

Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro Por Luis Barrie

RESUMEN

Desde 1999 el Programa Paisaje Sonoro, financiado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, ha gestionado una serie de proyectos de rescate de patrimonio inmaterial, con un fuerte vínculo con la comunidad indígena del país. La siguiente presentación hace una exposición de esta experiencia utilizando como punto de referencia los trabajos iniciales del World Soundscape Project.

Introducción

El presente texto considera como punto de partida dos afirmaciones que, si bien no participan en el actual debate de la ingeniería acústica, son propuestas como una referencia importante a la hora de discutir sobre *diseño sonoro urbano*, especialmente aquel con pertinente atención en los efectos sobre la comunidad y su interacción con el paisaje. La primera dispone que:

«Si admitimos que los estímulos percibidos desde el medioambiente no son recibidos por nuestros sentidos en forma pasiva, nuestra memoria no constituirá una réplica exacta del mundo exterior, y por tanto, corresponderá a una interpretación basada en cómo comprendemos nuestro entorno y nuestra supervivencia»¹.

En rigor, el *paisaje sonoro* puede ser entendido como un sistema estocástico en el cual intervienen simultáneamente una gran cantidad de emisiones. Diferentes grados de correlación entre estas señales hacen de este campo sonoro un modelo aleatorio predecible sólo a partir de regularidades estadísticas, donde la extracción de información relevante, el *make sense*², estará dada por la forma en que el auditor discrimina y jerarquiza dichas señales sonoras.

La habilidad de jerarquizar depende de un proceso de adaptación, y por tal, variará en la medida que el auditor esté o no habituado al entorno sonoro, cualitativamente representado por su condición de balance frente a la variabilidad y complejidad de una comunidad acústica específica^{3 4}.

Aun sin detenerse a examinar los descriptores de balance, variabilidad y complejidad, este modelo permite explicar por qué un mismo flujo de señales acústicas es capaz de activar diversos, inclusive opuestos, estados de audición. Esto último dicho en los términos prácticos del control de ruido, apunta a la aparente contradicción en actitudes de tolerancia o molestia frente a un mismo nivel de ruido.

La influencia de la función predictiva en los estados de audición, se demuestra al comparar el grado de alerta del extranjero en un entorno desconocido *versus* la supuesta despreocupación por parte del lugareño. Mientras un auditor no habituado buscará atentamente crear el patrón que informe de su situación dentro del escenario desconocido, el auditor habituado descifra esta información con un mínimo de esfuerzo, logrando satisfacer sin sobresaltos sus requerimientos básicos de supervivencia.

Esta analogía basada en el *modelo comunicacional* coloca al individuo en el centro del *sistema hombre - sonido*, a diferencia de la acústica tradicional donde el modelo de transmisión de energía sitúa al auditor como último elemento de la *cadena emisor - medio - receptor*. Instalar al auditor en el centro del sistema permite redefinir una nueva condición de balance que ya no corresponde sólo al equilibrio básico en términos de decibelios, sino además la capacidad del individuo a intercambiar información con el entorno. Es decir, un auditor participará del paisaje sonoro tanto como las otras fuentes, sólo si existe un estado de balance respecto a sus niveles de emisión, pero el modelo comunicacional considerará también su competencia en el *lenguaje sonoro* que opera en aquel escenario.

Estos códigos de intercambio, rescatados consciente e inconscientemente desde el paisaje sonoro, se consolidan a través del tiempo y construyen nuestra memoria auditiva.

Enmarcados en este contexto, se expone entonces la segunda afirmación:

«Cualquier comunidad es indivisible a un hábitat específico»⁵.

En términos electroacústicos esto se refleja en el hecho de que cualquier registro sonoro de nuestros paisajes, aun constituyendo un archivo único e irrepetible, genera consensos en significados y evocación.

NOTAS

- (1) SHACTER, Daniel L.: *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. 1995. [volver](#)
- (2) OSTWALD, Peter F.: «How the sounds make sense», *The Semiotics of Human Sound*. 1973. [volver](#)
- (3) TRUAX, Barry.: *Electroacoustic Music and the Soundscape: The inner and outer World*. 1992. [volver](#)
- (4) TRUAX, Barry: *Acoustic Communication*. 2001. [volver](#)
- (5) SMITH, Anthony D.: *The Ethnic Origins of Nation*. 1986. [volver](#)

Desde su origen, el Programa Paisaje Sonoro⁶ adoptó la tecnología electroacústica como herramienta de representación de espacios y actividades, como documentos de una identidad sonora urbana. Sin embargo, folcloristas, historiadores, lingüistas y antropólogos que conocieron el trabajo en proceso, motivaron la aplicación pedagógica más inclinada a la labor tradicional del rescate patrimonial en áreas más rurales.

Fue así como el Programa logró una continuidad en su financiación a través de proyectos de rescate de *patrimonio inmaterial*, pero siempre bajo el convencimiento de que esta búsqueda, dentro de la experiencia de la escucha, llegaría a replantear el derecho individual contra el ruido, además de la posibilidad de incorporar el modelo comunicacional al diseño de una *acústica comunitaria*.

Los ejemplos que se expondrán a continuación pretenden, en consecuencia, incentivar este debate, realizando un proceso de documentación en torno al rescate patrimonial y la trilogía fundamental: *sonido – memoria – palabra*⁷.

El hito sonoro

En 1974, el director del World Soundscape Project (WSP), el compositor canadiense Murray Schafer, difundía su programa de registro sonoro definiéndolo como «un estudio que complementa los aspectos científicos, sociológicos y estéticos del medioambiente»⁸. Entonces explica que el WSP no sólo se aboca a la investigación sino además, a la creación de herramientas de análisis y diseño del paisaje sonoro.

Aquella sentencia no incluía términos como *rescate*, *identidad* o *patrimonio*, pero estos conceptos fueron permanentemente aplicados como herramienta de trabajo. En la misma publicación Barry Truax, compositor electroacústico y miembro del equipo WSP, presenta una pequeña aproximación al respecto, sosteniendo que «las implicancias del pasado están en el diseño futuro del paisaje sonoro». En otras palabras, que cualquier proyecto de diseño a escala comunitaria debería primero ser capaz de reconocer los elementos que componen o representan la estética local heredada.

Un caso que ejemplifica la necesidad de controlar el diseño sonoro a nivel comunitario, quedó documentado en registros sistemáticos efectuados por el WSP a las bocinas de diferentes faros instalados en la desembocadura del río Fraser, Vancouver. El estudio comenzó en 1972 cuando se graba el sonido emitido desde el faro Point Atkinson (1912), un diáfono utilizado como faro sonoro, cuya emisión era capaz de cubrir hasta 30 kilómetros de distancia.

Sin embargo, en 1976, a fin de automatizar el trabajo de los faros a lo largo de toda la costa canadiense, el Ministerio de Transporte, decide sustituir esta pieza del Point Atkinson por una imitación de menor potencia acústica. Posteriormente, y bajo la misma premisa del progreso tecnológico, en 1996 esta imitación fue también reemplazada, ahora por una alarma electrónica que emite un sonido de banda estrecha, centrado en frecuencias medias, y potencia similar a la de sus antecesores.

Pese a la discusión que provocó esta intervención dentro de un rasgo representativo de la comunidad de Vancouver, hoy aquellas primeras grabaciones no sólo son un testimonio de un espacio sonoro que cambió drásticamente, sino además, el carácter evocativo de estas refleja el protagonismo de aquel sonido en su convivencia con toda una población. Entonces, por una parte es capaz de evocar en el auditor local las imágenes mnémicas asociadas a su interacción con este diáfono, pero por otra su característica de *sonido comunitario*⁹ la convierte en una poderosa herramienta de representación del pasado.

Consecuentemente, y volviendo a la aseveración de Truax, el éxito en la identificación de estos *hitos sonoros* y creación de un criterio apropiado para ponderar su nivel de representatividad dentro de la comunidad, serán las bases del puente entre el paisaje sonoro legado y una opción de diseño futuro.

El término que usa Schafer para clasificar un sonido que mantiene un protagonismo a escala comunitaria es *soundmark*¹⁰, derivado del más tradicional *landmark*. Al igual que la bocina en el faro Point Atkinson, otros hitos sonoros han sido utilizados en épocas pasadas. En villas de la Escocia medieval, el sonido de cornos eran empleados para guiar el camino de los viajeros nocturnos.

NOTAS

- (6) El programa de registros de paisaje sonoro nace en Chile, en 1999, cuando el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes, aprueba la realización del proyecto Patrimonio Sonoro de la Provincia de Valdivia, a cargo del autor de este artículo. Luego en 2004, cuando el autor es invitado por Barry Truax para asistir al curso de Comunicación Acústica, en la Simon Fraser University, el Gobierno de Chile apoya nuevamente esta iniciativa financiando entonces el proyecto llamado oficialmente Programa Paisaje Sonoro. [volver](#)
- (7) «Heritage, Orality and Soundscape: A Chilean soundscape Project», presentación sonora interactiva realizada por el autor en el *Sonic Research Studio*, (2004-5). [volver](#)
- (8) *Sound Heritage*, Vol. III, nº 4, 1974. [volver](#)
- (9) *Community Sound*, término utilizado por M. Schafer. [volver](#)
- (10) SCHAFFER, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. 1977. [volver](#)

Bruce Davis, otro miembro fundador del WSP, logró recrear esta antigua forma de demarcación geográfica. La secuencia es una reconstrucción imaginaria creada a partir del registro de un corno medieval original, interpretado durante la noche en el bosque cerca del río Ure y posteriormente mezclado con el paisaje captado en la colina próxima al castillo Campbell¹¹. Aunque ambos ejemplos, el faro sonoro en el Point Atkinson y los cornos de la Edad Media, apuntan a resaltar el concepto de *hito sonoro* como parte importante de una *comunidad acústica*, en este punto es necesario diferenciar entre documentación de un espacio sonoro y el trabajo de recreación de escenarios extintos. Mientras el primero hace el registro directamente en el interior del escenario que se ha documentar, la segunda busca generar una imagen que sólo es posible recomponer a partir del registro sonoro de sus partes aisladas.

El hito sonoro en la literatura escrita y oral

Ante la ausencia de grabadoras durante prácticamente toda la historia del hombre, una de las estrategias para acceder a anteriores paisajes sonoros es el documento escrito. Este tipo de investigación permite, por ejemplo, comprobar el protagonismo de ciertos hitos sonoros en el Santiago de Chile del siglo pasado:

«El día estaba puntuado por las campanas de las iglesias en todos los barrios de la ciudad. Para alguien como el cronista, que vivió buena parte de la infancia y la adolescencia en Santiago, en el cuadrilátero que forman, la Alameda por el norte, la calle Diez de Julio por el sur, Ejército por el oeste y San Diego por el este, las horas iban siguiendo el ritmo de las campanas de San Ignacio, San Vicente, San Lázaro, tal vez otras de capillas y conventos. —¿Y ahora, qué pasa? ¿Acaso las iglesias ya no tocan sus campanas? Por cierto que las tocan pero ya no se escuchan,

no las oyen ni las beatas de oído más fino. Todo está sumergido en el magma de los motores y la vida moderna—»¹².

Sin embargo, la relación entre palabra y sonido va más allá de la literatura escrita. Parte importante del *Programa de registro* a mi cargo, se basa en el trabajo de campo en comunidades mapuche donde no se generó un sistema de lecto-escritura y la oralidad constituye no sólo la forma tradicional de educación, sino el corpus intangible de conocimiento, creencias y organización.

La comunidad mapuche es el mayor y más representativo grupo étnico de Chile, y estuvo asentada originalmente en el sur del país. Cuatro son los subgrupos dependiendo del área geográfica, variantes que se reflejan además en la lengua. Uno de estos subgrupos es el mapuche l'afkenche^{13 14}, ubicados desde el lago Budi por el norte hasta el río Valdivia por el sur. [Figura 1]

A pesar de su ubicación costera, su actual economía se basa principalmente en la agricultura: mientras su relación con el mar se mantiene más bien distante, asociada al mito o a lo desconocido, sin embargo, es ampliamente reconocido su vasto conocimiento en plantas medicinales.

La tradición oral l'afkenche cuenta de un mundo paralelo que existe bajo el mar, el Sumpallwe, cuyos habitantes conviven cotidianamente de forma similar a los humanos y sus costumbres. Un ser especial que habita el Sumpallwe es el Ngüngül, con forma de chungungo gigante¹⁵, y la tradición cuenta que al revolcarse en el fondo del mar genera un estruendo que logra viajar varios kilómetros. Entonces, cuando el Ngüngül se «revuelca» por el sur significa que el día será soleado, mientras que si lo hace por el norte anuncia la llegada de la lluvia [Figura 2].

El lago Budi se encuentra a pocos kilómetros de la costa Pacífico y sus afluentes han cubierto las playas de «huevillos» (piedras de río). Además, geográficamente este sector no presenta bahía en una extensión de más de 100 kilómetros, recibiendo el oleaje de un mar bravo e imponente. Ambas características generan un sonido grave y continuo que se escucha a considerable distancia hacia el interior del territorio, especialmente en las zonas altas de los montes, variando su procedencia según la dirección del viento.

Para cualquier sureño es bien sabido que el viento sur traerá buen clima y el norte la lluvia, pero lo que nadie imagina es que los azares del clima están bajo la voluntad del travieso Ngüngnül^{16 17}. Pero a diferencia del faro en el Point Atkinson, el corno en la Escocia medieval y las campanas de las iglesias de Santiago de Chile, el Ngüngül no es una fuente sonora creada por el hombre y, pese a su origen natural, pertenece a la categoría de hito sonoro. Esto es debido a que toda una población decodifica este sonido como un mensaje consensuado, a través

el cual, se identifica geográficamente y se representa como colectivo.



Figura 1
Mapa de la tierra mapuche l'afkenche. [volver](#)

Figura 2
Ngüngül, chungungo o gato de mar. [volver](#)

NOTAS

- (11) SCHAFER, R. Murray: *The Five Village Soundscapes*. 1979. [volver](#)
- (12) VARAS, José Miguel: *Crónica y testimonio: En busca de la música chilena*. [volver](#)
- (13) L'afken = mar; Che = gente; L'afkenche = gente de la costa. [volver](#)
- (14) Véase [Figura 1]: Mapa que muestra la tierra mapuche l'afkenche. [volver](#)
- (15) Véase [Figura 2]: Ngüngül, chungungo o gato de mar. [volver](#)
- (16) [Audio 1]: sonido del mar grabado en la playa de Puacho, cercano al lago Budi. Extracto del disco *La oralidad en el canto mapuche*, Luis Barrie (2001). [volver](#)
- (17) [Audio 2]: sonido correspondiente al Ngüngül, en la zona alta de Mayai, a 5 km de la playa de Puacho, registro realizado durante el trabajo de campo, por Luis Barrie (2000). [volver](#)

Patrimonio sonoro de la provincia de Valdivia

Al sur del lago Budi se encuentra la zona costera de la Provincia de Valdivia, área donde las comunidades l'afkenche han sufrido el mayor grado de aculturación, reflejándose en el desinterés por sus tradiciones y pérdida de la lengua. A fin de rescatar y divulgar información sobre el canto l'afkenche, en conjunto con el antropólogo David Núñez, recorrimos las comunidades de Pilolcura, Bonifacio y Curiñanco, hasta conocer y entrevistarnos en repetidas ocasiones con don Andrés Alba.

Don Andrés es reconocido como gran conocedor y promotor de la lengua y tradición mapuche. Es además uno de los mejores intérpretes del romanceo mapuche¹⁸. La nota de campo de una de aquellas entrevistas dice:

«Una noche don Andrés nos habló sobre la antigua costumbre de ir al bosque nativo para buscar en la vertiente, el material para teñir lanas y ropas. Esto se realizaba con motivo de una visita o reunión importante y antes de sacar el material, debían pedir la autorización del Ngen del barro¹⁹. Además de un buen color para sus mantas, también solicitaban protección para el camino de regreso, especificando que a cambio, dejarían el terreno igual como lo habían encontrado y así otros pudieran venir para hacer lo mismo»²⁰.

Luego de esta explicación, don Andrés declamó una rogativa solicitando permiso al Ngen del barro, esta vez en lengua mapuche y tal como se hacía antiguamente frente a la vertiente. A continuación la transcripción y traducción de esta rogativa: ^{21 22}

Chaw müleyimi, tūfameu
Padre Dios, tú estás aquí
Fey, kintutuaiñ wiño fūn
Pues, hemos vuelto a buscar materiales
Mülealu kawīñtun
Habrá reunión
Fey, masiaw wesayawliñ
Entonces si nos va mal
Ayelcheafui
Seremos motivo de burla
Nieaiñ kume apew iñ amuam
Que tengamos buena compañía a nuestro regreso
Trawūn mew, fey rulpaiñ feychi trokiñ
En la reunión, ya hemos pasado por lugares (?)
Kim entunieaiñ, choapinu teñiaiñ, lama teñiaiñ
Que sepamos obtener buen material para teñir choapinos y lamas
Ropa, feymew kūpaiñ, welu elumuaiñ kūme rofū
También ropa, por eso hemos venido, pero danos la buena tierra
Fey antū kay pediwlayaiñ, eluwaiñ
Pues todo hoy no te pediremos, te dejaremos tierra
Elaiñ tufamew, kiñemew
La dejaremos aquí, en un lugar
Fey ka ngepatule cheka.
Para otros cuando vengan.
Külliaiñ Chaw.
Pagaremos Padre Dios.
Welū, fūrenemuaiñ
Danos la buena tierra (polvo)
Feychiam
Eso pues.

Las nuevas generaciones desconocen las técnicas de teñido, el proceso de recolección de material, el reconocimiento de lugares para obtenerlo, y ni siquiera podrían demostrar, de acuerdo a la tradición mapuche, el respeto frente al Ngen del barro²³.

De manera similar al trabajo de Bruce David y el corno medieval, se utilizó la descripción de don Andrés sobre el lugar donde se realizaba esta rogativa, como criterio para identificar los elementos sonoros que componían la escenografía natural de aquella rogativa. De acuerdo a esto, se registraron los sonidos de la tradicional selva valdiviana, para luego editarlos y mezclarlos con la voz de don Andrés, grabado en *Pilolcura*. Este material ha sido de apoyo para antropólogos comprometidos con la organización de las comunidades del sur l'afkenche.

Paisaje sonoro y oralidad en el canto mapuche

En 1641, la corona española reconoce al pueblo mapuche como nación autónoma, pero posteriormente el ejército chileno independiente rompe el acuerdo y se apropia de sus territorios en 1860. Actualmente, la creciente migración indígena a las principales ciudades los ha enfrentado a una permanente discriminación étnico-racial. Una baja autoestima, la negación de su condición de indígena y la indiferencia hacia el lenguaje, trajeron como consecuencia la progresiva pérdida de la tradición oral, método originario de enseñanza mapuche.

NOTAS

- (18) Romanceo mapuche: término usado actualmente en Pilolcura para referirse al acto de cantar en lengua mapuche. [volver](#)
- (19) Ngen: nombre que se le da al espíritu de los elementos naturales. [volver](#)
- (20) Registro realizado en 1999 e incluido en el disco *Patrimonio sonoro de la provincia de Valdivia*, Luis Barrie, 2000. [volver](#)
- (21) Mapudungun: lengua mapuche. Hasta su etapa precolombina no generó escritura y se considera *mapudungun unificado* al consenso logrado luego de transcripciones aisladas de algunos lingüistas españoles. Esta traducción y transcripción fue realizada por la destacada lingüista de origen mapuche Sra. María Catrileo Chiguailaf, 1999. [volver](#)
- (22) Véase [Figura 3]: Fotografía de don Andrés Alba. [volver](#)
- (23) Ngen del barro, recreación publicada en el disco *Patrimonio sonoro de la provincia de Valdivia*, Luis Barrie, (2000). [volver](#)

Un giro en las políticas económicas y culturales del Gobierno de Chile intenta revertir esta situación buscando principalmente motivar un sentido de identidad local. La Reforma Educacional de 1997 mejoró las condiciones para el desarrollo de proyectos de investigación dentro del territorio mapuche, pero es aun incompleta cuando implementa sus resultados dentro de las propias comunidades. Por ejemplo, un inflexible método de lecto-escritura es utilizado en el sistema público de educación indígena, actuando indirectamente en contra de la oralidad tradicional.

Dado que la cultura mapuche no generó escritura en su etapa precolombina, narrador y auditor se apropiaban de métricas específicas para memorizar las diferentes formas orales. De acuerdo con esto, el *arte de hablar* se considera de gran importancia social y requiere de altos niveles de conocimiento. Algunas veces la palabra toma forma melódica y entonces es conocido como *ül*²⁴, que surge espontáneamente buscando realzar un instante específico del relato.

Describir la funcionalidad de un *ül* específico implica considerar el contexto en que este operó, definiéndose así la aplicación pedagógica del paisaje sonoro. Un proyecto de documentación de textos orales enfatizando en el entorno, se distinguirá cualitativamente del registro aislado de la palabra —integrando elementos cuyo significado no sólo contextualiza el material documentado—, sino que además, contribuye al proceso de apropiación del producto final por parte de la comunidad donde estos registros se generaron.

Identificada esta aplicación del paisaje sonoro, se implementó un programa de registro cuyo objetivo central fue transmitir un mensaje de identidad desde una comunidad l'afkenche organizada hacia otra de alto nivel de aculturación. En otras palabras, usamos el soporte CD como puente sonoro entre la zona norte l'afkenche y el territorio sur l'afkenche, obteniendo como resultado una herramienta de alto contenido intracultural²⁵.

El disco incluye cantos y entrevistas en lengua mapuche, donde las temáticas se presentaron en forma de representación sonora que va desde la mañana a la noche. De esta manera, al comienzo se exponen los contenidos más generales, recorriendo el día gradualmente, para terminar en una reunión nocturna de cantores. En aquella sesión, finalmente aparecen las temáticas más relevantes, como la importancia de mantener la lengua y la funcionalidad del canto.

La participación de relevantes cantores del sector del lago Budi, permitió hacer llegar a las comunidades del sur un importante documento que hasta ahora, continúa motivando actividades y reuniones de intercambio. Pero además el paisaje sonoro demostró generar una mayor familiaridad para el oyente mapuche, alcanzando no sólo un notable nivel de aceptación por parte de la comunidad sino además una actitud de apropiación del disco.

Paisaje sonoro rapanui y *El sueño de Haumaka*

Debido a los beneficios prácticos en la prospección e interpretación de datos, recientes proyectos de acústica ambiental han reemplazado las grandes ciudades, su tradicional área de estudio, en favor de la caracterización del ruido comunitario en pequeños pueblos rurales.

La primera de estas ventajas es el menor tiempo requerido para levantar un sistema completo de datos, incluyendo: mediciones, grabaciones y encuestas. La segunda es que, en este tipo de zonas el bajo nivel de ruido de fondo acusa con mayor exigencia la presencia de fuentes de emisión. Por último, la interpretación de la influencia de factores externos al modelo tradicional de transferencia de energía, se simplifica en comparación a una gran ciudad, donde intervienen un sin número de variables anexas.

El primer estudio de estas características lo emprende en 1975, el WSP en cinco villas europeas²⁶. Cada una de estas villas tenía menos de 3000 habitantes y una actividad o institución sobresaliente. Al sur de Suecia, Skruv un pueblo industrial relativamente moderno; Bissinger, al sur de Alemania, gradualmente convertía su vida agropecuaria por una más industrial; al norte de Italia, Cembra mantenía su tradicional vida agrícola; al oeste de Francia, Lesconil un pueblo de pescadores; y Dollar, en las tierras bajas de Escocia, generaba su actividad alrededor de un reconocido centro de estudio. Posteriormente, en 1980, el Instituto de Investigación de Sonido y Vibraciones de la Universidad de Southampton, Inglaterra, realizó un proyecto similar esta vez aplicado a diez villas en las tierras de Hampshire y Wiltshire²⁷. Tanto el equipo canadiense como el inglés buscaron caracterizar el paisaje sonoro enfatizando su relación con la estructura y vida de estos pueblos, pero fueron los ingleses quienes propusieron un diseño específico de encuesta.

Pretender aplicar en comunidades indígenas un proceso de prospección apoyado en el análisis estadístico de encuestas parece un sin sentido, especialmente cuando lo que se busca es una respuesta que llevará asociada una interpretación cualitativa de la variable de estudio.

NOTAS

- (24) *Ül* = canto con melodía; *Nütham* = canto sin melodía, H. Painequeo. [volver](#)
- (25) BARRIE, L.; PAINEQUEO, H.: *Pü l'afkenche ñi ül: Oralidad en el canto Mapuche*. 2001. [volver](#)
- (26) SCHAFER, Robert Murray: «Five Village Soundscape», *The Music of the Environment Series*, nº 4, 1979. [volver](#)
- (27) HAWKINS, M. M.: *An exploratory study on response to sound (including noise) occurring in rural Hampshire and Wiltshire*. 1980. [volver](#)

El objetivo del último proyecto de este Programa fue documentar el paisaje sonoro en Isla de Pascua²⁸, basado en los principios y estrategias utilizadas en las villas de Europa. Sin embargo, desde un comienzo se privilegió un estudio centrado en la idealización del territorio, basado en la tradición oral de la cultura rapanui, al análisis estadístico a través de encuestas.

La importancia del medioambiente para la construcción de la identidad está relacionada a la forma en que la comunidad interpreta su territorio. Según A. D. Smith, la mayoría de las comunidades en su ocupación continua de un área determinada, desarrolla una relación íntima con su territorio y ciertos rasgos de aquella población estarán influenciados por la geografía de su medioambiente. Inversamente, esta misma comunidad utilizará ese territorio específico como una forma de definir su noción de identidad.

Durante la entrevista con don Alberto Hotus, presidente del Consejo de Ancianos, nos explica que según la tradición, luego de la primera migración *ma'ori* el rey ordenó una distribución territorial basada en la explotación de la isla en función de la especialidad de cada tribu. Ese fue el trabajo del rey Hotu Matu'a, mandar a dividir la tierra y entregar a cada tribu un cierto lugar. Cada tribu tenía su forma de hacer las cosas, los Marama son los inteligentes, su trabajo era buscar, escribir en rongorongo, todas estas cosas. Desde Tahai para acá, en la tierra de los Haumoana, esa no es zona de *manavai*, ellos eran pescadores no les interesaba construir *manavai*. Por ejemplo, los Ure o Hei son guerreros, los otros allá en *Hotu Iti*, en la parte de los Hiti 'Uira, eran los constructores de los *moais*. En resumen, cada tribu tenía su trabajo específico.

Otro criterio utilizado en la búsqueda de sistematizar el proceso de registro, sin perder de vista la representación del paisaje sonoro desde un sentido local, fue la relación *Lenguaje-Medioambiente*. El antropólogo Edward Sapir dirigió en 1912, una investigación orientada a verificar la influencia de las fuerzas físicas del medioambiente sobre el lenguaje, específicamente fonética, gramática y vocabulario.

Respecto a las dos primeras, concluyó que el uso casi mecánico de los sonidos en la construcción de las palabras, supone una independencia de las condiciones medioambientales, y a su vez, una estructura gramatical separada del contenido parece más sensible a las fuerzas sociales que a elementos físicos.

Donde encontró una correlación positiva fue en el vocabulario, sosteniendo que al operar como un complejo inventario de ideas, intereses y ocupaciones, el léxico revelaría el grado de familiaridad desarrollado por la comunidad frente a los diferentes elementos del medioambiente. Es decir, la tribu especializada en la pesca adaptará su lenguaje a la descripción de la fauna marina y técnicas de pesca, más que la tribu que vive de la agricultura.

El mismo don Alberto explica:

«Cada persona tiene su lugar y esa piedra lleva el nombre del dueño (...) por lo menos yo conozco más de ocho mil nombres en la toponimia de la isla, porque hay un *tavai* donde uno puede sacar *koreha*, hay un *pu kohiro* donde uno puede sacar el *kohiro*, donde yo puedo pescar *nunue*, entonces en tres metros hay cinco nombres o seis. Y más afuera en el mar están los *toka*, *akakainga*, *akanongoma*...».

Cabe destacar que la función de asignar nombres a los lugares es también un aspecto del lenguaje, que a su vez está asociado a la idea de *mapa*, entendido este último no como una simple descripción de puntos en el espacio sino como un manifiesto de apropiación sobre un territorio. Es decir, toponimia y propietario en una compleja narrativa de poder, territorio e identidad.

Bajo este concepto, se utilizó como criterio de registro sonoro un recorrido extraído del mito fundacional de la cultura rapanui, conocido como *Varua Haumaka*, traducido normalmente como 'El sueño de Haumaka'. *Varua* es una expresión rapanui que se traduce literalmente como 'espíritu', pero que también está asociado al concepto de 'sueño'. Ambos mundos —el primero, la personificación del alma intangible y el segundo, el sueño como estado paralelo de conciencia—, quedan integrados a través de esta única palabra. Complementando entrevistas con diferentes personas competentes en la cultura tradicional rapanui, se logró el siguiente relato del mito:

Y fue que Haumaka, de quien se dice tenía el poder del aire²⁹, conocía la habilidad de viajar durante sus sueños. Debido a este poder, uno de los líderes que gobernaba en Hiva, el rey Hotu Matu'a, le ordenó buscar la isla que estaba entre el Sol y la Luna³⁰. Haumaka, consejero del rey, obedeció sus órdenes y su espíritu llegó a la tierra encomendada, la llamó *Te Pito o te Kainga a Haumaka o Hiva*. Arribó por el suroeste vio los tres islotes y dijo: «¡Oh!... los hijos de Ta'anga convertidos en roca, es por esto que no habían regresado».

NOTAS

- (28) BARRIE, Luis: *El sueño de Haumaka: un recorrido sonoro documentado en Isla de Pascua*. 2006. [volver](#)
- (29) «Sus pasos lograban cubrir grandes distancias». [volver](#)
- (30) «Para mantener el curso, el navegante alinea las salidas y puestas de los astros a marcas en los bordes de la canoa. Había 8 marcas en cada lado, cada una pareada con un punto en la popa, dando orientaciones a las 32 'casas' estelares», en: RAMÍREZ, José Miguel: *Rapanui, Manual de Arqueología e Historia*. [volver](#)

Después Haumaka encontró el Pu Mahore, y lo llamó *Pu Mahore a Haumaka o Hiva* — el *Mahore de Haumaka de Hiva*—, entonces escaló hasta Orongo desde donde divisó el Poko Uri y toda la tierra, dando nombre a cada lugar y cada cosa que desde ahí contempló. Haumaka siguió por Manavai hacia la costa sureste hasta el volcán Poike. Allí observó toda la tierra y nombró cada lugar y cada cosa que desde ahí vio.

Al dejar Poike, Haumaka recorre la costa noreste donde encontró la playa de Hanga Rau, en ese momento dijo « ¡Oh!, éste es el mejor lugar para el rey, éste es el lugar predestinado». La tarea estaba terminada y Haumaka volvió a Hiva, donde él despertó lanzando un grito «¡Ah!, he encontrado la isla para el rey»^{31 32}.

Lo interesante de este relato es que los lugares por donde pasa Haumaka, y sobre los cuales designa un nombre, son aun identificables por la comunidad rapanui, lo que finalmente permitió construir este mapa sonoro de estructura lineal, basada en el recorrido del mítico personaje.

En una segunda lectura, el relato permite verificar los aspectos prácticos que aparecen luego con la posterior división territorial, tales como el lugar sugerido para la pesca, el tipo de espacio óptimo para la agricultura y por supuesto el territorio estratégico para el asentamiento de la nobleza política. [\[Audiovisual 1\]](#)

Conclusiones

En uno de los trabajos de campo, Francisco, Eric y Ariel, los hijos menores de Teodosio Painequeo, uno de los cantores que asesoró el disco *Oralidad en el canto mapuche*, comprometidos con la tarea del registro sonoro, me animaron una noche a salir a grabar el sonido del zorro. Aun sin red eléctrica, una noche sin luna en el lago Budi es una situación de oscuridad absoluta, ante lo cual tuve que ayudarme secretamente con una varilla y con los niños hablando para poder mantenerme en camino.

Sin embargo, y a pesar de mis precauciones, sorpresivamente choqué con un árbol tan ancho que demoré varios segundos en bordear agitando torpemente los brazos, primero por la sorpresa y después tratando rápidamente de medir el ancho y esquivar el famoso tronco antes que mis compañeros se percataran. Así fue y logré seguir el sonido de sus voces, retomando rumbo en busca del zorro. Lamentablemente, y a pesar de todos los intentos de Francisco y Eric por llamar al zorro, el animal nunca apareció y tuvimos que regresar sin completar la caza sonora, a lo que difícilmente se resignaban mis amigos.

Al día siguiente debíamos ir a reconocer el camino hacia la casa de otro cantor. Así lo hicimos, y a la luz de la mañana volvimos a cruzar por el pequeño bosque, siempre con mis tres pequeños asistentes. En un momento, Ariel el mayor de los tres chicos, se paró en frente de un gran árbol y mientras hacía muecas ridículas y movía los brazos como desesperado, me gritó: «¡Mira tío, así estabas tú ayer cuando fuimos a grabar el zorro!». Era cierto, mientras yo no habría podido ver mi mano frente a mis narices, ellos habían aguantado toda la noche para reírse de mi poca experiencia sin luna en el Budi.

Dicho de otra forma: durante una charla que ofrecí en el Miami Dade Community College, se emitieron audiciones de dos discos: *Patrimonio sonoro de la provincia de Valdivia* y *Oralidad en el canto mapuche*, y un espectador, curiosamente chileno, me felicitaba por lo interesante del primer disco donde disfrutaba del sonido del tren a vapor, el mercado fluvial de Valdivia y la historia de don Andrés Alba. Sin embargo, tan apasionadas eran sus felicitaciones como su indignación por aquel segundo disco, que según él, redundaba en secuencias de «pájaros y más pájaros».

Entonces, diplomáticamente argumenté que ciertas personas de origen mapuche, quienes nunca presenciaron el proceso de registro, sólo escuchando el disco habían sido capaces de adivinar, por el sonido del tuique, que durante aquel día de la grabación acababa de llover y el clima se mantenía inestable. En un caso similar, otro auditor mapuche supo al escuchar el grupo de tuiques que en aquel momento, sembrábamos papas y adelantaba una cosecha muy buena, pues la cantidad de tuiques detrás del arado le indicaba el gran número de lombrices que en ese lugar fertilizaban la tierra.

Esta capacidad de ver, esta capacidad de escuchar, esta capacidad de mantener una relación envidiable con la naturaleza, son aspectos que este Programa ha querido difundir hacia la comunidad chilena en general. El vínculo que este proyecto creó y mantiene con la comunidad mapuche y rapanui, ha permitido a partir de nuestras diferencias, enriquecer este concepto del paisaje sonoro nacido en Canadá, con aquellos rasgos propios de la diversidad cultural. A partir de esta experiencia, se propone el debate sobre un modelo que no sólo ayudaría a sistematizar un proceso de documentación de un paisaje sonoro culturalmente ajeno, sino además, desde esta diversidad hacer más fuerte el llamado a una nueva —¿o ancestral?— forma de escuchar el mundo.

NOTAS

- (31) Extracto de las entrevistas realizadas en Isla de Pascua. [volver](#)
- (32) [\[Audiovisual 1\]](#): Muestra la playa de Ovahe vista desde Poike, punto desde donde Haumaka vio la playa predestinada para el rey Hotu Matu'a. Posteriormente cuando el rey desembarca en la isla, lo primero que sucede es que se celebra el nacimiento de su hijo Tu'umaheke. La secuencia de imágenes corresponde al fotógrafo Nicolás Aguayo, la interpretación del canto a Julio Aotus y el diseño sonoro de Luis Barrie. [volver](#)

Centro virtual de Cervantes

http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm