

SÓNEC

ÉCFRASIS

((en))clave sonora

VOL #4

***Comunidades
en lo sonoro***



Martina M. Yáñez
Matías Serrano
María José García Siegel
Pilar Higuera Valencia
Rucitama Barbieri Beneventi

((en))clave sonora

sello editorial



Écfrasis, ediciones
Santiago, Chile
info@ecfrasis.com / ecfrasis.com

EDITOR GENERAL

© Sebastián Valenzuela-Valdivia

CONCEPTO, CO-EDICIÓN Y GESTIÓN PROYECTO

© Noelia Muñoz Galindo

© Miguel Hernández Aguirre

AUTORES

© Martina M. Yáñez

© Matías Serrano

© María José García Siegel

© Pilar Higuera Valencia

© Rucitama Barbieri Beneventi

IMÁGENES

© de sus autores

DISEÑO

© Écfrasis, gráficas

Primera edición, noviembre 2024
Santiago de Chile



Reconocimiento - No Comercial
Compartir Igual
(by-nc-sa)

**((en))clave
sonora**

VOL #4

***Comunidades
en lo sonoro***

ÍNDICE

	Presentaciones	06
Colectivos aurales: apuntes para escuchas de experiencias compartidas		12
	Martina M. Yáñez	
	Amplificar la duda.	24
Escuchando a las sensibilidades extrañas		
	Matías Serrano	
	La Voz de la Costa	38
	María José García Siegel	
Formas otras de entender el territorio y las prácticas de escucha para la conservación biocultural		58
	Pilar Higuera Valencia	
Toda voz travesti es voz cantada		74
¿De qué sirve una voz travesti?		
	Rucitama Barbieri Beneventi	
	Biografías	92

PRESENTACIONES



Comunidades en lo sonoro

((en))clave sonora

((en))clave sonora, el sello editorial de la Sonoteca SÓNEC, nace en 2018 con el objetivo de sumar un nuevo espacio para la creación y activación de diálogos en torno al sonido y a los agentes que lo convierten en arte. Este sello explora las herramientas conceptuales que transforman al sonido en un dispositivo de reflexión, al detenerse en aquellas experiencias que develan la dimensión política de los contextos que habitamos.

En este cuarto volumen, titulado ***Comunidades en lo sonoro***, trabajamos la intimidad de los gestos caracterizados por impulsar la reunión del colectivo. Aquí prestamos atención a cómo la escucha define la interacción entre sus miembros y cómo el sonido intercede y

ofrece respuestas ante sus diversas circunstancias. Detenerse en sus particularidades permite comprender la construcción de una *conciencia acústica* capaz de identificar los estímulos que afectan a cada comunidad.

Dentro de este espacio editorial, cuidamos de no alterar los matices que definen las poéticas autorales, ya que intuimos que a través de ellas es posible comprender las transformaciones sensibles. Es decir, todo aquello que constituye una cultura de escucha: las formas de entender el mundo, las construcciones de sentido y su correlación con las marcas sonoras. Estar atentxs a estas cualidades fomenta la interconexión, sugiriendo que los sueños podrían ser compartidos, a pesar de los tiempos y las naturalezas

diversas que, de manera orgánica, movilizan nuestras emociones.

En ((en))clave sonora practicamos la puesta en marcha de herramientas de investigación para comprender cómo nuestras creaciones se relacionan con la vida. Haciendo uso de elementos cotidianos para acercarnos de manera personal a los conceptos que buscamos o queremos entregar. No se trata solo de lo que hacemos, sino de cómo y para quién lo hacemos, invitándonos a deliberar sobre el espacio que ocupan nuestras creaciones, sobre su impacto e interacción con el entorno.

Si invertimos la energía de las fórmulas convencionales de estudio, emerge la intuición, la imaginación, el arraigo, el compromiso, el carnaval, el

juego, la magia, lo compartido, la recuperación y lo híbrido. Así, se forma un detallado listado que da origen a la autoescucha y al placer en la búsqueda de una ontología artística que no solo contemple la metodología técnica, sino que también permita materializar nuestras propuestas con otrxs, persiguiendo y resonando colectivamente.

A diferencia de ediciones anteriores, no buscamos plantear preguntas; preferimos que surjan en ti, lectxr, mientras nosotrxs indagamos en los propósitos de la reunión, ya sea por deseo o por la repercusión sonora de la experiencia colectiva.

Noelia Muñoz Galindo
Historiadora del arte
y encargada sello editorial
((en))clave sonora.

El hacer comunidades a través de la práctica y la escucha

Écfrasis

En marzo de 2022, comenzamos esta Colección de publicaciones gracias a la invitación y propuesta de la Sonoteca Sónec. Hoy, dos años después, y con tres volúmenes ya publicados —más este cuarto que nos convoca—, hemos logrado crear un espacio de reflexión crítica sobre el sonido, la escucha y su relación con las artes visuales, conectando además estas reflexiones con otras disciplinas y enfoques afines.

En los tres volúmenes anteriores, colaboramos con diecisiete investigadores para explorar cómo lo sonoro ha sido abordado desde una perspectiva historiográfica, confiurando una escena local. También comprendimos cómo la sonoridad varía e identifica a los territorios. Otra vertiente significativa fue el análisis

de su vínculo con la música o la arquitectura, entre otros temas, lo cual contribuyó a desarrollar y fortalecer un espacio editorial comprometido con las prácticas artísticas y el pensamiento contemporáneo en torno al sonido.

En este cuarto volumen, el análisis se centra especialmente en lo colectivo, ampliando y resignificando temas previamente explorados. En *Comunidades en lo sonoro*, se retoman reflexiones sobre territorio y espacialidad, que ahora también exploran y cuestionan lo comunitario en esos espacios. Esta perspectiva permite entender lo colectivo no sólo como un tema general, sino como un elemento clave en la metodología aplicada para construir cada ensayo. Aquí, las cin-

co voces de sus autorxs se nutren de otras para resonar conjuntamente en nuestros lectores.

Además, encontrarán ensayos que exploran una voz personal, biográfica y testimonial que define a sus autorxs. A pesar de su carácter subjetivo, estas voces y sus escritos representan problemáticas que trascienden lo individual y encuentran resonancia en la sociedad. Por ello, en ***Comunidades en lo sonoro***, se despliega un movimiento constante entre lo íntimo y lo público; entre la subjetividad colectiva e individual; entre la práctica personal y la comunitaria. Los agentes —artistas, ensayistas y gestores que firman estos ensayos— nos invitan a descubrir las diversas prácticas sonoras que

se producen, circulan y activan en distintas comunidades.

Sebastián Valenzuela-Valdivia
Editor Écfrasis

1

Colectivos aurales: apuntes para escuchas de experiencias compartidas

Martina M. Yáñez

Hace menos de un año, me encontraba en Concepción impartiendo un taller abierto de silbatos hechos en cerámica y dirigido a personas con y sin experiencia en el material. Estos pequeños instrumentos no son muy difíciles de construir si se tiene la paciencia y tolerancia para entender que la arcilla no siempre —más bien casi nunca— se comporta como nos gustaría. En el caso particular de los silbatos, lo más difícil es lograr que suenen por primera vez. Por esta razón, y según mi experiencia, pienso que construir un silbato de cerámica se caracteriza por un trabajo continuo de prueba y error: si están frescos, no se pueden soplar mucho ya que la humedad del soplo afecta su estructura; pero tampoco puede ser muy demoroso, debido a que los tiempos de secado del barro intervienen en el proceso constructivo, más aún cuando el calor de nuestras manos está en contacto constante con la pieza.

Sin embargo, aún recuerdo ver cuando, pasada la primera mitad del encuentro, una de las asistentes sopló cuidadosamente la boquilla de su silbato en confección, generando que la sala se llenase de un sonido terroso que nos detuvo a todos allí. Recuerdo especialmente a su

hija pequeña que la acompañaba y miraba con la tierna curiosidad de una guagua que escucha cantar a su mamá antes de quedarse dormida. En realidad, creo que todos estábamos igual; tan curiosos como sorprendidos. Cuando acabó su soplo, aparecieron las miradas y el silencio. Como si el propósito del taller hubiera sido cualquier otro menos hacer estos instrumentos de barro. Desde ahí, la experiencia de haber escuchado un silbato hecho ahí mismo fue razón para que quienes nos encontrábamos al interior de la sala siguiéramos concentrados en la construcción de un sonido que nace en el barro, cómo si esa experiencia de escucha común hubiese marcado un antes y un después en esa mañana.

Cuento esta historia ya que a raíz de ésta, surge el concepto que esbozaré a lo largo de este breve ensayo, el cual tiene que ver con las formas en que la experiencia de escucha es capaz de constituir un sentido de colectividad a partir de la vinculación sensible entre dos o más agencias. Los *colectivos aurales*, como pretendo denominarlos en este texto, abarcan no sólo la consolidación de una escucha en particular, sino también mutaciones sensibles que emergen cuando ésta es compartida. Para ello, me parece necesario abrirnos a especular cómo estas nuevas colectividades implican una concepción del sonido vinculada a su alcance perceptible, sin necesariamente remitirnos a sus posibles interpretaciones.

Aunque me interesa pensar en las narrativas sociales y culturales del sonido, existen algunos matices respecto a disciplinas dedicadas a dichos análisis¹; principalmente en el enfoque con el que las sensibilidades colectivas aparecen cuando un grupo de personas perciben en conjunto un estímulo tan efímero

1. La psicoacústica, por ejemplo, vendría a ser aquella disciplina derivada de la física que estudia la relación entre el estímulo sonoro y las reacciones psicológicas que estos desatan en el sujeto.

como lo es el sonido. Más aún, no es el comportamiento del sonido en cuánto tal lo que me interesa definir, sino el impacto y las variaciones afectivas que desencadenan nuevas formas de vincularnos con nuestra sensibilidad. Es por ello que las colectividades aurales están vinculadas al sonido desde una intimidad particular: aquella en la que lo personal y lo comunitario se difuminan al momento de percibir un estímulo considerado intruso, un fenómeno, o un habitar² irrepetible que sucede una vez el ruido se interpreta y deviene sonido. Para esto, pensaré en la escucha consciente o activa del estímulo sonoro como un elemento crucial en la emergencia de un colectivo aural.

Quizás una manera más fácil de precisar esta idea sea contrastándola con lo que Murray Schaeffer denomina como *comunidades acústicas* en su libro *The soundscape: Our environment and the tuning of the world*³, las que define en base al alcance espacial que posee un sonido para ser percibido e interpretado por un grupo dentro de una misma circunscripción espacial. Tal y como

2. “Habitar desde la escucha significa estar abierto a la experiencia sin reducirla. Frente a la jerarquía resultante del deseo de dominación, la forma de habitar el mundo que propone el músico provoca una armonía horizontal basada en la igualdad. Esta armonía, que sitúa todo en el centro, es una armonía fuerte, muy alejada de la armonía basada en las relaciones de altura. , ver en Carmen Pardo Salgado, *Una música para habitar el mundo*, p. 12, consultado en https://ivam.es/wp-content/uploads/Traduccion_Habitar-el-mundo-IVAM.pdf

3. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT: Destiny Books, 1977).

dice Schaeffer, muchos asentamientos de la historia occidental temprana estructuraban sus construcciones en base a los alcances territoriales que tenía la voz en un área determinada. Fuese para extender la palabra de un orador, un grito de ayuda o anunciando invasiones enemigas, las personas que habitaban este tipo de asentamientos debían ser capaces de escuchar todo tipo de información relevante para el grupo. Por esta razón, cada edificación debía estar inserta dentro de un mismo espacio acústico en el que la voz pudiera perpetrar.

En esta misma línea, una situación similar pero inversa ocurre con las aves, debido a que el espacio de hábitat de una parvada se establece en base al espacio acústico en el que se propaga la vocalización de un espécimen en determinados momentos del día. La gran diferencia es que en muchas especies de pájaros, según nos cuenta la etóloga Vinciane Despret, los machos tratan de establecerse lo más lejos posible del canto de otro macho con tal de aumentar su posibilidad de llamar la atención de alguna hembra⁴. En otras palabras, si en el caso de los humanos escuchar un sonido tendría un alcance en su mayoría beneficioso para los habitantes, en las aves es notoriamente perjudicial para su convivencia si entendemos que para muchos machos, escuchar a los de su especie es un estímulo no deseado.

Pese a que en ambos casos el sonido pareciera prevalecer y operar desde lo intrusivo perpetrando en lo privado, pienso que la apuesta de las *comunidades acústicas* de Schaeffer es rápidamente puesta en tensión cuando tomamos como referencia el comportamiento de los pájaros que describe Despret. Un motivo de ello sería porque el autor —más allá de no referirse a los comportamientos aurales de sujetos no humanos— no trata de extenderse demasiado en los inconvenientes que se presentan en estas comunidades cuando un estímulo sonoro indeseado acontece en el espacio acústico comunitario. Quiero creer que esto puede deberse a que en Schaeffer, las *comunidades acústicas* se articulan a partir de la necesidad de una escucha —una escucha instrumental o de sobrevivencia— que le permite a la propuesta del autor pasar por alto todos los potenciales inconvenientes de habitar un espacio sonoro compartido. Dicho de otro modo, para la escucha de Schaeffer

4. Vinciane Despret, *Habitar como pájaros. Modos de hacer y de pensar los territorios* (Buenos Aires, Argentina: Cactus, 2002).

existe un fin que justifica un medio ruidoso, mientras que en los colectivos aurales la escucha es el medio y el fin en sí mismo.

En otras palabras, aunque los sonidos se expandan e invadan nuestros oídos, su propagación no necesariamente propicia la emergencia de un colectivo. Es justamente este el motivo por el que la escucha de un sonido potencialmente traumático tampoco es capaz de propiciar sensación de colectividad; pues nada en él incita a ser escuchado por los oyentes a pesar de estar expuestos al estímulo en su conjunto. Con esto, pienso en el caso de las aves descritas por Despret, las cuales anidan lo más lejos posible las unas de la otras, pero también en quienes se ven lamentablemente envueltos en espacios acústicos histórica, cultural y socialmente traumáticos. El sonido de la violencia física ejercida contra detenidos en dictadura, las intervenciones maquínico-industriales en territorios indígenas, o el estruendo de un bombardeo cayendo sobre territorios palestinos, si lo pensamos en una escala global reciente, son casos de escuchas traumáticas que agrupan a personas pero que no necesariamente condicionan la aparición de lo colectivo.

De ahí que los *colectivos aurales* sirven para ofrecer un matiz a lo planteado inicialmente por Schaeffer: una comunidad acústica puede articularse tanto de varios *colectivos aurales* (fig.1) como de ninguno, y al mismo tiempo, estos últimos pueden articularse de sujetos pertenecientes a distintas *comunidades acústicas* (fig. 2). Aquí, reitero la importancia de la escucha consciente o activa. Por ello me pareció importante comenzar con el ejercicio del silbato, pues cada participante estaba dispuesto a escuchar el estímulo que emerge del silbato. Lo colectivo, entonces, sería constituido desde la

Fig. 1

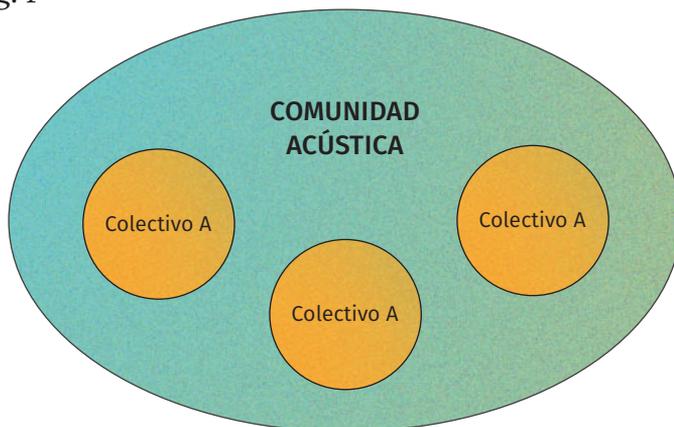
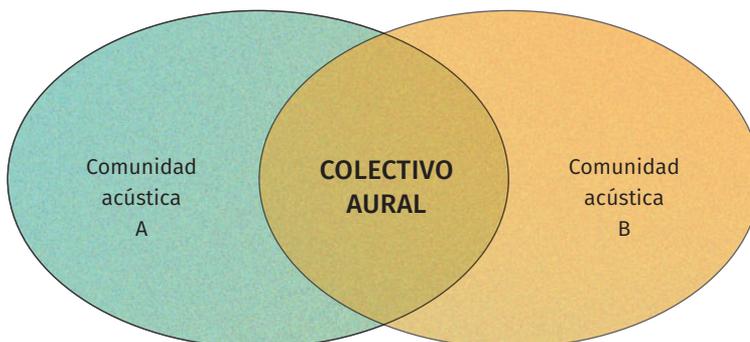


Fig. 2



auralidad que emergía de un acontecer efímero, de un sonido cuya emergencia se da al mismo tiempo en que decae, y no por la proximidad espacial entre quienes estábamos ahí escuchando.

En resumen, tenemos que:

Sonido + Sujetxs + Espacio = Comunidad acústica

Mientras que:

Sonido + Sujetxs + Percepción activa = Colectivo aural

En esta misma línea, Gustavo Celedón nos dice que el sonido es aquello que hace emerger la escucha⁵. Para el autor, el acontecimiento es el sonido en sí mismo, y no el momento en que el estímulo se propaga desde su fuente de emisión. Dicha idea convierte a la escucha en un ejercicio fenomenológico en el cual el sonido es por sobre todo una existencia autónoma *a pesar de* —o más bien, *debido a*— su carácter efímero. Con respecto a la aparición de la escucha, Celedón se refiere a la transmutación del gesto que convierte nuestro oír en una escucha activa cuando acontece un sonido. Sin embargo, al igual que este último, la activación de la escucha es también un gesto fugaz. Nace y muere con el sonido que buscamos escuchar, para luego volver a activarse y decaer. Algo similar es lo que plantea David Toop, quien señala que el sonido sucede sin necesariamente llegar a existir plenamente. Aquí, la escucha activa opera como el canal con el cual habitamos dicho suceso de manera simultánea a su muerte, razón que caracteriza a los *colectivos aurales*

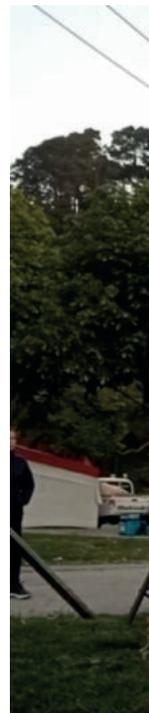
5. Gustavo Celedón Bórquez, *Sonido y acontecimiento* (Santiago, Chile: Metales Pesados, 2014).

y al sonido como configuraciones efímeras, emergiendo, habitando y desvaneciéndose conjuntamente.

En este punto, sin embargo, quisiera agregar que no es lo mismo hablar de una escucha activa individual que una compartida. La activación de la escucha al interior de colectivos no sólo permite percibir y habitar el sonido, sino que también percibir al resto de oyentes que acontecen junto al estímulo. Con ella se re-descubre a un otro desde un estado de sensibilidad mutua, que se vincula a la escucha, a través de la apertura de una horizontalidad en la que ambos nos presentamos como oyentes. Esta nueva condición genera intersticios en los que nos volvemos capaces de escuchar a quien emite un sonido en particular: el del silencio que emerge mientras se escucha. Aquel que marca la transición hacia un percibir de manera consciente, y que nos abre a la posibilidad de escuchar a otro escuchando. Es, en otras palabras, pensar la escucha como una forma de (re)sonancia que se propaga entre los agentes que escuchan.

Quizás, dicha reverberancia sensorial sea el motivo por el cual parte importante de los artistas y prácticas sonoras están actualmente abocadas a la escucha grupal. Sean talleres, caminatas sonoras por las ciudades, sesiones de escucha en espacios cerrados, presentaciones o conciertos. Podemos pensar que este tipo de encuentros se abren a la resonancia aural que nos proyecta una nueva manera de hacer en comunidad; aquella que surge en el derribamiento de la narrativas imperantes que rigen tanto la prioridad entre quién emite y quién percibe un sonido, como a las líneas de sentido y organización que otorgamos a los sonidos que escuchamos. Si el sonido es, siguiendo a Celedón, una existencia autónoma de su causalidad, entonces las distinciones jerárquicas entre quien suena y quien escucha se vuelven irrelevantes. En su lugar, se genera una experiencia en dónde la relevancia es repartida entre la fuente de emisión, el sonido, y quienes escuchan.

Es a partir de las escuchas mutuas que se experimenta el desvanecimiento de las jerarquías que organizan e instrumentalizan la sensibilidad. Las narrativas normativas y unilaterales, devienen ahora espectrales: si la escucha de las *comunidades acústicas* provee sobrevivencia, la escucha del colectivo aural nos abre a la convivencia que provee el afecto que se vive en el escuchar colectivamente. No hay tal cosa como relatos organizadores en la auralidad colectiva, sino fábulas blandas y pluriaurales que reúnen cuerpos sintiendo a otros cuerpos en espacios y sensibilidades intersticiales. Son experiencias *ambient* en las que cada organismo suena y reverbera hasta encontrar otros cuerpos en el mismo estadio. Como si fuésemos antenas vivas, emitimos y recibimos los estímulos de una atmósfera que vibra con cada resonancia y que, en su inmersión pasiva, nos envuelve en el aparecer colectivo de sensibilidades que descomponen la instrumentalidad de la escucha.



Oidomedia, sesión de escucha, 2022
Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Media-aguas, sesión de escucha site-specific, 2023
Fotograma de videoregistro de Martina Mella Yáñez.



2

Amplificar la duda. Escuchando a las sensibilidades extrañas

Matías Serrano

“Ser una persona significa no estar nunca seguro de lo que eres”

Tim Morton, *El pensamiento ecológico*¹

Este escrito se presenta como una revisión del texto *Amplificar la duda: exploraciones mediales sobre las sensibilidades extrañas*, investigación artística parte del proyecto final para obtener el grado de Magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile.²

La investigación inició al haber recibido un diagnóstico tardío de Trastorno del Espectro Autista (TEA). Si bien muchos de estos rasgos me hicieron sentido, por lo que hasta hoy sigo una terapia *ad hoc* para lidiar con las dificultades que este diagnóstico conlleva, desde su aparición he mantenido escepticismo en torno a él. No porque crea que no exista o que sea erróneo, sino porque creo que es un concepto incompleto y

altamente susceptible a condiciones materiales, históricas y sociales. A continuación, relataré parte de estas problemáticas y cómo la investigación artística y la escucha me permitieron navegar la complejidad que subyace a los diagnósticos de salud mental.

1. Timothy Morton, *El pensamiento ecológico* (Barcelona: Paidós, 2018)

2. Matías Serrano Acevedo, *Amplificar la duda: exploraciones mediales sobre las sensibilidades extrañas*, 2023, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/198291>.

Actualmente el TEA es definido como un trastorno que afecta el neurodesarrollo, esto genera déficits en la interacción social, la comunicación y una tendencia a la realización de conductas repetitivas³. Es decir, tiene orígenes biológicos, ya que las redes neuronales tienen una variación en torno al cerebro “normal” desde fases embrionarias por causas genéticas, y se manifiesta muchas veces en dificultades en el lenguaje hablado y problemas para desenvolverse en entornos sociales. Las conductas repetitivas aparecen como falta de flexibilidad ante la alteración de las rutinas, llevando a que los intereses personales se manifiesten profundamente. Esta definición es validada por la Asociación Americana de Psiquiatría (American Psychiatric Association, APA), quienes en el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (Diagnostic and statistical manual of mental disorders, DSM-V)* de 2013 indican que los rasgos deben aparecer en las primeras fases del período de desarrollo y afectar la vida social o laboral, siempre y cuando no sean casos de discapacidad intelectual⁴. Además, la percepción se ve alterada, ya sea como hiper o hiposensibilidad. Es común encontrar a personas TEA con dificultades para tolerar ciertos sonidos, y que al mismo tiempo tardan más en reconocer estímulos de dolor físico. Estos rasgos varían de persona a persona, por lo que en cada caso se pueden detectar distintos tipos de alteraciones a la “sensibilidad sensorial”.

Cabe destacar que esta definición lleva muy poco tiempo, hace no muchos años aún se hablaba que el Síndrome de Asperger correspondía a un trastorno distinto del autismo. Esta separación fue desestimada en el DSM-V debido a que consideraba que

3. María J. Portella, *Autismo. Una inmersión rápida* (Barcelona: Tibidabo, 2022), p. 22.

4. American Psychiatric Association y American Psychiatric Association, eds., *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*, 5th ed. (Washington, D.C: American Psychiatric Association, 2013), p. 50.

la distinción entre el síndrome y el trastorno correspondía a sesgos de los evaluadores y no a diferencias biológicas.⁵

Pese al consenso científico con el que cuenta la definición desarrollada anteriormente, aún quedan algunos puntos ciegos sobre qué es exactamente el autismo. En primer lugar, si bien se entiende que hay un origen biológico, radicado en el desarrollo neuronal y de características hereditarias, aún no se localiza alguna alteración específica que permita detectarlo. Se han estudiado cerebros de personas autistas y no autistas, sin encontrar diferencias sustanciales entre ellos⁶. Además, el hecho de que el diagnóstico considere características sociales, sugiere que hay aspectos que están lejos de poder ser controlados por el individuo. Que una persona tenga problemas en la comunicación con sus pares, ¿no haría preguntarnos si la rigidez está en los grupos sociales para integrar a otros y no en los sujetos individuales que no encuentran formas de incorporarse? La dificultad social podría no ser inherente, sino que contextual. Finalmente, en torno a la sensibilidad sensorial, y en un mundo donde los estímulos visuales y sonoros colman cada segundo de nuestro día, ¿no será que los cerebros actuales no dan abasto ante tanta información?

A medida que socializaba la investigación era habitual escuchar como pregunta “¿Y no será que todos somos un poco autistas?”. Pese a lo incómoda e ingenua de la pregunta, es real que podemos encontrar comportamientos extraños en cada uno de nosotros: rasgos de dificultades sociales, obsesiones y sensibilidades sensoriales alteradas. En esa línea, este proyecto busca explorar esa pregunta, pensando en compartir esas características extrañas y particulares de cada

5. Portella, *Autismo. Una Inmersión Rápida*, p. 67.

6. *Ídem*, p. 132.

persona, independiente de si esos rasgos ameritan un diagnóstico. Para esto, trabajé con herramientas de escucha atinentes a mi práctica artística.

Para iniciar, me gustaría comentar ciertos aspectos históricos. Desde finales del siglo XIX y hasta los años 90 la conversación sobre los sujetos denominados como “extraños” estaba dominada por la psiquiatría. Emil Kraepelin, considerado el padre de esta disciplina, fue un investigador alemán obsesionado con dividir y clasificar los trastornos mentales, con foco en la “herencia, severidad, desarrollo e implicancias a lo largo de la vida”⁷. Se sugiere que éste estaba fuertemente inspirado en el trabajo de Francis Galton, creador de la Eugenesia: pseudociencia que buscaba el mejoramiento de la raza y que en su grado más extremo motivó los exterminios realizados por los nazis. Uno de los discípulos de Kraepelin, Eugene Bleuler, sugirió en 1911 el término “autismo” para referirse a uno de los cuatro síntomas de la esquizofrenia, y cuya investigación dio insumos a psiquiatras como Hans Asperger para que publicaran sus observaciones en la Austria dominada por los nazis⁸, las que conforman parte del cuerpo de lo que hoy entendemos por TEA. Hans fue parte de organismos simpatizantes con el régimen, y su trabajo ha sido recientemente criticado por su participación en la eutanasia de niños con trastornos mentales durante la guerra⁹. Este periodo es denominado como el del “paradigma patológico” por Robert Chapman, quien lo define como el momento donde se buscaba constantemente la categorización de los grupos humanos según sus habilidades mentales, y la búsqueda por potenciarlos en favor del régimen

7. Robert Chapman, *Empire of Normality: Neurodiversity and Capitalism* (London Las Vegas: Pluto Press, 2023), p. 55.

8. *Ídem*, p. 53.

9. Herwig Czech, “Hans Asperger, National Socialism, and ‘race hygiene’ in Nazi-era Vienna”, en *Molecular Autism* 9, N° 1 (19 de abril de 2018) p. 29, <https://doi.org/10.1186/s13229-018-0208-6>.

económico¹⁰. En ese sentido, lo patológico o anormal en una persona no tiene que ver con una cualidad inherente, sino con su relación con los entornos productivos.

Este paradigma patológico sigue vigente, pero también se ha solapado con uno de carácter político. En los 90 y gracias a internet, *nerds* y *geeks*, personas socialmente extrañas o diagnosticadas como autistas, asperger, depresivas y/o ansiosas comenzaron a encontrarse en foros de discusión para dialogar sobre su experiencia. Personas que anteriormente vivían condenadas al aislamiento, comenzaban a darse cuenta que no eran las únicas en ese estado, y que esa distancia no era tal si encontraban espacios donde sentirse cómodos. Esta comunidad que utilizaba a la tecnología cibernética como prótesis social, dio pie a que investigadores como Judy Singer y Harvey Blume propusieran cruces entre estas comunidades digitales y los movimientos por los derechos de las “minorías”. Singer, propuso el concepto de “neurodiversidad” en base a sus diálogos con Blume en su tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales; publicado posteriormente en 2017¹¹. Este texto hace un paralelo con la biodiversidad, proponiendo que la variedad de cerebros y modos de pensar enriquecen a la sociedad. Dentro de este marco aparece el concepto de “neurodivergente” para denominar al sujeto anormal, en contraposición a un “neurotípico”, el que responde a los modelos circunstanciales de normalidad, o que carece de características ligadas a la discapacidad mental. En ese sentido, ella propone que debiera surgir un nuevo

10. Robert Chapman, *Empire of Normality*, p. 63.

11. Judy Singer, *NeuroDiversity: The Birth of an Idea* (Lexington: Judy Singer, 2017).

12. Robert Chapman, *Empire of Normality*, p. 126.

movimiento de derechos civiles que procure desarrollar una sociedad “ecológica”, donde no solo se preserve lo “natural”, sino que también la neurodiversidad se celebre y proteja¹².

En una perspectiva política, Robert Chapman sugiere que la línea entre neurodivergentes y neurotípicos cambia constantemente en relación a las lógicas productivas, y bajo las condiciones de explotación dadas por el neoliberalismo. Cualquier persona aparentemente sana puede terminar dañada y llevada a la neurodivergencia¹³, en forma de depresión, ansiedad, crisis de pánico o *burnout*. En vía de resolver esta fractura, ciertas voces sugieren modelos integrados e interdisciplinarios que consideren lo biológico, lo social y la experiencia propia de las personas¹⁴.

Las prácticas del arte sonoro, que parecen siempre navegar entre disciplinas sin adscribirse a ninguna específicamente, nos podrían ayudar a explorar este campo. En este caso, mis acciones de escucha fueron llevadas a un proyecto expositivo, del que daré cuenta a continuación.

Basado en prácticas del arte de la escucha, donde se invita a evidenciar que la experiencia auditiva de un artista es un objeto “tangible y digno de atención”¹⁵, me propuse a acceder al problema de la neurodivergencia desde el oír y de un enfoque no diagnóstico ni categorizante, considerando incluso a personas que no se conocen ni se identifican con ese concepto. Me interesa generar diálogo en torno a los gestos sin juzgar positiva o negativamente, sino que explorar esos rasgos que nos van conformando como persona. Para eso, sugerí el concepto de “sensibilidad extraña”; lo “sensible” surge inherentemente en las personas, quienes poseen percepciones y afecciones provenientes de sus

13. *Ídem*, p. 155.

14. Jo Bervoets y Kristien Hens, “Going Beyond the Catch-22 of Autism Diagnosis and Research. The Moral Implications of (Not) Asking ‘What Is Autism?’”, en *Frontiers in Psychology* 11 (10 de noviembre de 2020), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.529193>.

15. Daniel Scott-Cumming, *The Listening Artist: On Listening as an Artistic Practice beyond Sound Art* (phd, University of the Arts London, 2017), p. 5. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14284/>.

entornos y experiencias. En el caso de “lo extraño” proviene del concepto *strange strangers* prestado de Tim Morton, quien sugiere que para entender lo humano deberíamos mirar tanto a nuestra relación con los extraños de ahí afuera como con nosotros mismos¹⁶, y que en este proyecto, busca conectar con esos gestos que no sabemos por qué, pero que tenemos y nos caracterizan.

Así, comencé un proceso de búsqueda de personas con particularidades sutiles: por ejemplo, una persona que comentaba en Instagram que se iba a encerrar a su habitación cuando había visitas familiares en casa, u otra que iba por la vida con un pequeño aparato en los oídos que le atenuaba las frecuencias agudas y le permitía navegar el ruido urbano sin abrumarse. A través del uso de mi intuición y capacidad para notar estos pequeños rasgos, encontré en total a once personas que accedieron a participar de variadas sesiones de conversaciones individuales y sin una pauta de preguntas específica. Estas citas se concertaron en lugares cómodos para ellas (su propia casa, un café, un parque, etc.), y donde dialogamos sobre lo extraño en cada una/o. Algunas, aludieron a recuerdos de infancia en donde sintieron alguna disonancia con su entorno; otras, se enfocaron en aquellos estímulos sensoriales que actualmente les genera placer o incomodidad. Estas sesiones fueron grabadas, y de cada sesión se extrajeron fragmentos del relato en que

16. Timothy Morton, *El pensamiento ecológico*, trad. Fernando Borrajo (Barcelona: Paidós, 2018), p. 143.

17. Más información de la exposición, con fotografías, texto y registro audiovisual puede ser accedida en “misaa - amplificar la duda”. misaa.cc, 2024. <http://misaa.cc/projects/amplificarladuda.html>.

cada persona señalaba algún pequeño rasgo de extrañeza y particularidad.

Para la exposición¹⁷, las anotaciones fueron dispuestas aleatoriamente sobre un lienzo impreso donde los sujetos de las oraciones fueron reemplazados por

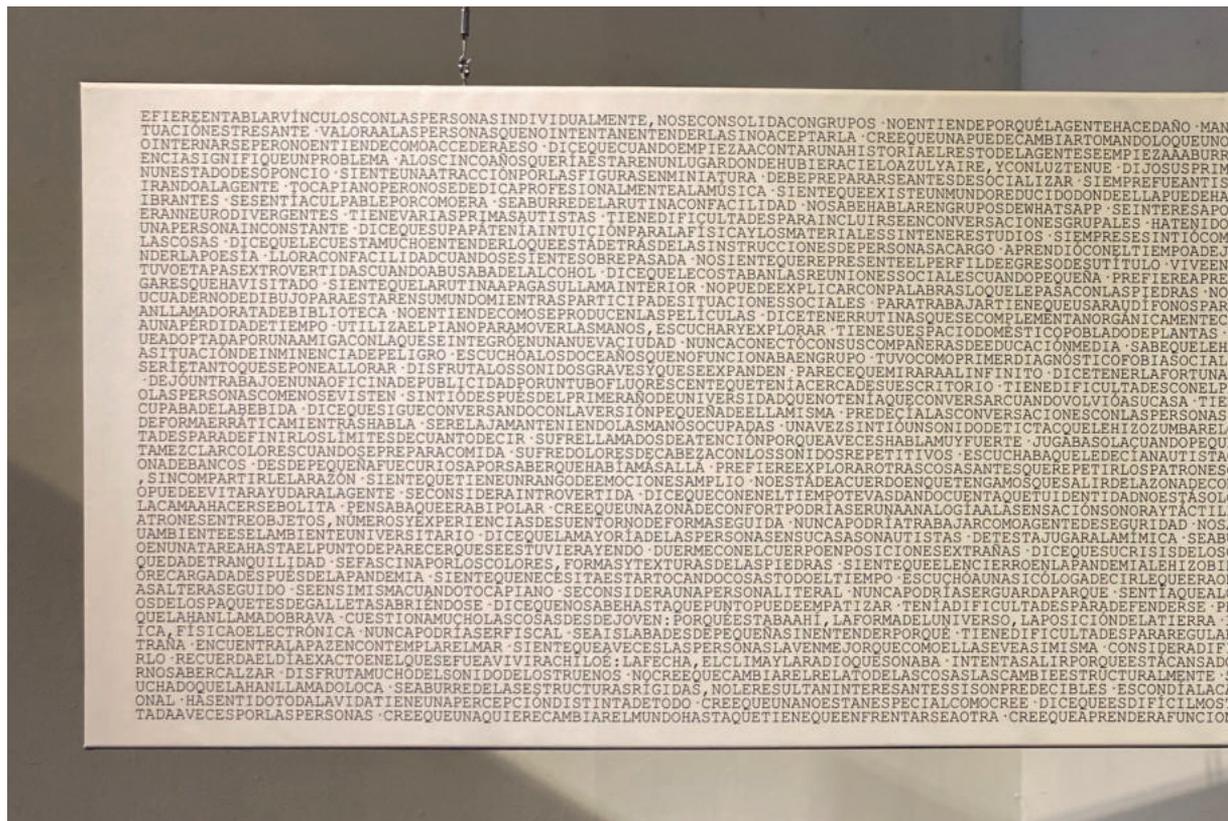
un símbolo de punto medio (·), y además se eliminaron los espacios entre las palabras, conformando un texto denso y “ruidoso”, donde aparecen experiencias que buscan hacer al espectador resonar y generar preguntas sobre su distancia ante esos rasgos aparentemente extraños. Algunos fragmentos de las grabaciones también fueron reproducidos a través de ensamblajes contruidos con discos duros *hackeados*, atriles de micrófono y lupas, los cuales proponían generar extrañeza sobre los medios que se emplean para acceder a estas memorias.

Un elemento fundamental en la muestra, y que buscaba ampliar la noción de *lo sensible*, fue la inclusión de una invitación a la entrada de la exhibición sugiriendo recorrerla en compañía de una pequeña piedra, las que fueron seleccionadas previamente según su tamaño y textura para que fueran cómodas para tomar con una mano. Teniendo en consideración que en las exposiciones se evita la manipulación o el tacto de las obras, mi objetivo fue invitar a las personas a que tuvieran este objeto en sus manos para canalizar aquella energía clausurada en estos espacios exhibitivos. En ese sentido, la piedra buscaba amplificar la pregunta por lo extraño en aquellos contextos donde nos movemos: ¿por qué recorrería una exposición con una piedra en la mano?

Si bien el proceso académico ya fue terminado, el proyecto aún sigue en curso. En este texto se incorporaron referencias que no fueron consideradas en el texto completo, y los procesos de escucha continúan, ya que al dejar de pensarnos como listas de rasgos que corresponden a categorías diagnósticas, sino que a considerarnos personas (con toda su complejidad y extrañeza), motiva a conseguir escuchando y observando atentamente a las sensibilidades extrañas de ahí afuera.

Invitación a recorrer la muestra con una piedra en la mano, 2024
Obra y registro fotográfico de Matías Serrano.





Bastidor con notas de escucha, 2024
Obra y registro fotográfico de Matías Serrano.

TIENESUSMANOSOCUPADASCONUNPELUCHECUYASTEXTURASLEINDUCENRELAJO · APRENDIÓAPERDERERLASGANASDELLORARFRENTEACUALQUIERSI
YAES · SIENTEQUECONSUDIAGNOSTICOTODOCAMBIOYNADACAMBIOALMISMOTIEMPO · HAESCUCHADOQUELAHANLLAMADORARA · HUBIERAPERFERID
IR · FUELATORMENTAPERFECTACOMOALUMNAENLAUNIVERSIDAD · SIENTEQUESUGATOSABECUANDOELLAESTAMAL · NUNCAHASENTIDOQUEESUDIFER
ERASPALABRASALOSTRESAÑOS · QUIEROJUGO · FUEIDIAGNOSTICADACONAUTISMODESPUEDELOSVEINTEAÑOS · SIENTEQUEPORSUAMENVIIVIAE
OCIAL · FUEADELANTADADECURSOENSUETAPESCOLAR · LEYOLAANTOLOGÍADEGABRIELAMISTRALALOSDIEZANOS · SEQUEDABAENLASESQUINASM
BLARDELOQUEOUTIERHABLAR · NOCREEQUEENMASCAREPERSERSONA · APRENDIÓALEERDEPEQUEÑA · SESIENTEAFTADAPORCOSASQUEDENOMINAV
RELBIENCOMUN, NOPUEDERIPORLAVIDAIGNORÁNDOLO · CREEQUELAMAYORIADELASPERSONASQUEESTUDIARONCOMELLAENLAFACULTADDEARTES
CONSECUENCIASPORNOADAPTARSEAESTRUCTURASRÍGIDAS · CUANDOSESIENTEINSEGURASIENTEQUESUCEREBROSERETERUECE · SECONSIDERABA
OUNBICHORARO · AVECESENTIENDEOTRACOSACUANDOLEDANINSTRUCCIONES · HACIACOSASPORQUEOTRAPERSONALEHABIDICHOCOMOSEHACIAN
ARDESEREXIGENTECONSIGOMISMA · TENIADIFICULTADESPARARELACIONARSEYLEGUSTABAÁISLARSE · DISFRUTALALECTURAPERODICEENENTE
UNACASACONDOSPERROSYCUATROGATOS · ODIALASACEITUNASYSUSABORINTENSO · AVECESCUANDOSALEDEBEDEDICARELOTRODIAADESCANSAR ·
NDEQUEEASENTARSE · HACIÁHISTORIASCUANDOPEQUEÑA · DICEQUEUNANUNCAESTANDISTINTAALOSDEMÁS · ACUMULAPEQUEÑOSOBJETOSDELU
CREEQUEUNDIAGNÓSTICOSEAUNCONTRATO · FUEDESUFIRIRONACRISISPORESCUCHARUNPORTAJO · YANOTRATADEENTENDERALASPERSONAS · USAS
AMITIGARLAAATENCIÓNENLOSESTÍMULOS · SIENTEOLORCONALGUNOSSONIDOS · SIENTEQUENOTIENEUNGRUPODEMIGAS · HAESCUCHADOQUELAH
ONSUSCOMPÑERASDECASA · CONSIDERAUNEFUERZOMANTENERAMISTADES · FUEDEJADADESERINVITADAPORSUSAMIGASPORQUESENTIANQUEER
NOPUEDEINHIBIRSENSACIONES · NOPUEDESEGUIREL RITMOSOCIAL · CONSIDERAQUEEMANIPULARUNPELUCHEESALGODEMASIADOESTIMULANTE · F
ACEMALAI LARSE · NOJUGABA CONOTRASNIÑASENBÁSICA · SESINTIOMÁSSEGUROCUANDODESCUBRIÓLAPALABRANEURODIVERGENCIA · VIVEENUN
· SIENTEDESAGRADOPORLASCAMPANAS · CUANDOERAPEQUEÑAVIVIÁTRANQUILA PERODESPUESEEMPEZOADARCUENTADESUDIFERENCIA · AVECES
DECREPENDINGS · NUNCAPODRIÁSERMÉDICA · FUEIDIAGNOSTICADACONDEPRESIÓNCLÍNICA · SIENTEASCOPORLATESTURASDEALGUNASCOMIDAS
ROCESAMIENTOSENSORIAL · ENALGUNMOMENTOSUVIDADOCENSOASIENTIQUETODOENLAVIDA SEVOLVIÓABRUMADOR · NOTIENEINTERÉSFORM
NEENUNAMIGAQUELACONSIDERA COMOUNJUGARSEGURO · BEBIALCOHOLDESDELAADOLESCENCIA ENLASFIESTASALASQUEASISTÍASOLOSEPREO
· ADELANTANDOSEMENTALMENTALCOQUELAPERSONADIRÍA · NOPODRIÁESTARENCERRADATRAJAJANDOENUNAOFICINA · MUEVESUSEXTREMIDADES
OÍDO · SABIALEERANTESDEENTRARAKINDER · SUFRÍABULLYINGCUANDOINIA · VALORAQUELEEPLIQUENLOSCODIGOSSOCIALES · TIENEDIFICUL
ENA · ENCUENTRAMUCHASCOINCIDENCIASDECUMPLEÁNOSENTERPSONASQUEHA CONOCIDO · NOSABEPARTICIPARENGRUPOSDEWHATSAPP · LEGUS
COMOINSULTO · TOMOUNACARRERAASUMIENDOQUETENDRÍAQUEABANDONARLA · SIENTEAVERSIONALASESTRUCTURASSOLIDAS · NUNCASERIALADR
QUEAPRENDEENLAUNIVERSIDAD · DISFRUTADELSONIDODELASCAMPANAS · ESCUCHOÁSUMADREDECIRLEQUEAEALLALECOSTARÍAVIVIRDEADULTA
NFORT · RECUERDAQUECUANDOINIAERAFELIZPORQUENOSENTIÁEXTRANA · NOSABEEEXACTAMENTE CUANDOESTAPONIENDO SUMASCARASOCIAL · N
· INSCRITAEUNACUESTION · SABQUEAVECESSEQUEDAPEGADANUNTEMA · NUNCAPODRIÁTRABAJARCOMOBAILARINA · SIEMPREQUEPUEDESEVA
DELVIENTEMATERNO · SIENTEUNDOLORFÍSICUALINTENTARELACIONARSECONLASPERSONAS · SIENTEAPRECIOPORLOSERRORES · ENCUENTRAP
ABEHAECERNUDOS · PRIORIZOSUINTERÉSENELAPRENDIZAJEPORSOBRELEBENEFICIOECONÓMICOALMOMENTODELEGIRSU CARRERA · SIENTEQUE
JURIAENSUJUVENTUDCONVERSANDOCONLASPERSONAS · SIENTEQUESUHONESTIDADSIEMPRELEHAGENERADOPROBLEMAS · AVECESSEENFOCAMUCH
CUARENTASEBASARAENSCRIBIRYCONTARSUSPROPIASANCIONES · RECUERDAQUEALOSCUATROAÑOSNOPENSABAENELFUTURO, PEROSIENLABÚS
EN · SIENTEQUELEENCANTARÍASERUNAPERSONAQUETIENE FACILIDADSOCIAL · CUANDOSESOBREESTIMULACOMIENZASENTIRUNOLOR · SESINTI
SESISIVA · ESBUENAPARAENCONTRARPROBLEMASDESCRITURA · HASTARELIDADEHOYSECUESTIONAQUELEPASA · ARMASURUTINASDIARIASPEROL
ROESTABAROTOENELLA · PREFIEREBUSCARLELEMENTOSCONOTRASPERSONASANTESQUEERESALTAR SUEXTRANEZA · DISFRUTADELSONID
REFERIAPASARTIMPOSOLACUANDOINIA · ESDETALLISTAPEROSECONSIDERA INCAPAZDEVERLOMACRO · LEIAMUCHOCUANDOINIA · HAESCUCHADO
LELALAREVISTAGEOCOSMOSALOSCHÓANOS · ERACONSULTADAPORSUSCOMPÑERASDEUNIVERSIDADSOLOPARARESOLVERPREGUNTASEMATEMAT
VOLVOLUMENDESUVOZ · SENTIAQUEVIVIAMETIZADADELAIMAGENDESPADRES · SIEMPREHAVIVIDOCNLASENSACIONDESENTIAPESIMOPO
CILELEGIRPALABRAS · TIENEUNPERRADEASISTENCIA · ERADIFERENTEALRESTO · INTUÍASUDIAGNÓSTICOPEROTODASMANERASDELÓSB
ODESTARISLADA · DISFRUTADEEXPLORARSUSSENTIDOS · ESCUCHOMUCHOQUELEDIJERANPELACABLEENLAUNIVERSIDAD · SESENTIAPESIMOPO
SEMUEVENELENSAYOLERROR · DISFRUTADELAMUSICAPOPPOR SUPREDICTIBILIDAD · CREJAQUEELALCOHOLLEAYUDABAASOCIALIZAR · HAESC
ABEZANTRESUSPIERNASSISENTIÁESTRESADADEPEQUEÑA · CREEQUEAVECESNOSABEQUEDECIR · HAESCUCHADOQUELAHANLLAMADOMOCCI
TRARDESACUERDOENALGOYQUENOSTAMOSPREPARADAS · AUNCREEQUEESPOSIBLEGENERAREPERIENCIASENCOMUNCONELRESTO · SESIENTEAGO
VARDEFORMAESTANDARDACIERTASGARANTÍASDESUPERVIVENCIA · EMPEZOADARSECUENTAQUENOSABIAQUIENERA · ESCUCHABAASUFAMILIADEC





Vista general de exposición, 2024

Siete ensamblajes hechos con discos duros, atriles y lupas, y al fondo el bastidor con notas de escucha
Obra y registro fotográfico de Matías Serrano.

3

La Voz de la Costa¹

María José García Siegel

“Epístolas del viento costero” es el nombre del reportaje ganador del Concurso de Comunicación Popular *Saca la Voz, ponla en movimiento* el año 2009. Este escrito de la periodista osornina Constanza Ávila, fue el texto que nos hizo preguntarnos por primera vez por qué no sabíamos nada sobre la comuna de San Juan de la Costa hasta ese momento. Y es que “Epístolas del viento costero” nos parece un hermoso título para un reportaje que trata sobre la historia de una radio sureña.

Desde Fundación Niebla, trabajamos hace cuatro años realizando proyectos de educación artística en diversos territorios de Chile, la mayoría rurales y más bien aislados. El fin de nuestro trabajo es fomentar preguntas sobre el territorio, la identidad y el sentido de pertenencia. En estos años, de manera instintiva, nos hemos acercado cada vez más al arte sonoro como herramienta pedagógica y expresiva, por ser una práctica que nos ayuda a conectar con los estudiantes.

1. Escrito por María José García Siegel en colaboración con Catalina Mac-Auliffé, José Dal Pozzo y Gabriela Balbontín. *La Voz de la Costa* es un proyecto de Fundación Niebla.

Nuestros proyectos siempre integran tres etapas donde se desenvuelve la

disciplina en diversos estadios. Primero salimos a terreno para redescubrir el territorio a través de una escucha activa y consciente. Allí realizamos registro de paisajes sonoros y conversaciones, junto a prestar atención a cómo suena el lugar. Muchos de los jóvenes con quienes trabajamos están *ad portas* de migrar de la zona en la que viven, ya que no hay liceos o estudios superiores en el sector. Por lo que intentamos guardar aquellos paisajes sonoros para el futuro, esforzándonos en distinguir cada sonido particular del lugar, por medio de su textura, proximidad, lejanía u otras cualidades. Luego, volvemos a la escuela donde realizamos laboratorios de arte sonoro: escuchamos aquello que registramos durante la salida a terreno; aprendemos a jugar con el sonido; superponiendo textos, música y elementos aislados (como por ejemplo el grito de un marinero al salir el barco, un hacha cortando leña o el trinar de un Chucao). Por tanto, en esta etapa, componemos para decir algo. Finalmente, las obras concluidas salen al aire. La escucha de ese resultado final, acabado y masterizado, resulta una experiencia que remueve a los jóvenes, que por un momento se escuchan desde fuera, a través de un medio que detiene su programación habitual para transmitir el contenido que ellos, ahora autores, han creado.

Como trabajamos con jóvenes de entre 12 a 18 años, a los que en general cuesta captar su atención con algo novedoso, desarrollamos diversas estrategias para motivarles; como por ejemplo las escuchas activas, cerrando o vendando los ojos. Este tipo de metodología resulta ideal en esta edad, debido a que muchas veces abunda la vergüenza entre los pares y el deseo por no ver o ser vistos. Cerrar los ojos y entregarse a la escucha, pareciera liberarlos momentáneamente. Por otro lado, nos encontramos con muchos estudiantes que parecen encontrar alivio al

no estar obligados a expresarse mediante la palabra oral o escrita.

Durante las salidas a terreno que realizamos, en diversas ocasiones hemos filmado el momento en que los jóvenes se ponen los audífonos por primera vez y escuchan los sonidos provenientes del micrófono direccional o el hidrófono. Nos parece enriquecedor dejar registro y constancia de ese momento, en que aparece esa expresión de sorpresa espontánea ante la primera escucha aumentada del entorno, seguido por momentos de absorción absoluta bajo los audífonos. Estos registros que se realizan en las salidas a terreno, son la materia prima con la que luego los estudiantes podrán componer cápsulas de radioarte.

Desde el 2023, comenzamos a trabajar junto a profesores y estudiantes de San Juan de la Costa, comuna de la región de Los Lagos, que queda entre la cordillera de la costa y el mar. Les propusimos realizar una investigación colectiva sobre la radio *La Voz de la Costa*, que culminará con la creación de cápsulas radiales para emitir en la misma radio.

Los estudiantes son en su mayoría mapuche williche (que en español significa “gente del sur”) y viven en comunidades alejadas y aisladas las unas de las otras, separadas por grandes extensiones de bosques y ríos. Comenzamos preguntándoles cuáles eran los sonidos más característicos de la zona y casi todos respondieron sobre los cauces de las aguas o el trinar de los pájaros. Rara vez mencionan el viento o la lluvia, quizás porque son tan cotidianos que ya no se percatan de lo preponderante de su presencia que va y viene sin previo aviso, y que a uno como foránea siempre sorprenden.

Como la geografía es accidentada, la conexión de teléfono e internet se pierde, y en muchos lugares no ex-

iste. La radio ha sido y sigue siendo un medio fundamental para comunicarse, informarse o entretenerse. En este sentido, las epístolas (avisos, mensajes o anuncios de la comunidad) han debido ser siempre a través de las ondas que permite el sonido y que por mucho tiempo solo el dial de *La voz de la Costa* traía. Antes, la historia de la comuna se transmitió únicamente desde la palabra oral y en idioma chezungún, dialecto de la lengua mapuche casi desaparecida. Cabe preguntarse cuántas historias y tradiciones no fueron escuchadas y por tanto omitidas cuando esta lengua comenzó a apagarse.

La Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER), a través de la radio *La Voz de la Costa* se creó en 1968 con la misión de alimentar las escuelas radiofónicas para el desarrollo cultural y social de la población campesina, haciendo llegar la radio a quienes no tenían, ya fuera por condiciones económicas o por carecer de electricidad. A los interesados en cursos de alfabetización se les entregó un aparato de radio y pilas para operarlas. Los receptores tenían una onda cautiva para que solamente se pudiera escuchar *La Voz de la Costa*.

La radioemisora funcionó como un dispositivo dentro de un programa político y social de la iglesia latinoamericana. FREDER tenía una vinculación con todas las radios de América Latina que estaban generando programas de alfabetización en las comunidades indígenas, y acá en Chile era en San Juan de la Costa y las comunidades mapuches. En el año 1971, las Escuelas Radiofónicas educaban en San Juan de la Costa, a 761 personas, 518 hombres y 243 mujeres que viajaban desde sus hogares, para encontrarse en torno a un transmisor.

La idea de trabajar en esta historia junto a las nuevas generaciones surgió luego de los años de pandemia,

donde la comuna, totalmente aislada, no podía cumplir con las expectativas de educación digital a distancia y eran los profesores los que debían ir a dejar guías personalmente a las casas de sus alumnos y alumnas. De cierta manera, este episodio nos hizo reflexionar sobre la vigencia y pertinencia de considerar la educación a distancia a través de la radio. Esto se hizo mediante una investigación conjunta, en que se examinaron archivos y realizaron entrevistas a los más antiguos de la comuna, que participaron de la experiencia de radio educación de la época, ya sea como monitores o auditores y cuyos relatos no habían sido registrados.

La Voz de la Costa fue un modelo de educación radial en Chile único en su tipo y trajo consecuencias no solo en la alfabetización del pueblo mapuche williche. La escucha de estos programas radiales entregó nuevas razones para que la comunidad se reuniera, fortaleciendo los vínculos y la organización de los habitantes. La comuna en ese entonces estaba viviendo una fuerte transformación social y cultural, donde sus habitantes tenían que aprender una nueva lengua para poder lidiar con la cultura dominante y los abusos que se estaban cometiendo en el territorio williche. La radio funcionaba entonces no solo como soporte educativo, sino también como una herramienta de resistencia, que posteriormente sirvió incluso para promover el surgimiento de líderes sociales.

Durante las clases, hablamos a menudo de la contradicción de esta radio. *La Voz de la Costa* se nombró a sí misma, como “la voz de los sin voz”, pero en realidad era una radio que surgió desde la ciudad y desde un proyecto religioso hacia las comunidades indígenas —y no desde dichas comunidades— del sector costero de Osorno. Es decir, en sus comienzos la comunidad indígena no tenía voz. Algunos habitantes de San Juan de la Costa agradecen

la labor que tuvo la radio en esos años de extrema pobreza y precariedad, pero otros son más críticos y cuestionan el hecho de que junto a la radio se continuó con un proceso de aculturación, en donde alfabetizarse significaba también integrarse al estilo ciudadano, dejando de lado la lengua de origen y las costumbres propias. Este proceso de aculturación comenzado por la llegada de misioneros holandeses al sector, fue potenciado principalmente desde las escuelas donde se prohibía hablar chezungún y vestir o portar cualquier elemento representativo de la cultura mapuche, incluso llegando a efectuarse castigos físicos a quienes no cumplieran con estas normas. Los estudiantes que pasaron por eso, una vez crecidos, fueron los que no quisieron enseñarles a sus hijos la lengua de origen, para que no sufrieran lo mismo que ellos habían padecido años atrás. Una generación completa de San Juan de la Costa dejó de hablar su idioma para proteger a los que venían después. Ese silencio generacional producto del miedo, hizo que el chezungún casi desapareciera. Son los estudiantes de hoy en día, quienes de a poco han ido asociando nuevamente la lengua a temas políticos y de reivindicación. Son ellos, quienes han comenzado a investigar y estudiar por su cuenta y hoy en día son los que más saben. Es como si la lengua y la identidad del pueblo fueran resonando de generación en generación, esperando poder transformarse nuevamente en palabra para volver a ser escuchados.

En ese sentido, junto a las comunidades, buscamos captar aquellos sonidos que describen el territorio de hoy y aquellos silencios que hablan de su historia y dolores pasados. Salimos a la naturaleza a escuchar, registramos el sonido del inescrutable bosque nativo y el árido bosque de las forestales, el sonido de un eucalipto al desplomarse. Registramos el sonido del mar, una tarde en que milagrosamente el viento cesó y nos permitió escuchar con total

nitidez, cómo suena un mar calmo. Fuimos hasta la roca sagrada de Pucatrihue donde interpretamos con instrumentos de la zona, la batalla de la leyenda de Huenteyao y Canillo, la que simbolizaba las fuerzas del bien y del mal. Registramos el sonido de la lluvia y de las zapatillas al caminar. Las sonoridades de San Juan de la Costa se reconocen por ser vastas y despobladas, interrumpidas esporádicamente desde las lejanías por algún transeúnte o vehículo solitario, animales y pájaros, sobre todo el Chucao y el Treile.

En el liceo trabajamos con esos sonidos y otros nuevos que fueron creados de manera digital, registramos con la grabadora poemas sobre el territorio y conversaciones sobre los conflictos históricos de la usurpación de tierras. También se utilizaron pequeños extractos de conversaciones casuales entre estudiantes que olvidaron que llevaban sus grabadoras prendidas, y que sin querer dejaron registros de impresiones espontáneas durante el trayecto.

De todo este trabajo, nacieron doce cápsulas radiales que se emitieron en la Radio *La voz de la costa* el año pasado y que contienen paisajes sonoros, canciones, relatos en chezungún². Este año trabajamos con el octavo básico de la Escuela Rural de Bahía Mansa y prontamente saldrá al aire otra tanda de cápsulas.

Las voces que componen esta historia están muy dispersas en el territorio, tanto así que algunos poblados ni siquiera es posible encontrarlos en el mapa chileno. Pero el territorio resuena desde épocas milenarias y nos gustaría pensar que en las localidades donde aún existe esta radio comunitaria sonando, aún existe una comunidad interconectada a través de las epístolas del viento costero.

2. Las cápsulas realizadas por los y las estudiantes se pueden escuchar en <https://soundcloud.com/fundacion-niebla>.



Registro Sonoro en Bosque Nativo. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.





Registro Bosque Forestal de Puaicho. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.



Caminata por Puaucho. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.





Playa de Pucatrihue. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.





Registro Sonoro en Playa Pucatrihue. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.

Registro Sonoro en Playa Pucatrihue. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.





Registro Sonoro en Río Contaco. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.





Registro Sonoro en Río Contaco. San Juan de la Costa, mayo del 2023
Registro fotográfico de Sebastián Sabelle.



4

Formas otras de entender el territorio y las prácticas de escucha para la conservación biocultural

Pilar Higuera Valencia

“Cabría renunciar al grado máximo de velocidad de
ahora a cambio de recuperar profundidad en las cosas y en sus
repercusiones colectivas (...)

Para ello, serían clave los renovados espacios dedicados
al pensamiento libre y al sentido, la alianza tecnológica
y humanística desde la creatividad y, muy probablemente, la
desconexión temporal”.

Remedios Zafra, *El entusiasmo*¹

Hay un sonido que vuelve sensible el paisaje. Nuestra
confianza para desplazarnos y ejecutar la operación
vital humana, guarda relación, entre otras cosas, con
el origen de aquello que escuchamos, sea este de una
fuente natural o artificial. Desde que compartimos este
universo audible, el sonido podría tomar la forma de
un mapa que nos ayuda a entender y contextualizar el
espacio que cohabitamos.

En toda práctica humana cotidiana y en todo
ejercicio artístico situado, compartimos espacio sonoro.
Nuestras voces se transforman en canales de nuestra

1. Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Anagrama, 2017), p.94.

propia resonancia, las que revolean y se
amalgaman con otras en la experiencia
de lo común, musicalizada por los demás

ruidos y sonidos² del espacio público. Configuramos una lectura automática e intuitiva cada vez que se posan sobre nuestros oídos porciones del presente. Pero en el espacio compartido, sin necesidad de contacto, somos parte de una escucha que es pocas veces individual, y muchas veces intersubjetiva.

Sucede entonces que nos toca habitar el extremo sur americano, espacio-tiempo cuyo paisaje sonoro permanente es otro-que-humano³ y nos insta a adaptar nuestro foco de atención. Pasa con los vientos arremolinados que motivan crujidos en los altos bosques de *nothofagus*⁴ o el rugir de las aguas del Estrecho de Magallanes, donde se azotan nada menos que dos océanos. En suma de lo anterior, solo vaticinar: la historia de la relación entre las personas y los paisajes sonoros habrá de ser extensa cuando sea contada, porque al menos tendría que detenerse a describir el modo en que los pescadores artesanales cambiaron el rumbo de su navegación cada vez que oyeron un determinado tipo de oleaje. De otro modo, resta esperar que al menos cuente con archivos audibles de los grandes árboles siendo medidos por el temporal austral, emitiendo toda clase de palabras en su lenguaje de raíces.⁵

Lo cierto también es que, hasta aquí, donde termina el continente americano, han llegado a percolar los relatos de pueblos europeos cuyos intereses fueron impresos en el bronce, en los edificios y en la historia oficial. Apelando al código de lo material heredado —base etimológica de lo que se ha entendido por largo tiempo

2. Distinción a la que refiere en 1967 Raymond Murray Schafer en su libro *Limpieza de oídos* (Buenos Aires: Ricordi Americana), p. 15.

3. Término introducido por la antropología y la forestería para referirse a la amplia gama de seres vivos en contraste con la especie humana. Según la traducción, puede también presentarse como distinto-que-humano, más-que-humano o no-humano.

4. Literalmente, las *falsas hayas* del sur. Especies arbóreas que caracterizan el bosque nativo en la región de Magallanes, Chile.

5. Refiere al último verso del poema “Si alguna vez”, publicado en la obra póstuma de Jorge Teillier, *En el mudo corazón del bosque* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997).

como *patrimonio*—, nos han insistido en el valor de sus memorias como signos de la identidad local, pese a que los palacios y los bustos permanezcan inertes. Mientras tanto, en el orden donde la vida acontece en lógica de procesos, oímos cantar cada mañana a queltehues y bandurrias que nos ofrecen, a su modo, otros relatos sobre el habitar.

Por fortuna, la lista de quienes resonamos con esto último es amplia y, entre quienes la componen, hemos conseguido articular nuestras apuestas respecto de aquellas formas-otras de pensar este lugar en el mundo, comenzando por propiciar el encuentro —el abrazo— entre las artes, la ciencia y la educación. El sitio que hallamos para hacerlo está algo más lejos de la tendencia autoral de la creación artística y algo más cerca de la práctica gregaria del *convite* (que viene de “convidar” y que podría significar algo como “hacer vida en conjunto”).

Desde Punta Arenas, base operativa de nuestro quehacer, nos desplazamos imitando la destreza de las aves migratorias y el impulso diseminador de las esporas. Empleamos la escucha para atravesar el paisaje y permitir que éste, a su vez, nos atraviese; captando frecuencias que nos transforman, remueven y que interpretamos con el deseo de que su eco siga reverberando.

Austra-lidades en torno al juego

El término *austro* apareció un día para mostrarnos, por largo tiempo, cómo narradores y poetas evitaron enunciar el apellido que da nombre a esta región en un acto que podríamos reconocer como geopoético. Refiere a esta región con la sensibilidad del espacio en el mundo que expresa. Tan solo nombrándolo parece traer consigo un soplo de viento gélido.

Colectivo Austra surge en 2020 movido por deseos similares en cuanto a repensar Magallanes, coincidiendo en fechas con el “quinto centenario”. El propósito fue provocar un espacio para narrativas alternativas sobre el territorio austral, basadas en la experiencia de las infancias. Con el estreno de la primera temporada del podcast *Voces de Infancias Australes*, levantamos un archivo sonoro que compila registros de centenares de niños y niñas que habitan esta región en el presente. Sus voces son, al día de hoy, protagonistas de un total de diez episodios de la serie, un audiomapa y una película documental en etapa de producción.

Para todos aquellos efectos y formatos, fue esencial engendrar, pulir y sostener un común denominador metodológico que permitiera la emergencia del relato en contextos diversos, los cuales registramos mediante la antigua práctica del juego. Nuestro equipo se convocó en escuelas, clubes, parques y plazas, con muchos micrófonos y una invitación abierta para referirse a aquello que quisieran dejar archivado con su voz, sin directrices temáticas pero siempre situados en el territorio como una excusa para repensarlo.

Con la llave lúdica, se abrió el portal para traer herramientas de la investigación social como el mapeo colectivo⁶, de cuyas rutas devino, cada vez, una única y particular experiencia dialógica. Luego, la tarea fue componer los relatos en episodios que permitieran retratar a estas comunidades infantiles con sus códigos e intersubjetividades. En el ejercicio documental, por su parte, advertimos una figura recurrente en la reconstrucción colectiva de sus memorias, siguiendo el formato de “cadáveres exquisitos”. Muchos de estos ejemplos donde confluyen intervenciones múltiples

6. Véase: *Iconoclastas, Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013).

para relatar una misma escena, forman parte tanto del podcast como de la película. Pruebas que constituyen un hallazgo para nuestra práctica y nos permiten hablar de un modo único de oralidades⁷ propias de la experiencia niña de habitar, cuya principal característica es el permiso para hacer convivir la ficción con la realidad.

Mediante la escucha activa, que permite la articulación de subjetividades y provoca la atención plena en los relatos, creemos que uno de los fines que persiguen las infancias puede ser, entre otros, el de poner en ejercicio su imaginario y conocer sus límites. El juego se instala al servicio de quien busca conocer en una operación que es en partes iguales cuidadosa, singular y bastante seria. Y es que habitar territorios fronterizos entre la realidad concreta y la ilusión, es también una práctica que reinterpreta la historia y redefine la cartografía. De este modo, las comunidades infantiles delimitan sus propias áreas de conservación, mientras nuestras comunidades artísticas, educativas y creativas *acuerpamos* la responsabilidad de que esos sitios intangibles se protejan.

Desde el origen de Austra, la mediación ha sido el hilo invisible que teje, uno con otro, cada nueva idea y la traduce en un nuevo formato. Convivimos en una suerte de *zonas temporalmente autónomas*, donde la escucha se practica en

7. Término acuñado por el poeta Elicura Chihuailaf para referir a la tradición oral y la voz colectiva de las comunidades. Aparece en: “La palabra laborada: cuestionario a Elicura Chihuailaf”. En Silvia Mellado, *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao* (General Roca: Publifadecs, 2014), pp. 160-161.

8. Hakim Bey, *Zona Temporalmente Autónoma* (Madrid: Enclave de Libros, 2014), p. 147.

un entorno libre de prejuicio y cuanto sea dicho es permitido, siempre y cuando ello refuerce la comunidad de sentido, en este caso, infantil. Con la mediación, podemos hacer de la zona un hábitat en el cual, por concepto, existe el resguardo de que el arte no se conciba como mercancía. Al decir de Hakim Bey, “sería más bien una condición de vida”⁸.

Es allí donde vemos fundirse ante nuestros ojos una serie de dicotomías: niño-adulto; artista-artefacto; creador-público. En espacios contenidos como salas de clase, la atención está puesta en el lugar donde se posa el micrófono de caña, la que va de un lado a otro según la dirección de las palabras. Lo que ocurre es la cocreación de una obra en tiempo real, donde existe plena conciencia que sus voces son la esencia del dispositivo.

Se habla mucho sobre el impacto de cámaras y micrófonos en contextos de registro documental. Sin embargo, nuestra experiencia durante tres años ejecutando la misma dinámica junto a niños y niñas de todas las edades, nos muestra cómo la escucha, la voz y las memorias colectivas funcionan como canales efectivos de agenciamiento de las infancias. Tan pronto sus historias comienzan a fundirse entre lo vivido y sus visiones, se promueve el desplazamiento virtual al imaginario que relatan; que desconoce categorías y que nos permite volver a ser comunes y silvestres con el resto del paisaje.

Habitar una Casa Líquen

Las ciencias ecológicas y evolutivas han demostrado que los seres humanos formamos parte de redes de interacción y que cohabitamos con un sentido de comunidad. Aplica para toda clase de especies, muchas de las cuales llegan a adquirir incluso una naturaleza *simbionte*: nombre que reciben los cuerpos vivos cuyo origen es la alianza de otros dos seres, como un alga, una cianobacteria o un hongo.⁹

Desde inicios de 2023, nuestro colectivo se convirtió en hospedero de Casa Líquen, tras orbitar durante cerca de un año por el espacio y participar de las prácticas de Liquenlab, que

9. Scott Gilbert, Jan Sapp y Alfred Tauber, *Todos somos líquenes. Introducción a una visión simbiótica de la vida, Teoría ECO-EVO-DEVO* (Puerto Montt: Humus Editores, 2018), pp. 18-22.

desde hace más de una década opera como laboratorio de creación contemporánea para las artes, la tecnología, la naturaleza y los territorios. Aquí, donde compartimos un hogar, circulan todo tipo de organismos de vida libre que colaboran para mantener un continuo flujo creativo. En la casa tienen origen procesos y materialidades: herramientas de trabajo de campo, obras en formatos diversos, archivos y una amplia gama de manifestaciones tanto individuales como colectivas que se mantienen siempre rondando cerca.

Para quienes sostienen relaciones de mutualismo de este orden, las experiencias vividas en aproximación permanente con el territorio, son la base que permite afinar acciones venideras, como si se tratase del contenido de la memoria celular del proyecto. En Liquenlab, el universo de lo sonoro forma parte del quehacer de Sandra Ulloa y Nataniel Álvarez hace ya 20 años, quienes, antes de la Casa, habitaron y tejieron la red de Colectivo Ultimaesperanza, vigente hasta el día de hoy en permanente movimiento, investigación y rizomática expansión.

No podía ser de otro modo —inspirados en los propios caminos trazados— que surgieran de aquí iniciativas como la residencia *Radicante*, que una vez al año embarca a un grupo de artistas e investigadores hacia el interior de los canales australes, al encuentro con el maritorio desde los sentidos, invocando particularmente a la escucha.

De allí que resulta lógico pensar que de esta casa naciera, junto con la pandemia y los ciclos naturales de descomposición y transformación de la materia, un nuevo proyecto de educación alternativa, Aula Líquen, donde niños y niñas también pudieran optar a experiencias transdisciplinarias de aprendizaje, otorgando

valor a las singularidades de cada quien y a la ineludible interdependencia que nos caracteriza.

Deleuze se esmeró en posicionar la idea de que las artes no han de perseguir el propósito de reproducir o *inventar* formas, sino de *captar* fuerzas¹⁰. Tanto en las residencias como en otras convocatorias de nuestros vecinos líquenes, se perciben los esfuerzos por sostener aquellas relaciones de intercambio que la microbióloga Lynn Margulis describió por “simbiosis”¹¹; en tanto procesos que practicamos todos los humanos de manera intensiva y con numerosos-otros al unísono, creando permanentemente nuevos significados y significantes.

El encuentro entre la ética cosmocéntrica y ecofeminista de LiqueLab, junto con nuestra ética biocultural que pone a las infancias y la escucha en el centro, tiene en común una tendencia en sus hábitos, lo que nos permiten cohabitar y proyectar modos de reciprocidad diversos. Descomponemos la escucha y la sacamos a colación con el asunto de la ética porque no se trata simplemente de extender una convención que renombre lo que hasta entonces hemos conocido como especies (vegetales, animales o fúngicas); sino de migrar hacia “una reconsideración de estos seres como una comunidad con quienes co-constituimos nuestras identidades y alcanzamos un bienestar colectivo”¹².

El compromiso con lo común requiere formas de incorporar la práctica creativa al cotidiano. De nuestras experiencias, creemos que no hace falta mucho más que poner a disposición el oído y la intuición;

10. Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2009), p. 63.

11. Basada en el concepto original acuñado por Anton DeBary en 1873, referenciado en Lynn Margulis, *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución* (Madrid: Editorial Debate, 2002).

12. Ricardo Rozzi, “Áreas protegidas y ética biocultural”. En Claudia Cerda, Eduardo Silva y Cristobal Briceño, eds, *Naturaleza en Sociedad: Una Mirada a la Dimensión Humana de la Conservación de la Biodiversidad* (Santiago: Ocho Libros), p. 49.

herramientas que residen en la sabia tecnología del cuerpo. También, confiar en que “debajo de esa piel que nos creció, todavía esté latiendo la comunidad”¹³, de modo de contagiarnos y así volvernos, paso a paso, más atentos a la idea de que hay un sonido que vuelve sensible el paisaje y que atenderlo nos abre un catálogo hacia formas-otras de relacionarnos.

13. Palabras de la poeta y profesora chilota Rosabetty Muñoz en entrevista para Fundación La Fuente en septiembre de 2020.



Sintonizando los canales australes, 2023
Colectivo AUSTRAL.



Instalación sonora Huenchie-kef-he en Casa Líquen, 2024
Registro fotográfico de Nataniel Álvarez.





Escucha atenta de un bosque en Isla Picton, 2023
Colectivo AUSTRAL.







Hidropoética, Glaciar Grey, 2019
Colectivo Últimaesperanza.

5

Toda voz travesti es voz cantada

¿De qué sirve una voz travesti?¹

Rucitama Barbieri Beneventi

Una voz suave, calmada y ligeramente nasal, ajusta un micrófono y hace un chiste de apertura. Respira profundo, nerviosa y le interrumpen aplausos, y de lo primero que habla es de estar con su peluquero. Es un discurso maravilloso de Lana Wachowski², una de las directoras de Matrix, recibiendo un premio por ser una persona trans visible. En este discurso cuenta su experiencia cercana con el suicidio, este motivado (resumiendo) en su sensación de que había un problema de conexión entre la realidad que su espíritu proyectaba y en la forma en que podía comunicárselo a les demás: entre probarse los vestuarios fastuosos de su grupo de teatro

1. [Nota del editor] Con el objetivo de respetar la voz personal de la autore, junto a su interés por preservar los ritmos, entonaciones, cacofonías y estilo de escritura, no se realizaron ediciones literarias, sino que corrección y aplicación del manual de estilo exclusivamente en aquellos casos que fuese posible mantener la premisa aquí expuesta.

2. Revisar discurso en https://www.youtube.com/watch?v=crHHycz7T_c

y la capacidad suya de articular un sonido que la describiera, entre usar los tacos interminables que estaban a su disposición en la bodega silenciosa de su grupo y poder decir exteriorizar lo que en su interior se rumoreaba, el lenguaje no le alcanzaba porque no había escuchado las palabras para describir sus emociones en específico.

El problema era el lenguaje, era *decirse* de alguna manera, nunca el problema fue *ser*, sino cómo explicarlo. Una casualidad la apartó del plan suicida y evitó que todos los cálculos sobre los horarios del tren percutiendo los rieles y su cuerpo cruzando bajo él se vieran frustrados. En el mismo discurso, su voz aguda y serena, plantea el valor de las ideas, analogándolas con escaleras, que nos permiten acceder a mundos que previamente son inimaginables siquiera, las ideas nos ayudan a construir cosas que no existen. Siempre me emociona, porque le están entregando un premio por ser una figura trans visible, y dice eso. Su voz específicamente pronunciando estas palabras me reconforta, el sonido específico de su voz travesti, de transición tardía, voz fuerte y criada como varón que sujeta una suavidad con la que se reparte por el mundo, distinto a cómo le enseñaron, pero como prefiere hacerlo. Sus ideas hacen que su cuerpo sea una escalera.

Querer el cuerpo propio no significa celebrar cada parte que lo compone, sino aceptar que esa materialidad es la que tenemos para habitar el mundo, el runrún de una máquina de tatuajes encima de mi piel, el restallar de una aguja atravesándome para perforarme las orejas y la nariz, el borboritar del agua para enjuagarme una tintura de pelo o el latigazo de las tijeras para cortármelo son formas de habitar ese mismo espacio. Toda modificación es válida si es querida, tomar hormonas es parte de este mismo espectro de modificaciones corporales, pero de forma silenciosa y progresiva. Instalarse prótesis de silicona o extirparse las mamas son también formas de manifestar soberanía sobre la carne viva que habitamos, el único país del que podemos reclamar legítimamente el sillón presidencial.

Esta búsqueda y estas modificaciones consisten en ser auténticamente nosotres mismos, sentir que el reflejo de los espejos nos habla de vuelta en vez de gritarnos otra cosa.

Los cambios no sólo se manifiestan en la visualidad, porque no somos solamente lo que se ve, somos también lo que se toca, lo que se huele, lo que se saborea, y por supuesto, lo que se escucha. La voz es una herramienta de comunicación; mediante la palabra es posible intentar aproximar a las personas a nuestros mundos internos, y el sonido de nuestras voces tiene efectos sobre ellas. Hay palabras que podemos pronunciar y confortar a alguien que queremos o despertar impulsos con un sonido gutural, con un suspiro o un gemido siquiera.

Cada sentido tiene una particularidad y forma de evocar memorias, de conectar sensaciones y gatillar recuerdos particulares: el olfato es muy específico y agudo, la vista es juguetona y relaciona mezclando colores y formas, el gusto es caprichoso e indescriptible, el tacto puede reconocer diferentes maneras de estimularse porque está en todo el cuerpo e incluso dentro de él, el oído no tiene párpados y no deja nunca de escuchar cosas, no permite pausa en su recepción (y la vida moderna tampoco lo facilita mucho), la vida urbana está llena de sonidos y rumores, el charango de una ciudad siempre tiene sus particularidades, así como cada persona tiene en su garganta una forma diferente de contribuir a esta paleta sonora.

Los sonidos que articula la garganta de mi abuela, que acarrear su carácter completo, son diferentes a los sonidos que produce mi madre un miércoles después de trabajar en una sala de clases, y aunque se parecen, son diferentes a los que emite mi amiga travesti cuando vino a

almorzar a mi casa y me cuenta de sus aventuras. Aunque suenen similar y ocupen el castellano, son diferentes a los que pronuncia Maxwell, el productor con el que estoy grabando mi disco. Son todas distancias distintas, códigos diferentes para usar el mismo idioma, confianzas diferentes y proximidades que no son uniformes. Mi propia voz múltiples veces confundida con acentos femeninos, que en suavidad es grave y liviana pero cuando estoy hablando con entusiasmo es pesada y aguda, como pavimentando la calle por la que quiero que mis palabras caminen, depende del contexto, de la cercanía, del cariño, de la intención, de muchas cosas, ninguna voz es igual a otra y cada voz tiene la capacidad de producir un efecto diferente. La voz raspada y fuerte de mi mamá no me conforta de la misma forma que la voz de tabaco de la vecina o la voz aguda de mi profesora de canto...

Esta misma diferencia de registro ocurre escuchando las voces de las personas y, por cercanía y relación de comunidad, me pasa que todas las voces travestis me hacen sentir en casa. Las sílabas que pronuncian son ladrillos o tablas que dan golpes secos construyéndose, las travas y los travos me abrigan con el simple sonido de su voz, el andrógino acento con el que se comunican es una ventana abriéndose y chirriando, la contenida suavidad en sus formas de hablar es una alfombra mullida donde puedo andar sin zapatos sin miedo del crepitar de la estática, el simple suspiro de sus penas atravesando sus gargantas cansadas es el mejor radioteatro que podría sintonizar, la picardía de sus chistes son un sofá donde puedo descansar sin preocuparme nunca de que me despierten... por despacio que vibren sus voces me convierto en un gato y ronroneo también. De la misma manera en que Lana Wachowski planteaba la posibilidad de que nuestras ideas pudieran no ser muy

diferentes a la materialidad de una escalera para alcanzar mundos distintos, las voces travestis me suman distintos elementos para construirme un hogar, entendiendo esto no como un edificio específico o predeterminado sino como la idea de sentir cobijo y cuidado entre pares, les travestis que conozco tenemos hogares inhóspitos o precarios llenos de amor y comprensión, y he visto casas fastuosas vacías de emoción y empatía, el hogar y la casa son cosas diferentes, así como lo son el espíritu y el cuerpo, el sexo y el género, la voz hablada y la voz cantada...

La primera vez que escuché la voz acompañada y serena de Claudia Rodríguez fue en una obra teatral, retumbaba en el teatro haciendo eco dentro mío de una forma particular, tenía una dimensión poética y musical que reconocí como vecina de mi propia voz, un vecindario parecido, una cadencia familiar quizá, yo canté antes de que se presentaran y nos escuchamos mutuamente. Su voz es suave, calmada, no tiene más apuro del que dicen sus palabras y se toma su tiempo para decir lo que necesita, para darse vueltas con las palabras en la boca, masticarlas y escupirlas, ponerle atención es poder recibir su gargajo poético y escuchar cómo se desliza viscoso por tu cara mientras lo procesas. Su voz está gastada ya, entre sus palabras logro escuchar el encendedor y el cigarro, el traspasar trabajando en la prostitución, y tiene algunas marcas de clase en su pronunciación también³; tiene cuidado de no hacerla muy profunda y no deja que se le

3. En su pronunciación que se come algunas letras, que sisea en algunas palabras, que le canta la ye y la elle con una particularidad específica, me interpela la clase, el ajetreo de la pobreza, la necesidad que ella misma reconoce haber pasado y que releva a través de su propia obra; todo su trabajo escritural está contenido en el sonido de su voz.

escape, pero tampoco la tensa para hacerla más aguda. Su voz es libre, la siento así y me retumba en la mente cuando leo lo que escribe. Me acuerdo cuando lanzó su primer libro y la editorial le consiguió un auditorio en la casa central de la Universidad de

Chile, y ella durante toda la ceremonia estuvo llorando de emoción porque estaba lleno de maricones y travestis en la universidad, resonando fragorosamente por el añoso e ilustre auditorio. En su voz quebrada encontré mi patria, sintiendo profunda la alegría de que, aunque fuera por un rato, los y las travestis y todes les marikas caminaran por esos pasillos por fin, que el eco de nuestras voces pronunciando lo que fuera se quedara en la universidad y se amplificara simplemente, como si por refracción nuestros murmullos amariconados y afeminados pudieran fijarse allí.

La voz de la Claudia me revuelve las emociones por lo que dice y por cómo lo dice, me entenece y me horroriza por igual, me acaricia y me golpea. Porque la voz es su lenguaje articulado, pero también es la forma en la que escribe, porque el papel aguanta todo y por supuesto que a ella también, y guarda de alguna manera la forma en que su garganta vibra para decir cosas porque escribirlo es sólo traducir ese mensaje a otro formato y su voz escrita también es travesti, y tiene ese peso y suavidad mezcladas.

Todas las travestis que conozco tenemos la risa fácil porque nuestra vida ha sido un poco difícil y necesitamos reírnos, es un arma contra la amargura a la que a veces nos empuja el mundo. La risa es un instrumento musical que tenemos todes al alcance de nuestras gargantas. Las risas bajitas con picardía y malicia, las risas estridentes que lo inundan todo, las risas in crescendo que parten suave y contagian a todes, las risas que se burlan de alguien que se cae, las risas compulsivas que se escapan de la boca al decir algo gracioso...

Las voces trans tienen sabor andrógino, y ese olor es demasiado parecido a la libertad. Perdonando la sinestesia.

Cuando empecé a hacer canciones quería comunicarle cosas al mundo, quería usar esta pequeña ventana que abría mi voz para que historias que escuchaba y veía desaparecer pudieran conservarse, mis canciones son una especie de animita⁴, que habla de personas muertas y sentimientos que se me fueron también.

Hay una cita de Lohana Berkins que rescata Marlene Wayar: “Tengo un cementerio en la cabeza” hablando de sus muertas, le reclamaban que siempre tenía la muerte en la boca. Les travestis sabemos de la muerte y la honramos porque la conocemos, muchos de nosotres tenemos un nombre muerto en primer lugar y llevamos un duelo que se reabre constantemente al encontrarnos con personas de nuestro pasado que nunca supieron que nos llamamos de otra forma. Mi nombre muerto suena como un latigazo cuando lo pronuncia mi abuela que se resiste a tratarme de otra forma que la que dice mi carné. Podría decir que tenía ese mismo impulso de Lohana sin conocerla, pasa a veces que hay motivaciones compartidas entre personas que tenemos vivencias parecidas, un impulso generacional quizá, o una lectura de los mismos elementos tal vez, una melodía común.

La voz hablada y la voz cantada son parecidas, se producen específicamente con los mismos órganos, para que el sonido de la voz salga tiene que utilizar los mismos elementos del cuerpo. Hay cierta música en la voz hablada y la palabra está presente en la música también, las palabras, por escritas que estén, son una interpretación y registro de una oralidad, primero empezamos a hablar y al escribir partió la historia. Hay idiomas incluso que reconocen mucho más la entonación que el castellano, el carácter del idioma se traduce en la música que desarrollan, en occidente la entonación no tiene

4. Las animitas son espacios de memoria popular, con forma de pequeñas casitas o grutas, en general acomodadas en los lugares específicos donde falleció una persona.

una papel central en la comunicación necesariamente y la escala musical reconoce menos sonidos que las escalas orientales, donde la entonación específica influye mucho más directamente en el sentido de la palabra pronunciada, el tono, la pausa, todas las musicalidades del lenguaje hablado influyen también en la forma en que nos comunicamos, en chino los tonos importan tanto como lo que se dice y la frase es mucho más contextual que en castellano, los homónimos y los parónimos tienen distinto peso en ambos idiomas. No es lo mismo que yo diga el nombre de alguien de forma neutra que suspirándolo, porque hay más formas que lo explícito

La voz cantada y la voz hablada están en una tensión de atributos técnicos en general, y esa tensión no influye en lo que quienes usan un registro u otro puedan lograr con su voz, hay personas que cantan sencillo y sin mucho desarrollo técnico, hay voces que rapean, hay voces que llenas de tecnicismos le introducen complejos melismas a cada frase sin lograr hacer una conexión emocional con lo que están intentando comunicar. No existe una fórmula para cantar y lograr que otras personas conecten con lo que hacemos, no existe tampoco una fórmula para que lo que decimos tenga algún eco en los demás. Hay cantantes limitadísimos en lo técnico, con voces sencillas y manejos instrumentales básicos que usan todo su potencial, así como hay músicos entrenados por años que no consiguen transmitir emociones porque no se trata sólo de la virtud o el manejo de un instrumento. He estado con montones de travestis en el público de todos estos tipos de artistas, he visto a muchos travestis en un escenario habitándolo también de todas estas maneras.

Con el tiempo he ido trabajando mi técnica vocal, han sido años de escucharme y escuchar otras cosas, aprender de intenciones, revisar el trabajo de mis colegas y

por supuesto también de ejercitar mi propia voz. He tenido maestras y me han enseñado cosas para pararme mejor en un escenario a hacer retumbar las paredes de los teatros, siguiendo la idea constante de que el mensaje y la forma en que lo entrego se amiguen. Mi voz siempre ha sido un poco indescifrable porque es aguda y si bien puede ser delicada y suave, también puede ser firme y avasalladora, una vez me dijeron que tenía voz de bomba nuclear.

La voz hablada y la voz cantada son más o menos lo mismo, la diferencia está en la insistencia, en sostener un sonido, alargándolo y quizá decorándolo, así como Lohana Berkins tenía insistencia en andar siempre con la muerte en la boca, su discurso pasaba de ser palabras a ser canciones.

He mirado entrevistas de mis ídolas travestis, Claudia Rodríguez, Villana Antillana, Susy Shock, Lana Wachowski y un sin número de travestis que una y otra vez insisten en lo que necesitan decir con urgencia. Claudia Rodríguez se pregunta ¿De qué tenemos que hablar las travestis? También dice “Tengo el pote cosío de tanto marchar” y aparece también la pregunta “¿Quieren show?” porque es el lugar donde se ha confinado a las travestis por años, el espacio del espectáculo escénico, a que nuestros cuerpos hagan algo ahí porque en otro lado no producimos porque les incomodan nuestros cuerpos como compañeros de trabajo, no están dispuestos a usar nuestros pronombres ni a aprenderse un nombre diferente entonces preferimos no estar ahí. Y si bien pararse en un escenario a cantar, actuar o lo que sea es un trabajo ¿Por qué tenemos que ser productives? ¿Para qué sirven nuestras voces? ¿Queremos hacer show? Por excelencia, la cultura travesti desarrolló la fonomímica, que sólo con el movimiento de los labios y la correspondencia del cuerpo se transmita un mensaje, utilizando un audio prestado,

sin el resto del aparato fonatorio, obligadas a repetir el mensaje de otras personas, sin ocasión de decir nuestras propias ideas, inteligentemente reciclándolas de mujeres que nos alimentan. Nuestras voces ahí no aparecen, no están y no se escuchan, nuestro cuerpo hace aparecer una voz ajena que nos acomoda y que hacemos nuestra, pero es un sonido robado, porque no tenemos nada, ni siquiera un sonido al parecer.

La fonomímica es un lugar travesti, pero también podemos sacar la voz.

La Claudia vino hace poco a lanzar un libro a Concepción, a seis horas de Santiago; y ella misma decía que no era nada musical, pero la persistencia de sus preguntas e ideas dice lo contrario, su voz hablada es canción. Su voz pregunta, porque ya se cansó de que le digan que no puede hablar de esto o aquello. Su voz literaria tiene la materialidad de su sonido de alguna forma. Me resuena, no podría explicarlo, pero sí hacer una invitación a escucharla y a leerla.

Les travestis estamos constantemente fuera de lugar, este mismo texto no es un ensayo ni una crónica específicamente, me cuesta un poco citar las palabras de otras travestis porque nuestras publicaciones son autoeditadas y no tienen código de barras, nuestro mensaje queda en una entrevista de un medio independiente por ahí, en un reportaje de una página web que investigó este fenómeno novedoso de que les travestis supiéramos leer y escribir y que tuviera sentido lo que decíamos. Juntar las letras, dice la Claudia, es una conquista enorme. Quizá ahora no es una situación tan dramática ser travesti y podemos reconocernos en espacios universitarios y formativos diversos, pero podría pasar horas contando historias de travestis más antiguas que hoy están obligadas a la tranquilidad porque la silicona

industrial que se inyectaron para parecer más mujeres sin tener terminada la educación básica las ha obligado a estar tranquilas, yéndose de sus casas a los 12 o 15 años por el repudio activo de sus familias a que fueran maricones fuertes las hizo salir corriendo, porque conozco pocas travas y travos que no hayan puteado, porque no hay espacio para trabajar como somos, porque hay problemas hasta para hacer el aseo en un lugar si eres travesti.

Hace unos años tuve el privilegio de conocer a Silvia Parada, fundadora de Traves Chile y responsable en plenos 2000 de circulares que permitieron que las travestis pudieran salir con maquillaje en su cédula de identidad aunque no hubiesen cambiado su nombre civil, ella habla suave y agudo, en más de un idioma, y tiene claridad sobre lo que dice porque sabe que es urgente, mientras las agrupaciones de diversidad sexual en general hacían pactos con partidos para obtener el matrimonio entre personas del mismo sexo, ella levantaba su voz por las adultas mayores trans, en situación de discapacidad por inyectarse siliconas en las caderas, que les bajaron a los tobillos y no las dejan caminar, prótesis hechas que las deformaron con el paso del tiempo pero les sirvieron antes para que las leyera más mujeres.

Hoy se entiende y valida mucho más que no es obligatorio parecer tal o cual cosa para poder recibir un trato respetuoso en términos de pronombre o nombre civil, pero también es por los ecos de personas que pusieron el cuerpo antes. La voz de Silvia Parada y la Katy Fontey son suaves y serenas, dicen cosas urgentes y hablan despacito porque son de otra generación, abrieron camino y sus mensajes quedan retumbando en la música de esta secuencia de género, al margen de la historia de la humanidad, en un pasillo medio secreto de la historia de las mujeres y en un subterráneo de la historia de los gays.

¿De qué sirven estas voces que son disonantes en una canción normada? ¿Mi voz travesti necesita las mismas cosas que otras voces? ¿Cuáles son los espacios donde sonamos como somos o queremos ser? Nuestras voces se hacen un espacio, organizamos nuestra propia tranquilidad y gestionamos instancias para que el sonido que tenemos se sienta cómodo. No me interesa tener un micrófono de alta definición por sobre un público atento, no quiero luces profesionales si no van a alumbrarme como quiero...

No se pueden hacer armonías si no hay notas distintas, la música funciona así y si todos cantan el mismo tono no tiene ninguna gracia y no hay disfrute tampoco.

Mi voz es andrógina, si me escuchas no necesariamente sabes cómo es mi cuerpo porque el sonido es un asunto distinto a la materia. Con el tiempo he ido procurando que esa extrañeza e indefinición tenga un correlato con la forma en que suena, no por exigencia sino por diversión, travesura y placer. Difícilmente aparezco en un escenario sin maquillaje, el último tiempo sólo aparezco con tacones, hay quienes pueden pensar que es por travesti, pero la realidad es que mis tacos son los únicos zapatos que no están rotos y arriba de un escenario es el único lugar donde me interesa estar impecable, mis tacos son una marca de género por un lado, pero de clase por otro, ninguna de las dos dimensiones tiene necesariamente una estética única.

Cuando canto intento canalizar los espíritus travestis que conozco y documento. Soy un poema cuando estoy cantando y soy una canción cuando me pongo a hablar porque los formatos dan un poco lo mismo. Soy la mismísima Lohana Berkins diciendo que el travestismo rompe con eso, rompe con todo y nos

arma de otras maneras. Porque el Tristán no quiere ver a su mamá que lo trata en femenino entonces yo soy su mamá, porque Ariel no soporta a su hermano que toda la vida lo humilló entonces yo soy su hermano cuando estamos juntos, porque en mi casa usan mi nombre y me alcanza la paciencia y la empatía para convertirme en todas estas otras personas y afectos ausentes de mis amigos, porque lo hicimos con nuestros cuerpos, acomodamos nuestras propias voces, entonces no nos complica hacerlo con nuestras redes, desarmamos todo para poderlo armar de formas que nos resulten más vivibles, con la pena y con la nostalgia a cuestas, nos acompañamos y somos esta canción.



*Rucitama en vivo, Festival Sonidos del Bío-Bío
en Teatro Bío-Bío, Concepción, 2023
Registro fotográfico de Francisco Arias.*

Silvia Parada, dirigente de la histórica agrupación Traves Chile en reunión de organizaciones en la sede del MUMS, Santiago de Chile, enero 2012
Registro fotográfico Rucitama Barbieri.





Claudia Rodríguez presentando la obra *Diálogos entre travestis* en el auditorio de educación de la Universidad de Concepción, Octubre 2011
Registro fotográfico Rucitama Barbieri.

Claudia Rodríguez, Javiera Villareal y Daniela Arraño presentando la obra *Diálogos entre travestis* en el auditorio de educación de la Universidad de Concepción, Octubre 2011
Registro fotográfico Rucitama Barbieri.



BIOGRAFÍAS

Martina M. Yáñez es artista sonoro y Licenciada en Estética de Concepción, Chile. Su investigación se ha interesado por la construcción de propuestas que establezcan interacciones desde y con la naturaleza y sus fenómenos con cuerpos orgánicos y técnicos. A partir de la pregunta por la percepción tanto humana como no-humana, ha desarrollado un trabajo especulativo en torno a la sensibilidad territorial como eje central de las interacciones planetarias a gran escala. Su obra ha sido expuesta en distintos encuentros a nivel nacional, y sus escritos recientes han sido publicados tanto en revistas como en libros locales. Es diplomada en Arte Sonoro por el Centro Cultural Tsonami, y ha sido docente en ramos de Arte y Medios en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, así como productora de la unidad Anilla en el Museo de Arte Contemporáneo

de la Universidad de Chile. Actualmente, se encuentra cursando sus estudios de Magíster en Estudios Sonoros y Artes Sónicas en la Universität der Künste Berlín, en Alemania.

Matías Serrano Acevedo es artista sonoro, nacido y radicado en Santiago, Chile. Magíster en Artes Mediales (2024) y Licenciado en Artes mención Sonido (2016), ambos de la Universidad de Chile. Co-gestor desde 2019 del sello Archivo Veintidós, y forma parte desde 2023 del Núcleo de Artes Sonoras del Departamento de Artes Visuales de la U. de Chile. En su práctica artística utiliza técnicas de fabricación electrónica, hackeo, prácticas de escucha y ensamblaje de objetos para reflexionar sobre la experiencia del sonido desde aproximaciones atmosféricas. Creó la Colectiva 22bits en 2015 junto a Bárbara Molina, y ha presentado su trabajo en diversos espacios, exposiciones y festivales en Chile y latinoamérica, además de haber publicado varios álbumes bajo el pseudónimo de “misaa”. Actualmente se desempeña como docente de electrónica y medios en carreras de artes visuales en UNIACC, UDP y U. de Chile.

María José García es directora Audiovisual de la Universidad Católica de Chile. Los últimos años se ha dedicado a la gestión y mediación cultural. Es directora de Fundación Niebla desde el 2018, donde ha impulsado proyectos de educación artística y nuevos medios en diversas regiones de Chile como *La Voz de la Costa* (Los Lagos 2023-2024), *Hielos del Elqui* (Coquimbo 2022 a 2024), *Mapa Sonoro de la Montaña* (Aysén 2022) y *Puerto Tranquilo al Mar* (Aysén 2021). También ha coordinado proyectos de difusión patrimonial en el barrio Matta Sur de Santiago como *Mapa Victoria* (2021-2022) y *Espacio y memoria de Carmen 1200* (2021-2022). Actualmente trabaja como coordinadora general en Puebla, agencia especializada en el diseño e implementación de metodologías participativas.

Pilar Higuera Valencia es periodista por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y realizadora audiovisual. Se ha especializado en Guión para Cine Documental por la Escuela Internacional de Cine y Televisión EICTV, Cuba. Su quehacer se ha enfocado en el desarrollo

de proyectos que vinculen las artes, ciencias sociales y comunidades a lo largo de Chile, conformando equipos de trabajo transdisciplinarios y aportando a la investigación en torno a los conocimientos situados. De manera paralela, apoya procesos participativos de construcción de relato, en una práctica guiada por el deseo de facilitar herramientas para que las personas puedan contar sus propias historias respecto de su relación con los territorios. En cuanto a su propia deriva, ha colaborado como autora en publicaciones colectivas de carácter local, *Revista Endémico* y *Patagon Journal*. Forma parte de los proyectos Museo Pelumpén, colectivo por la recuperación de la memoria de la cuenca Pelumpén-Limache y creación en torno a las artes del buen vivir; y Colectivo AUSTRA, responsable del *podcast* Voces de Infancias australes, el audiomapa homónimo y el film documental *Canales australes*.

Rucitama A. Barbieri Beneventi

es una cantante travesti, estudió Antropología en la Universidad de Concepción y en paralelo formó su voz de manera autodidacta,

a la par del estudio de folclore y guitarra popular. Su trabajo ha sido registrado en tres discos donde entrecruza el discurso travesti, la recopilación de la historia de las disidencias sexuales y el mapeo de su propia sensibilidad y emocionalidad, utilizando códigos de la música folclórica y enlazándolos con códigos electrónicos/análogos mediante la utilización del *live looping*. Su materia central se relaciona con la urgencia del registro testimonial de las disidencias sexuales y de género, trabajando relatos cercanos a la crónica y diarios de campo, aplicando la etnografía y observación participante para documentar las sutilezas de las vidas que puede observar. La difusión de su trabajo musical es mayormente virtual y su trabajo escrito difundido a través de formatos editoriales alternativos como el *fanzine* y el afiche, por su cercanía al arte más que al lenguaje académico o sus formatos rígidos.

EDICIÓN:

ÉCFRASIS, ediciones

info@ecfrasis.com

<http://ecfrasis.com>

Santiago, Chile

CO-EDICIÓN:



((en))clave sonora

sello editorial

<http://proyectosonec.org>

COLABORA:

Revista on-line de música y arte sonoro / III época / issn: 1697-6886

SULPONTICELLO

FINANCIA:



Proyecto financiado
por Fondart regional.
Convocatoria 2023

ÉCFRASIS

SÓNEC

