodología de auscultación —a saber, el entrelazamiento de las labores de componer, interpretar e investigar— se configuró debido a que tres dimensiones que usualmente se proyectan y efectúan de manera separada —componer, interpretar e investigar— se desplegaron en *interior/exterior* de un modo entrelazado, tanto en términos temporales como espaciales. Cristián Alvear señala al respecto:

Visto en perspectiva, creo que tratamos de capturar la relación entre una realización y el espacio en el que esta ocurre, pero sin velar las marcas que dan cuenta de un aquí y un ahora. Por ejemplo, hicimos varias versiones de una misma pieza en distintos lugares. [...] Esto significa que, según el lugar de realización, la misma pieza posee cualidades diferenciadoras. Lugar y obra se imbrican, se afectan mutuamente. Y es la interpretación aquello que produce que ambas se urdan. (Comunicación personal, 5 de octubre de 2024)

De este modo, la metodología de auscultación nos permitió componer seis piezas en el transcurso de las caminatas realizadas en cada uno de los lugares seleccionados: partituras experimentales que fueron escritas con *notación verbal* —es decir, exclusivamente con palabras— para instruir ya no solo la ejecución de sonidos, sino además ciertos comportamientos y acciones que permitieran potenciar la experiencia de escucha del lugar de su realización (Astaburuaga, 2023). Junto con ello, dicho despliegue impulsó la formulación de preguntas sobre cómo disponer y activar los elementos de nuestro kit de viaje, cuestionamientos que fueron delineando, poco a poco, la escritura, como práctica compositiva, y cada una de las pruebas que llevamos a cabo con los dispositivos que portábamos, como práctica interpretativa. La escucha, por tanto, no solo se enfocó en el contacto entre nuestros dispositivos y las materias encontradas, sino además en el contacto entre nuestros cuerpos y aquellos sitios.

In this way, Szendy points out, Laënnec managed to introduce a separation between the body that auscultates and the body examined, in order to be able to listen to the interior of an external body under the suppression of the sound of one's own body. On this basis, the invention of the stethoscope expressed a kind of clinical need to place the examined body in an abstract space—subtracted from its relations with other bodies, phenomena, objects, and diverse materials—to analyse its particularities without contingent 'interruptions'. Certainly, this perspective is reflected in other ways in which we deploy our listening: the song of a bird in a forest, for example, or the sound of a plane crossing the sky above a cemetery are often

considered exterior objects to the body that listens to them—that is, phenomena ontologically separated from the subject who perceives them, examines them, diagnoses them. Put differently, there is a tendency to perceive such phenomena as events unfolding 'out there,' detached from the subject who listens to them, 'as an action exercised upon something external to the knower' (García, 2019, p. 141). Such a form of listening—one that might be called *separated listening*—emerged within the context of our project as a sense that needed to be strained and displaced through the conceptual force of listening/auscultation as problematised by Szendy.

A specific passage in the text indicates that, even with the distance produced by Laënnec's stethoscope, the examining subject does not cease to enact a tactility, a percussion, and a contact that marks the other body, rendering it an auditory corpus, and that, in order to carry out such auscultation, 'it does so by posing questions' (Szendy, 2015, p. 64). This allows us to consider that auscultation—not only constitutes the possibility of listening to the interior of a body inaccessible to the examiner's gaze but also operates as a questioning directed towards that which one intends to hear. In this sense, auscultation, in relation to the analysis of the *interior/exterior* project, operates as a fertile field, as

it enables the sketching of questions no longer about external bodies separated from one's own, but about what is produced in the body-to-body relation itself.

In line with these ideas, Marie Bardet offers a singular reading of philosopher Gilbert Simondon in order to formulate questions concerning the contact between the interior and the exterior of a body. In her text 'Lo vivamente sobre el límite' [The Living on the Limit], she situates the skin 'as a sediment of threshold passages that divert, twist, and bend spaces and times, rather than as the envelope of an interiority that must be nurtured, cared for, protected, sanitised' (Bardet, 2021a, para. 2). Simondon's assertion that the 'iving

AUSCULTACIÓN: LA ESCUCHA COMO UN CONTACTO CUERPO A CUERPO QUE PRODUCE INTERROGANTES

Peter Szendy (2015), en un texto llamado “El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar”, problematiza la noción de escucha a partir del concepto de auscultación, desarrollado particularmente en el campo de la medicina. Para ello, remite a ciertos métodos clínicos en desuso, como la percusión con las manos, el golpe de dedos o el apoyo del pabellón del oído en cuerpos con dolencias particulares, todas acciones corporales que se utilizaban para realizar la auscultación y el diagnóstico. Ante esto, Szendy refiere a la obra *Traité de l’auscultation médiate*, de René-Théophile-Hyacinthe Laënnec —publicada en 1819—, para marcar la creación del estetoscopio como el resultado de una preocupación por escuchar el cuerpo de un otro sin la intromisión del cuerpo propio. Al respecto nos dice:

Al auscultar sin mediación, aplicando inmediatamente el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo. Como si al adherirse a lo que quiere oír el oído provocara unas especies de acufenos, un murmullo a la escucha que también es un enmascaramiento. Esta será la distancia introducida por el estetoscopio, que la remedirá: para Laënnec, inventor de la auscultación mediata, al interponer un dispositivo técnico entre los dos cuerpos resonantes se puede empezar a escuchar al otro sin escucharse a sí mismo. (Szendy, 2015, p. 58)

De esta manera, señala Szendy, Laënnec logró introducir una separación entre el cuerpo que ausculta y el cuerpo examinado, con el objeto de poder escuchar el interior de un cuerpo exterior bajo la supresión del sonar del cuerpo propio. A partir de esto, la creación del estetoscopio expresó una suerte de necesidad clínica de depositar al cuerpo examinado en un espacio abstracto —sustraído de sus relaciones con otros cuerpos, fenómenos, objetos y materias diversas—, para así poder analizar sus particularidades sin “interrupciones” contingentes. Ciertamente, esta perspectiva tiene un reflejo en otros modos que utilizamos para desplegar nuestra escucha: el canto de un pájaro en un bosque, por ejemplo, o el sonar de un avión que atraviesa el cielo sobre un cementerio son ocasionalmente considerados objetos exteriores al cuerpo que los escucha, es decir, fenómenos ontológicamente separados del sujeto que los percibe, que los examina, que los diagnostica. Dicho en otras palabras, hay una suerte de tendencia a percibir dichos fenómenos como eventos que se despliegan en un allá afuera, separado del sujeto que los escucha, “como una acción que se ejerce sobre algo que es externo a quien conoce” (García, 2019, p. 141). Pues bien, aquella escucha, que podría denominarse separada, surgió en el marco de nuestro proyecto como un sentido que debía tensionarse y desplazarse a partir de la potencia conceptual de la escucha/auscultación problematizada por Szendy.

Un pasaje específico del texto referido señala que, incluso con la distancia producida por el estetoscopio de Laënnec, el sujeto que examina no deja de ejecutar una tactilidad, una percusión y un contacto que marca a ese otro cuerpo, volviéndolo un corpus auditivo, y que, para efectuar esa

being lives at the limit of itself, upon its limit’ (2015, p. 286) is taken up by the philosopher to suggest that it is on the body’s membrane where that which is marked as living resides, and that this notion dismantles the idea that there is one substance in the subject as interiority and another in the object as exteriority: ‘interior and exterior become accumulated and shifting sediments of past and ongoing relations’ (Bardet, 2021b, p. 142). From this perspective, she asks: ‘is vibration the non-substantial mode of entering into contact?’ (Bardet, 2021a, para. 3), a question that points to conceiving the skin as a site of contact that is no longer a boundary but rather a relational surface. The living, then—if we follow the philosopher Juan Manuel Heredia—would be ‘the

active relation that is established between two relations’ (Heredia, 2016, p. 78). In Bardet’s words:

Simondon, in his desire to think about individuation rather than individuals, attributes precisely our tendency to see individuals with a well-defined interiority as opposed to an exteriority, to the experience of one’s own body, as an individuality delimited by the skin, that material envelope that would define an interior as opposed to an exterior (2019, p. 47).

Building on these ideas, the auditory organ may be considered a membrane that strains the configuration of one’s own body—endowed with a delimited, separate individuality—precisely at the moment it enters into resonance through the

act of auscultating/interrogating. ‘The world is made of relations of relations. And to know something is to enter into relation in the most radical sense of the word,’ Bardet notes (2019, p. 42). Thus, to situate oneself at the very limit, in that place of contact, of relations, becomes a possibility to produce knowledge. Auscultation, in this way, would find its vitality in a mode of contact that dismantles any attempt to individualise a substantial subject who listens to phenomena situated in bodies and in places—or territories—that would ostensibly be external to it.

SOUND AND TERRITORY: THE EMERGENCE OF EXPRESSIVE MATTERS

Vinciane Despret, in her book *Living as a Bird: Ways of Making and Thinking Territories* (2022), studies the ethology of various bird species: their songs, their movements, the relations they produce among themselves, and the bonds they generate with the places they inhabit. Despret argues, concerning the multiple modes of dwelling of this species, that the spatial configuration of a map differs from what she understands as a territory: a territory, she tells us, is not a spatial matter, ‘but a matter that plays out within a regime of intensities and temporality [...] it is a lived space, but above all an intensely

auscultación, “lo hace *planteando preguntas*” (Szendy, 2015, p. 64). Esto permite pensar que la auscultación, ya no inscrita en un campo eminentemente clínico, no solo se configura como la posibilidad de escuchar el interior de un cuerpo inaccesible a la mirada de quien examina, sino que además se articula como una interrogante hacia aquello que se pretende escuchar. En ese sentido, la auscultación, en relación con el análisis del proyecto *interior/exterior*, opera como un campo fértil, en tanto permite esbozar preguntas ya no sobre cuerpos externos separados del propio, sino sobre aquello que se produce en la relación cuerpo a cuerpo.

En sintonía con estas ideas, Marie Bardet efectúa una singular lectura del filósofo Gilbert Simondon para construir preguntas acerca del contacto entre el interior y el exterior de un cuerpo. Es así como, en su texto “Lo viviente sobre el límite”, sitúa a la piel “como sedimento de pasajes de umbral que desvían, tuercen y encorvan los espacios y los tiempos, más que como envoltorio de una interioridad que habría que criar, que cuidar, que proteger, que sanizar” (Bardet, 2021a, párr. 2). La idea de Simondon que apunta a que lo “viviente vive en el límite de sí mismo, sobre su límite” (2015, p. 286), es tomada por la filósofa para sugerir que es en la membrana del cuerpo donde vive aquello signado como viviente, y que esa noción desarticula la idea de que hay una sustancia en el sujeto como interioridad y otra en el objeto como exterioridad: “interior y exterior devienen sedimentos acumulados y movientes de relaciones pasadas y en curso” (Bardet, 2021b, p. 142). Bajo esta perspectiva, se pregunta: “¿es la vibración el modo no sustancial de entrar en contacto?” (Bardet, 2021a, párr. 3), cuestionamiento que apunta a considerar que la piel opera como un lugar de contacto que ya no es limitante, sino más bien relacional. Lo viviente, entonces, si seguimos al filósofo Juan Manuel Heredia, sería “la relación activa que se entabla entre dos relaciones” (Heredia, 2016, p. 78). En palabras de Bardet:

Simondon, en su afán de pensar la individuación más que individuos, atribuye precisamente la tendencia que tenemos a ver individuos con una interioridad bien definida por oposición a una exterioridad, a la experiencia del cuerpo propio, como individualidad delimitada por la piel, ese envoltorio material que definiría un interior por oposición a un exterior. (2019, p. 47)

A partir de estas ideas, el órgano auditivo puede ser considerado una membrana que tensiona la configuración de un cuerpo propio —dotado de una individualidad delimitada, separada—, precisamente en el momento en que entra en resonancia con la acción de auscultar/interrogar. “El mundo está hecho de relaciones de relaciones. Y conocer algo es entrar en relación en el mismo sentido radical de la palabra”, señala Bardet (2019, p. 42). Entonces, situarse en el límite mismo, en ese lugar de contacto, de relación de relaciones, se configura como una posibilidad de producir conocimiento. La auscultación, de esta manera, encontraría su vitalidad en un tipo de contacto que desarma todo intento por individualizar a un sujeto sustancial que escucha fenómenos situados en cuerpos y en lugares —o territorios— que aparentemente le serían exteriores.

lived space—that is, one traversed by different intensities’ (Despret, 2022, p. 104). From this perspective, the static conception of territory as a space or an extensive map that exists before the events that give it consistency becomes difficult to maintain, insofar as it incorporates that which is, by its very nature, unquantifiable, unpredictable, and unheard-of: the actual presence of the intensities and temporalities that constitute it.

Territory, Despret (2022) points out through her reading of the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, is the place where everything becomes expressive matter—that is, a place whose components are no longer functional or directional, but rather emergent and expressive

elements that continually produce new relations. In her own words:

[...] territory first appeared to us as a spatial configuration, identifiable by being installed in a relatively lasting way within space. Reading Deleuze and Guattari, I realise that, in fact, there is nothing more mobile than a territory, no matter how stable its borders may be, no matter how faithful its residents may be to it. [...] territory is not so much space as distances; territorialisation is the literal and expressive act (a performance, ultimately) of ‘marking distances’ (Despret, 2022, p. 108).

For Deleuze and Guattari, a territory is marked by indices ‘extracted from the components of all milieus: materials, organic products, membrane

or skin states, sources of energy, perception—action condensates’ (2012, p. 321). In this way, for both philosophers, a territory emerges at the moment when those components of the milieus cease to be functional and instead become expressive; the territorial mark, then, is produced when the components of the milieus acquire a temporal consistency and a spatial reach of a qualitative nature, whose purpose is to situate a signature: ‘but the signature, the proper name, is not a constituted mark of a subject; it is the constituent mark of a domain, of a dwelling’ (Deleuze & Guattari, 2012, p. 323). The expressivity to which they point, it should be noted, ‘does not belong to any subject; it is always the expressivity of a zone or a domain in which

a certain regrouping of forces allows for the emergence of a territory’ (Borghi, 2014, p. 40). Thus, territory is not something prior to one mark or another; rather, ‘it is the mark that creates the territory’ (Deleuze & Guattari, 2012, p. 322).

Thus, returning to Despret, it is in the territory that a possibility arises for these matters to become a single body with the space in which they unfold. Faced with this possibility, the philosopher formulates the following analogy between birdsong and the production of a spider’s web:

Singing operates, in certain aspects, in the manner of a spider’s web. The web woven by the spider extends the limits of its body into space; it is the spider’s body, and all that space

SONIDO Y TERRITORIO: LA EMERGENCIA DE MATERIAS DE EXPRESIÓN

Vinciane Despret, en su libro *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios* (2022), estudia la etología de diversas especies de pájaros: sus cantos, sus desplazamientos, las relaciones que producen entre sí y los vínculos que engendran con los lugares que habitan. Despret afirma, a propósito de los múltiples modos de habitar de esta especie, que la configuración espacial de un mapa difiere de lo que entiende como un territorio: un territorio, nos dice, no es una cuestión espacial, “sino una cuestión que se juega en el régimen de las intensidades y de la temporalidad [...] es un espacio vivido, pero sobre todo *intensamente vivido*, es decir atravesado por intensidades diferentes” (Despret, 2022, p. 104). Bajo esta perspectiva, la concepción estática de un territorio como un espacio o un mapa extensivo que se encuentra dado en forma previa a los acontecimientos que le dan consistencia se vuelve difícil de sostener, en tanto se incorpora aquello que de suyo es incuantificable, imprevisible e inaudito: la presencia actual de las intensidades y las temporalidades que lo constituyen.

El territorio, señala Despret (2022) a partir de su lectura de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, es el lugar donde todo deviene materia de expresión, es decir, un lugar cuyos componentes ya no son funcionales ni direccionales, sino más bien elementos emergentes y expresivos que no dejan de producir nuevas relaciones. Dicho en sus propias palabras:

[...] el territorio se nos aparecía primero como una configuración espacial, identificable por estar instalada de manera relativamente perenne en el espacio. Leyendo a Deleuze y Guattari, me doy cuenta que, de hecho, no hay nada más movido que un territorio, por más estables que puedan ser sus fronteras, por más fiel a él que pueda ser su residente. [...] el territorio no es tanto espacio como distancias, la territorialización es el acto literal y expresivo (una performance, en definitiva) de “marcar las distancias”. (Despret, 2022, p. 108)

Para Deleuze y Guattari, por su parte, un territorio está marcado por índices, “extraídos de los componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción” (2012, p. 321). De esta manera, para ambos filósofos el territorio emerge en el momento en que aquellos componentes de los medios ya no son funcionales, sino más bien expresivos; la marca territorial, entonces, se produce cuando los componentes de los medios adquieren una constancia temporal y un alcance espacial de carácter cualitativo, cuyo sentido es situar una firma: “pero la firma, el nombre propio, no es una marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 323). La expresividad a la que apuntan, cabe señalar, “no pertenece a ningún sujeto, es siempre expresividad de una zona o de un dominio, en el cual cierto reagrupamiento de fuerzas permite el nacimiento de un territorio” (Borghi, 2014, p. 40). Así, este no es algo previo a una u otra marca, sino más bien “es la marca la que crea el territorio” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 322).

thus caught in the web—becoming web-space, body-space—that space which until then had been a milieu or an environment, does not become a property of the spider in the usual sense, but a property in the sense that it is made appropriate to it. (Despret, 2022, p. 108)

What is appropriated, Despret points out, is no longer conceived as the capture of an exterior place that becomes property, but rather as a mode of existence that appropriates its being to new dimensions (2012, p. 105). In this sense, the figure of the spiderweb, which is simultaneously the body of the weaver and the body of space, and the space of the body, allows Despret to think by analogy that the sound of birdsong does not ‘fill’ a place with its resonance, but

rather ‘forms a single body with the space’ (Despret, 2012, p. 108). Birdsong, therefore, emerges as an expressive matter whose existence can only be conceived in an imbricated way with the space in which it unfolds. Thus, the formation of a single body between that being and its space would be nothing other than the formation of a body composed of multiple bodies that comes into being through the contact among those singularities.

Despret’s perspective allows us to formulate a fundamental question for this article, specifically regarding the interrogative force of the *interior/exterior* project in relation to the territory that, in light of these ideas, may emerge as part of its realisation:

is it still possible to claim that a musical realisation in a public space, in a room, or in an open site relates to these places as given spaces—spaces that pre-exist that realisation and function merely as containers for certain sonic contents? Despret’s thought certainly enables us to dismiss the conception that such settings possess inherent, interior, and prior characteristics. From this perspective, *interior/exterior*, as an experimental music project grounded in the contact between bodies, devices, and diverse places, would have the capacity to *create* a territory (Deleuze & Guattari, 2012), since the elements with which it works can be conceived as expressive matters that mark their own emergence.

THE AUSCULTATION OF A TERRITORY IN THE PIECE *BOSQUE DE AGUAS CALIENTES*

The score of Piece #1 was written during the exploratory walks carried out by the duo in the summer of 2019 in the cities of Osorno and Valdivia. The projected auscultation methodology took shape in this piece, which consists of five instructions (Figure 4) that emerged from a series of situated listening and from the contacts between the devices in the kit and the places visited. It is a score written in verbal notation (Lely & Saunders, 2012) ‘for interior or exterior,’ an indication that signals the possibility of exploring both enclosed built spaces and open public environments. Its writing instructs, through two statements (the second and

De este modo, volviendo a Despret, es en el territorio donde surge una posibilidad de que dichas materias se constituyan como un solo cuerpo con el espacio donde se despliegan. Ante esta posibilidad, la filósofa formula la siguiente analogía entre el canto de los pájaros y la producción de la tela de araña:

El canto opera en ciertos aspectos a la manera de la tela de araña. La tela que teje la araña extiende los límites de su cuerpo en el espacio, es el cuerpo de la araña, y todo ese espacio así apresado en la tela, que deviene espacio-de-tela, espacio-de-cuerpo, ese espacio que hasta ese momento era un medio o un entorno, no deviene una propiedad de la araña en el sentido usual, sino una propiedad en el sentido de que le es apropiado. (Despret, 2022, p. 108)

Lo apropiado, señala Despret, se concibe ya no como la captura de un lugar exterior que se transforma en propiedad, sino más bien como un modo de existencia que apropia su ser a nuevas dimensiones (2012, p. 105). En este sentido, la figura de la tela de araña, que es cuerpo de la tejedora al mismo tiempo que cuerpo del espacio y espacio del cuerpo, permite a Despret pensar por analogía que la sonoridad del canto del pájaro no “llena” un lugar con su resonancia, sino más bien “forma un solo cuerpo con el espacio” (Despret, 2012, p. 108). El canto del pájaro, por tanto, emerge como una materia de expresión cuya existencia solo puede ser pensada de un modo imbricado con el espacio en el que se despliega. De esta manera, la formación de un solo cuerpo entre ese ser y su espacio no sería sino la formación de un cuerpo compuesto por múltiples cuerpos que se constituye a partir del contacto entre aquellas singularidades.

La perspectiva de Despret permite formular una pregunta fundamental para este escrito, específicamente en cuanto a la potencia interrogativa del proyecto *interior/exterior* en relación al territorio que, a la luz de estas ideas, puede emerger como parte de su realización: ¿es posible seguir afirmando que una realización musical en un espacio público, en una habitación o en un sitio abierto se relaciona con estos lugares como espacios dados, que preexisten a aquella realización, y que funcionan como meros continentes de unos contenidos sonoros? Ciertamente, el pensamiento de Despret posibilita desestimar la concepción de que dichos escenarios tienen características propias; inherentes, interiores y anteriores. Bajo esta perspectiva, *interior/exterior*, en tanto proyecto de música experimental que se sostiene en el contacto entre cuerpos, dispositivos y lugares diversos, tendría la capacidad de crear un territorio (Deleuze y Guattari, 2012), ya que los elementos con los que trabaja pueden concebirse como materias de expresión que marcan su propia emergencia.

LA AUSCULTACIÓN DE UN TERRITORIO EN LA PIEZA BOSQUE DE AGUAS CALIENTES

La partitura de la pieza #1 fue escrita en el transcurso de las caminatas exploratorias que el dúo realizó en el verano de 2019, en las ciudades de Osorno y Valdivia. La metodología de auscultación proyectada tomó forma en dicha pieza, compuesta por cinco instrucciones (Figura 4) que fueron el resultado de una serie de escuchas situadas y de contactos entre los dispositivos del kit y los

third, see Figure 4), the realisation of a set of prescribed actions (Thomas, 2009) for unfolding performative processes that trigger sonic productions (Kanno, 2007) within a duration of ten minutes. The instruments, objects, or devices activated by the performers are undetermined in the score, but their presence is a condition for the realisation of the piece.

The realisation of this piece took place in multiple locations and situations in Osorno and Valdivia. One of them—carried out in a forest in Puyehue National Park—became a singular experience that ultimately shaped the piece. In this instance, a travel kit composed of recording equipment and ten instruments, objects, or devices (five per performer, as

indicated in the score) was used. The microphones employed for the sound recording of *Bosque de Aguas Calientes* functioned as an auditory prosthesis (Szendy, 2015) which, however, did not aim to produce a human-centred representation of a listening subject, nor to separate the agency of our duo from the events unfolding in the forest. In fact, the recording of the piece⁴ allows all these planes to be perceived in an interwoven manner. The travel kit, although it included speakers emitting previously organised sounds, also incorporated a set of radios and vibration speakers that ‘needed’ to come into contact with materials in the site in order to produce sound. These devices, deployed throughout the forest, were gradually activated and deactivated:

one per minute (at any point within each minute) by each performer.⁵

The purpose of presenting this kind of cartography of sonic presences—stimulated by the devices of the travel kit—is to consider them as signatures which, following the ideas of Despret, Deleuze, and Guattari, articulate a single body, insofar as they cease to have directional and homogeneous functions and instead become expressive matters. To give this idea consistency, it becomes pertinent to examine two particular devices used in the realisation of the piece, together with a series of unprecedented events captured in the sound recording.

The first device is the radio, an apparatus that translates spatial

electromagnetic signals into sound waves, which are then ‘returned transformed’ to space. The frequencies captured by its antenna do not merely ‘need’ the device for their sonic emission; they also move and are continually affected by the passage of bodies around them. In this way, the sounds we hear from this device are wholly situated, as they are produced through the encounter between electromagnetic signals and the elements that compose the apparatus. The second device is the vibration speaker which, unlike an ordinary speaker—whose function is to convert electrical energy into acoustic energy—transforms electrical energy into mechanical energy. This means that it ‘pushes’ sound—in this case, sine tones—onto the

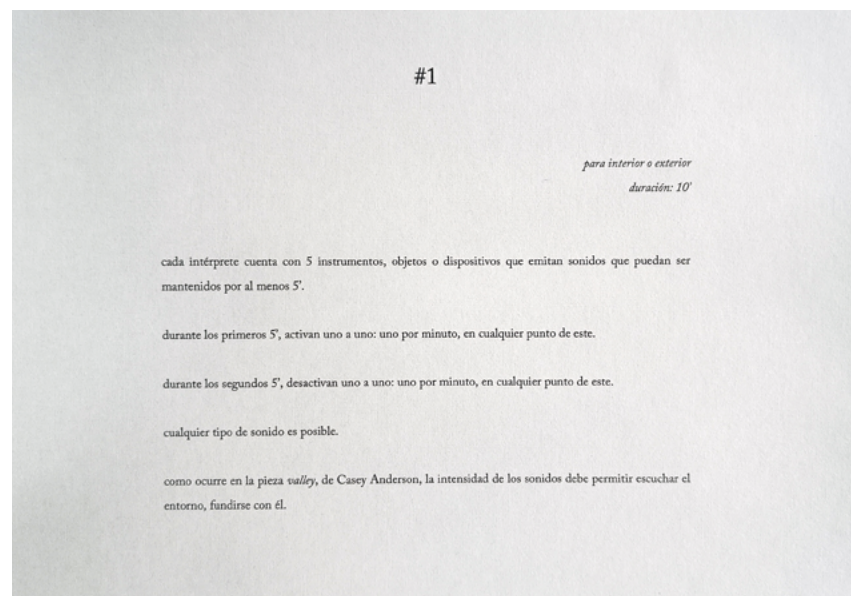
Figura 4 | Figure 4

Partitura de la pieza #1, del proyecto interior/exterior

Nota. Elaboración propia.

Score of Piece #1 from the interior/exterior project

Note. Author's own work.



4 El registro de la pieza *Bosque de Aguas Calientes* se puede escuchar y descargar aquí: <https://drive.google.com/file/d/1COTPrAt8ES0sBdYEqDLN-okAPzhYIE8R/view?usp=sharing>. El proyecto interior/exterior, en el año 2019, se tradujo en un registro fonográfico de 50' de duración que fue producido y lanzado por el sello canadiense caduc., tanto en formato físico (CD) como digital (aquí se puede revisar: <https://caducrecordings.bandcamp.com/album/interior-exterior-2>). Para ello, el dúo hizo un trabajo de selección y de montaje de múltiples registros de las piezas compuestas en diversos lugares recorridos, labor que articuló el único track que conforma el disco, conformado por siete realizaciones distintas que fueron yuxtapuestas.

The recording of the piece *Bosque de Aguas Calientes* can be listened to and downloaded here: <https://drive.google.com/file/d/1COTPrAt8ES0sBdYEqDLN-okAPzhYIE8R/view?usp=sharing>. interior/exterior, in 2019, resulted in a 50-minute phonographic album that was produced and released by the Canadian label caduc., both in physical format (CD) and digitally (it can be accessed here: <https://caducrecordings.bandcamp.com/album/interior-exterior-2>). For this, the duo carried out a process of selecting and assembling multiple recordings of the pieces composed in various places they visited, a task that shaped the single track that makes up the album, formed by seven distinct realizations that were juxtaposed.

lugares. Se trata de una partitura escrita con notación verbal (Lely y Saunders, 2012) “para interior o exterior”, indicación que signa la posibilidad de explorar tanto en inmuebles cerrados como en espacios públicos abiertos. Su escritura instruye, a través de dos enunciados (segundo y tercero, ver Figura 4), la realización de una serie de acciones prescritas (Thomas, 2009) para desplegar procesos performativos que desencadenan producciones sonoras (Kanno, 2007), en un marco de duración de 10 minutos. Los instrumentos, objetos o dispositivos activados por los intérpretes están indeterminados en la partitura, pero su presencia es una condición para la realización de la pieza.

La realización de esta pieza ocurrió en múltiples lugares y situaciones en Osorno y Valdivia. Una de ellas, efectuada en un bosque en el Parque Nacional Puyehue, se transformó en una singular experiencia que configuró la pieza. En ella, se utilizó un kit de viaje compuesto por equipos de grabación y, además, por diez instrumentos, objetos o dispositivos (cinco por cada intérprete, como enuncia la partitura). Los micrófonos utilizados para el registro sonoro de *Bosque de Aguas Calientes* operaron como una prótesis auditiva (Szendy, 2015) que, sin embargo, no buscaba una representación humana del sujeto que escucha, ni tampoco separar la agencia de nuestro dúo de los acontecimientos que transcurrieron en el bosque. De hecho, la grabación de la pieza⁴ permite percibir de un modo entramado todos aquellos planos mencionados. Por su parte, el kit de viaje, si bien estaba compuesto por parlantes que emitían sonidos previamente organizados, incorporó además un conjunto de radios y de parlantes de vibración que “necesitaban” entrar en contacto con materias del lugar para producir sonidos. Dichos aparatos desplegados en el bosque se fueron activando y desactivando gradualmente: uno por minuto (en cualquier punto de cada minuto) por cada intérprete⁵.

surface on which it is placed. Put differently, it is a speaker that transmits through contact, not through air, and it is precisely from this ‘vibrant matter’ (Bennett, 2022), produced through the encounter between the device and other bodies, that sound resonates. On this basis, we might well return to the question that Marie Bardet sketches in her reading of Simondon: can vibration here be understood as a non-substantial mode of entering into contact?

The unprecedented events previously mentioned refer to the multiplicity of contingent sonic occurrences that unfolded during the ten-minute realisation of the piece. Listening to the recorded audio, one can hear a continuous birdsong coming from

various points in the place, filtered in some way by the wind (and by our recording microphones). One can also hear, just before the halfway point of the piece (4’14”), a distant shout from a passer-by—the only human voice captured. Finally, the recording is traversed by the sound of our footsteps: the crunching of branches and dry leaves on the ground produced by the contact between those materials and the movement of steps traveling from one point to another. Each activation and deactivation of the sonic devices in the forest brought with it a specific movement that produced this kind of marking, and this sounding-in-movement became the unfolding of a performative practice articulated by bodies that ‘are there,’ bodies that sound together with the

organic materials of the site, with the sonic devices we carried, and with the unprecedented events described above—forming, as Despret notes, a single body composed of many bodies.

In this way, it becomes possible to think that the emergence of these captured sonic marks not only created a territory, but that the piece *Bosque de Aguas Calientes*, constituted by the multiple expressive matters examined here, may itself be considered a singular territory.

FINAL REMARKS

This article is the expression of a practice that has positioned ‘artistic practice as research’ as a key for generating questions. Somehow, a

project that initially sought to probe different kinds of places—both built spaces (interiors) and open public environments (exteriors)—gradually became a body of work that triggered questions about the interior and exterior of a body that auscultates, and about emerging territories that are themselves auscultated. In other words, a project initially grounded in the separation between subject and object shifted towards a way of doing and thinking about musical experience as an *encounter*, articulated through the emergent relationship between humans, non-humans, and diverse materials endowed with significant agential capacities (Fleisner et al., 2023). Auscultation, in this sense, operated as a concept with methodological potential that

5 El intérprete 1 (Cristián Alvear) utilizó, en el marco de la realización de la pieza *Bosque de Aguas Calientes*, los siguientes instrumentos, objetos y dispositivos: un parlante Bose Soundlink Mini (emisión de tonos puros o sinusoidales), tres radios (sintonizaciones fragmentadas de estaciones) y un transductor o parlante de vibración Mighty Dwarf (reproducción de una grabación previa de él tocando guitarra). El intérprete 2 (Santiago Astaburuaga), por su parte, utilizó los siguientes instrumentos, objetos y dispositivos: una prestobarba con motor más una campana pequeña (percusión producida por el contacto entre el motor y el objeto metálico), un transductor o parlante de vibración Mighty Dwarf (emisión de un tono puro o sinusoidal), una radio (sintonizaciones fragmentadas de estaciones) y dos amplificadores Fender Mini Deluxe (sonidos producidos por sus propias retroalimentaciones).

In the context of the realization of the piece *Bosque de Aguas Calientes*, performer 1 (Cristián Alvear) used the following instruments, objects, and devices: a Bose Soundlink Mini speaker (emission of pure or sinusoidal tones), three radios (fragmented tunings of stations), and a Mighty Dwarf transducer or vibration speaker (playback of a previous recording of him playing guitar). Performer 2 (Santiago Astaburuaga), for his part, used the following instruments, objects, and devices: a motorized disposable razor plus a small bell (percussion produced by the contact between the motor and the metal object), a Mighty Dwarf transducer or vibration speaker (emission of a pure or sinusoidal tone), a radio (fragmented tunings of stations), and two Fender Mini Deluxe amplifiers (sounds produced by their own feedback).

enabled us to analyse this shift. Thus, a situated musical practice gave rise to questions that resonated with concepts, categories, and ideas from authors who today allow us to strain, re-signify, and further interrogate its implications.

The notions of auscultation and territory examined through the piece *Bosque de Aguas Calientes* have taken shape as a way of affirming that each of the multiple expressive materials that emerge and come into contact during a musical experience is important. This perspective may be conceived as an impetus to suspend certain 'exoticising' prejudices about the places we inhabit and about the aesthetic experiences we undergo—for example, a southern Chilean

El propósito de exponer aquí esta suerte de cartografía de presencias sonoras, estimuladas por los aparatos del kit de viaje, apunta a pensarlas como firmas que, retomando las ideas de Despret, Deleuze y Guattari, articulan un solo cuerpo, en tanto dejan de tener funciones direccionales y homogéneas para devenir materias de expresión. Pues bien, para darle consistencia a esta idea, se vuelve pertinente examinar dos dispositivos particulares, utilizados en la realización de la pieza, junto con una serie de acontecimientos inauditos capturados en el registro sonoro.

El primero de los dispositivos es la radio, aparato que traduce señales electromagnéticas espaciales en ondas sonoras que se “devuelven transformadas” al espacio. Las frecuencias que son captadas por su antena no solo “necesitan” al aparato para su emisión sonora, sino que además se mueven y se afectan continuamente por el tránsito de los cuerpos que las circundan. De esta manera, los sonidos que escuchamos de dicho aparato son plenamente situados, ya que se producen a partir de ese encuentro entre las señales electromagnéticas y los elementos que lo conforman. El segundo dispositivo es el parlante de vibración, el cual, a diferencia de uno común —que convierte energía eléctrica en energía acústica—, transforma la energía eléctrica en energía mecánica. Esto quiere decir que “empuja” el sonido —en este caso, tonos sinusoidales— hacia la superficie en la que está situado. Dicho en otras palabras, se trata de un parlante que transmite por contacto, no por aire, y es precisamente a partir de esa “materia vibrante” (Bennett, 2022), producida por el encuentro entre el aparato y otros cuerpos, que el sonido resuena. Con base en esto, bien podríamos acudir al cuestionamiento que Marie Bardet esboza desde su lectura de Simondon: ¿la vibración puede ser pensada aquí como un modo no sustancial de entrar en contacto?

Por su parte, los acontecimientos inauditos previamente mencionados refieren a la multiplicidad de sonoridades contingentes que ocurrieron en el marco de los 10 minutos de la realización de la pieza. Si revisamos el registro sonoro, es posible escuchar un continuo canto de pájaros que proviene de diversos puntos del lugar y que, de algún modo, está filtrado por el viento (y por nuestros micrófonos de captura). También es posible escuchar, antes de llegar a la mitad de la pieza (4'14”), un grito lejano de un transeúnte, única voz humana registrada. Finalmente, la grabación está atravesada por el sonar de nuestras pisadas: crujidos de ramas y de hojas secas sobre la tierra producidos por el contacto entre esas materias y unos pasos que transitan de un lugar a otro. Cada activación y desactivación de los dispositivos sonoros en el bosque traía consigo un movimiento específico que producía este tipo de marcas, y ese sonar en movimiento se articuló como el despliegue de una práctica interpretativa articulada por unos cuerpos que “están ahí”, que suenan junto a las materias orgánicas del sitio, junto a los dispositivos sonoros que llevamos y a los acontecimientos inauditos mencionados, formando, como señala Despret, un solo cuerpo compuesto por muchos cuerpos.

De esta manera, es posible pensar que las emergencias de estas marcas sonoras captadas no solo crearon un territorio, sino más bien que la pieza *Bosque de Aguas Calientes*, constituida por las múltiples materias de expresión aquí examinadas, puede ser considerada en sí misma un territorio singular.

forest in contact with an experimental music piece—insofar as it allows us to question the existence of an 'out there' (exterior) and an 'in here' (interior). Auscultation, in this way, not only has the potential to work as an enabling concept for restoring the speculative character of listening but also for continuing to interrogate, through practice, territories understood as emergent bodies. ●

Figura 5 | Figure 5

Instrumentos, objetos y dispositivos del Intérprete 1 (Cristián Alvear)

Nota. Radio 1 (izquierda) y transductor o parlante de vibración Mighty Dwarf (derecha), del Intérprete 1.

Archivo del autor.

Instruments, objects, and devices of Performer 1 (Cristián Alvear)

Note. Radio 1 (left) and Mighty Dwarf vibration speaker/transducer (right), belonging to Performer 1. Author's archive.



Figura 6 | Figure 6

Instrumentos, objetos y dispositivos del Intérprete 2 (Santiago Astaburuaga)

Nota. Amplificador Fender Mini Deluxe 1 (izquierda superior), transductor o parlante de vibración Mighty Dwarf (izquierda inferior) y prestobarba con motor más campana pequeña (derecha), del Intérprete 2. Archivo del autor.

Instruments, objects, and devices of Performer 2 (Santiago Astaburuaga)

Note. Fender Mini Deluxe 1 amplifier (upper left), Mighty Dwarf vibration speaker/transducer (lower left), and razor with motor plus small bell (right), belonging to Performer 2. Author's archive.



PALABRAS FINALES

El presente artículo es la expresión de una labor que ha ubicado la “práctica artística como investigación” como una clave para elaborar interrogantes. De alguna manera, un proyecto que inicialmente pretendía hurgar distintos tipos de lugares —tanto inmuebles (interiores) como espacios públicos abiertos (exteriores)— se transformó, paulatinamente, en un trabajo que desencadenó cuestionamientos acerca del interior y el exterior de un cuerpo que ausculta y sobre territorios emergentes que son auscultados. Dicho en otras palabras, un proyecto que inicialmente se asentaba en la separación entre sujeto y objeto, transitó hacia un modo de hacer y de pensar la experiencia musical como un “encuentro”, articulado por la relación emergente entre seres humanos, no humanos y materias diversas que tienen capacidades de agencia relevantes (Fleisner et al., 2023). La auscultación, en ese sentido, operó como un concepto con un potencial metodológico que permitió analizar ese tránsito. De esta forma, un quehacer musical situado derivó en interrogantes que resonaron con conceptos, categorías e ideas de autores y autoras que permiten hoy tensionar, resignificar y volver a interrogar sus alcances.

Las nociones de auscultación y de territorio examinadas a partir de la pieza *Bosque de Aguas Calientes* se han configurado como un modo de afirmar que cada una de las múltiples materias de expresión que emergen y que entran en contacto en una experiencia musical son importantes. Esta perspectiva puede concebirse como un impulso para suspender ciertos prejuicios “exotizantes” sobre los lugares que habitamos y sobre algunas experiencias estéticas que vivimos —por ejemplo, un bosque del sur de Chile en contacto con una pieza de música experimental—, en la medida en que permite tensionar la existencia de un allá afuera (exterior) y un acá adentro (interior). La auscultación, de esta manera, no solo tiene la potencia de operar como un concepto habilitante para restituir el carácter especulativo de la escucha, sino también para seguir interrogando, desde la práctica, a los territorios como cuerpos emergentes. ●

REFERENCIAS

REFERENCES

Astaburuaga, S. (2023). *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos...*, de Sebastián Jatz: la escucha como un modo de interrogar al lugar en el que la música ocurre. *Música Hódie*, 23. <https://doi.org/10.5216/mh.v23.74061>

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI editores.

Bardet, M. (2019). Límite y relación: pensar el contacto desde la filosofía de Gilbert Simondon. *Revista de Filosofía*, 76, 39-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602019000200039>

Bardet, M. (2021a). *Lo viviente sobre el límite*. Transducciones, Programa de Residencias de Creación Coreográfica. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/07/transducciones.php#:~:text=Lo%20viviente%20sobre%20el%20l%C3%ADmite%20por%20Marie%20Bardet&text=Meterse%20en%2C%20con%2C%20desde%2C,proteger%2C%20que%20sanizar>

Bardet, M. (2021b). *Perder la cara*. Cactus.

Bardet, M. (2023). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/>

Barthes, R. (1986). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 243-256). Paidós.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus.

Borghi, S. (2014). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Cactus.

Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiésis*, 14(21-22), 71-86. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86>

Deleuze, G. (2015). *El tiempo musical*. El latido de la máquina.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.

Fleisner, P., Lucero, G., Galazzi, L. y Billi, N. (2023). La teoría de Haraway del conocimiento situado y su vínculo con la ontología relacional de Barad y el análisis de prácticas académicas en Stengers y Despret. *Nuevo Itinerario*, 19(1), 76-91. <https://doi.org/10.30972/nvt.1916712>

García, J. D. (2019). Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha. *El oído Pensante*, 7(2), 135-154. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7564>

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 13(3), 575-599. <https://philpapers.org/archive/harskt.pdf>

Heredia, J. M. (2016). La invención de la individuación a la luz de una problemática histórico-epistemológica. *Páginas de Filosofía*, 17(20), 59-82. <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/filosofia/article/view/975>

Kanno, M. (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, 23(2), 231-254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>

LaBelle, B. (2023). *Justicia acústica. Escucha, performatividad y trabajo de reorientación*. Metales Pesados.

Latour, B. (2021). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

Oliveros, P. (2019). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Dobra Robota Editora.

Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Cactus.

Szendy, P. (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados.

Thomas, P. (2009). A Prescription for Action. En J. Saunders (Ed.), *The Ashgate Companion to Experimental Music* (pp. 75-94). Ashgate.

Westerkamp, H. (1974) *Soundwalking*. IVAM. <https://ivam.es/es/presentes/hildegard-westerkamp-soundwalking-paseo-sonoro/>

Westerkamp, H. (2015). *La naturaleza disruptiva de la escucha*. Mundo Performance. <https://mundoperformance.net/2023/05/15/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha/>