

Border-Listening/ Escucha-Liminal

Volume 1, 2020

Agustín Genoud
Aleyda Rocha Sepulveda
Carlos Colmenares Gil
Daniela Medina Poch
Donovan Adrián Hernández Castellanos
José Cláudio S. Castanheira
Louise M. Hisayasu
Luis Alvarado
Pedro J S Vieira de Oliveira
Rodrigo Toro
Susan Campos Fonseca

edited by
Alejandra Luciana Cárdenas

Published by
Radical Sounds Latin America in 2020
Berlin, Germany



Auralidades de mundos heridos

SUSAN CAMPOS FONSECA, PhD. Profesora e investigadora de la Universidad de Costa Rica - UCR. Musicóloga y compositora, especialista en estudios sonoros decoloniales, y estudios transfeministas de la cultura y la tecnología. Artista del sello neoyorkino *Irreverence Group Music*. Web oficial: susancamposfonseca.net

Introducción

En este ensayo deseo compartir algunas inquietudes en cuanto a cómo se piensan el ruido y la colonialidad interior.¹ Con el propósito de explorar estas ideas, planteo un tejido guiado por dos objetivos:

- El primero es conceptual, e implica repensar categorías como “arte sonoro”, “paisaje sonoro” y “sonograma”, en apelación a la “desobediencia epistémica” propuesta por el “giro decolonial”.
- El segundo es epistemológico, interesado en comprender ecologías de saberes y conocimientos a partir de “obras artísticas” que utilizan diversos componentes y/o representaciones aurales.

En consecuencia con sendos objetivos, propongo un tejido “chixi” para pensar “esa extraña mezcla que somos” a partir del pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui (Rivera, 2018). En segundo lugar, empleo dos propuestas de Donna J. Haraway: la primera sobre estudios decoloniales multiespecies (que [incluirían] idiomas humanos y no humanos, diversos y multimodales) y la segunda, un enfoque de transconocimiento llamado EcoEvoDesaHistoEtnoPsico (estudios Ecológicos Evolutivos del Desarrollo Histórico Etnográfico Tecnológico Psicológico), (2019, p.229).

Ambas autoras me ayudan a pensar la idea de comunidades que procuran vivir-con y morir-con, es decir, aprender a (con)vivir en el desastre. Para Haraway se trata de confrontar un conservacionismo alineado con especies en vía de extinción, de posibilitar “Comunidades del Compost” que entiendan la tarea de inventar y cultivar las artes de vivir con y para mundos heridos, de morir y vivir en lugares en ruinas (2019, p.218). Dicha idea la amalgama bajo el concepto de “humus de la simbiosis” (2019, p.215). Por otro lado, Rivera propone pensar el “Pasado como futuro” e incluir la “multi-temporalidad”

1 Este ensayo es parte de un proyecto de investigación dedicado a pensar el ruido y la colonialidad interior, en el marco del Programa Connected Worlds: The Caribbean, Origin of Modern World (ConnecCaribbean-823846) “This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 823846”. El proyecto está dirigido por la Dra. Consuelo Naranjo Orovio, desde el Instituto de Historia del CSIC, entre 2019 y 2022.

del “colonialismo interno” (Fernández, 2019) en sintonía con los saberes de las lenguas indígenas y las filosofías de la historia.²

Haraway propone pensar “las prácticas o categorías colonizadoras de naturaleza, cultura y biología” a partir de una historia de ciencia ficción feminista que titula “Historias de Camille. Niñas y Niños del Compost”. El personaje creado por la autora realiza este ejercicio de desobediencia epistémica dada su “necesidad urgente de profundizar y transformar los términos de intercambios y colaboraciones entre personas, pueblos y bichos no humanos a partir de las migraciones y residencias sureñas de las [mariposas] monarcas en México”, debido a su relación de simbiote con ellas (Haraway, 2019, p.233).

Las historias de Camille se subdividen en cinco partes, cada una de ellas retrata la vida de un personaje con el mismo nombre que abarca cinco generaciones. El argumento de esta simbiote de las mariposas monarca (re)presenta un viaje al sur, es decir un distanciamiento de las concepciones occidentales nordo-céntricas, justificado por “las demandas epistemológicas, ontológicas y prácticas [de la] cosmopolítica indígena”, frente a los principios de una modernidad filosófica y política, científica y artística occidental (Haraway 2019, p.238).

Este pensamiento sur-sur global tendrá sus contingencias geobiopolíticas, especialmente cuando Haraway recurre a la artista inuit Tanya Tagaq y a su álbum *Animism* (2014). Para Haraway, el trabajo de Tagaq puede comprenderse y estudiarse según el “animismo experimental” de la antropóloga Sandra Harding,³ aquel donde la relacionalidad y la realidad van más allá de simples opciones binarias (Haraway, 2019, p.247). La relación entre el viaje al sur de Camille, y el

2 Silvia Rivera Cusicanqui ha mencionado en varias entrevistas y escritos, que existe una coincidencia entre su pensamiento y el del filósofo Walter Benjamin. A mi entender, un ejemplo de esta coincidencia puede encontrarse en su “Tesis sobre la filosofía de la historia” (1940), específicamente en el extracto que dedica al *Angelus novus* (1920) de Paul Klee.

3 A este respecto, *The Science Question in Feminism* (1993), de Sandra Harding, es fundamental.

animismo experimental de Tagaq, revela para mí una visión sur-sur/ártica-antártica en el pensamiento de Haraway, evidenciando el “mundo chixi” en sus planteamientos. Su necesidad de pensar-con comunidades indígenas que conservan vivas ecologías de saberes inter-especies, parece retorcer la polaridad hemisférica y a su vez cartesiana; y es aquí donde los “estudios decoloniales multiespecies” aparecen como posibilidad.

Para Haraway: “Las prácticas de transformar sonido, carne y especie de Tagaq eran animistas en un sentido inuit, antiguo y nuevo, y en el sentido relacional propuesto por Eduardo Viveiros de Castro.” Haraway lo explica cuando enuncia: “Importa qué mundos hacen reales otros mundos. Importa quién come a quién y cómo”. Ella alega que para Viveiros de Castro “el animismo es la única versión *sensible* del materialismo” (Haraway 2019, p.248). La genealogía de estas ideas nos guía de vuelta a las *Metafísicas caníbales* (2011) de Viveiros de Castro, y a su sintonía con el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. En ambos los saberes indígenas son utilizados para construir desobediencia epistémica.

Haraway, Viveiros de Castro y de Andrade son pensadores/as occidentales que necesitan desobedecer epistémicamente, y para hacerlo recurren a “lo indígena” y a “lo multiespecies”. La relación entre decolonialidad y pensamiento sur global mediada por indigenismos de diversa índole exponen tanto la colonialidad del ser, el saber, el conocer, el cuerpo, etc., como la propia colonialidad interior que los/as tres autores/as desean confrontar.

Los estudios sonoros decoloniales propuestos por artistas e investigadores/as como Mayra Estévez Trujillo, Leandro Pisano, Pedro J. S. Vieira de Oliveira coinciden con esta necesidad de pensar un planeta herido, tomando en consideración prácticas de transformación entre “sonido, carne y especie.” Estos estudios también han realizado sus propios viajes al sur como demuestran las publicaciones e investigaciones realizadas por Estévez, y su propuesta de unos estudios sonoros desde la región andina (2008, 2016); Pisano, en sus trabajos sobre arte sonoro sur-americano (2020); y Oliveira, en su investigación sobre arte sonoro y decolonialidad (2020).

Este ensayo propone pensar tejidos donde estas colonialidades se manifiestan a nivel micropolítico, explorándolas a partir de obras creadas por personas de América Central, es decir, ciudadanas de Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Una primera indagación me ha permitido identificar más de 100 obras producidas en un margen de tiempo que va de 1971 a 2020. Estas obras suman trabajos de múltiples artistas, entre quienes destacan: Pavel Aguilar, Juan Alfaro aka “Melómana Distorsión”, Mar Alzamora-Rivera, Alejandro Arturo aka OVSICORI, el colectivo aUtoPerro (Fernando Arce, Mauricio Ordóñez y Douglas Morales), Alejandro Cabezas, Otto Castro, Benvenuto Chavajay, Bernal Chaves, Eve Cordero, Coraima Díaz aka “Rompiste mis flores”, Orlando Díaz, Jessica Gamboa, Alejandro de la Guerra & Raúl Quitanilla (Somoto Blues Band), Mauricio Kabistán, Alexia Miranda & Catapulta, Josué Miranda, Priscila Monge, Tamara Montenegro, Joaquín Orellana, Vera Yolanda Picado Fernández, Alejandro Ramírez Salas, Abigail Reyes, Alejandro Sánchez Núñez aka Begotten, Ela Spalding, Walter Suazo, Jonathan Torres Rodríguez, Simón Vega, Paulina Velázquez, y Joan Villaperros, entre otros/as.

Las obras identificadas oscilan entre las categorías de arte sonoro, escultura sonora, paisaje sonoro, instalación sonora, *Noise*, *Ambient*, artes multimediales, artes electrónicas e inclusive *performance*; y abordan temáticas que incluyen desde conflictos bélicos, migratorios, ecológicos y tecnológicos hasta estéticas indigenistas, conceptualistas, retro-futuristas, post-minimalistas, entre otras. De ahí que este ensayo explore la posibilidad -propuesta por Haraway- de unos estudios decoloniales multiespecies, a partir de las obras de algunos/as de estos/as artistas, pensado las auralidades de mundos heridos que contienen.

Este texto es un tejido de inquietudes conceptuales y epistemológicas. En él elijo estudios de caso que me permiten continuar reflexionando acerca de las relaciones entre ruido y colonialidad interior. En torno a estas temáticas he escrito “Noise, Sonic Experimentation, and Interior Coloniality in Costa Rica” (2018), “Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha” (2019), y “Sonoridades supervivientes” (2020).

1. Micrófonos de arcilla

Este primer apartado se enfoca en el ámbito conceptual del primer objetivo establecido. La serie *4'33"*, que el guatemalteco Benvenuto Chavajay dedica al compositor y artista estadounidense John Cage, me ayuda a pensar el problema de la desobediencia en términos de coloniales. Mi primer encuentro con esta serie fue en enero de 2017. Chavajay había sido invitado por la Fundación Teorética para participar en la exposición *Un reino de las horas*, comisariada por Robert Leckie y Miguel A. López, e inaugurada en octubre de 2016.⁴

La elección de John Cage me parece especialmente relevante, más aún cuando la instalación estaba compuesta por *stands* de metal que sostenían micrófonos de arcilla. Mi reacción al verla fue colocarme frente a ella y emular el gesto de emitir sonido, enfocando mis manos en relación con la microfonía de arcilla.

La obra *4'33"* (1952) es considerada una de las más radicales del compositor, no solo por pensar la sonoridad del espacio, sino por realizar un ejercicio post-colonial de escucha. La obra cuestiona categorías como sonido, música, silencio, y ruido. Utiliza la *performance* a partir de la parodia del concierto y la postura de los compositores-pianistas del siglo XIX, quienes además habían pensado la posibilidad de una música absoluta, capaz de materializar lo absoluto de la idea en sonido.⁵ John Cage realizaba este ejercicio explorando el pensamiento oriental, especialmente el Zen.

4 Acerca de la exposición: "La exposición colocaba una serie de preguntas sobre cómo ciertas propuestas artísticas ofrecen maneras de confrontar los modelos hegemónicos de temporalidad, ya sean las contabilidades oficiales, los ritmos biológicos o las cronologías históricas. El trabajo de Chavajay ofrece reflexiones agudas en torno a los procesos históricos de violencia contra cuerpos subalternizados, ya sea por sus marcas de género o étnicas." En: *Un reino de las horas: conversación con Benvenuto Chavajay*. Recuperado de: <http://teoretica.org/2016/09/26/reino-las-horas-conversacion-priscilla-monge-benvenuto-chavajay/>

5 Acerca de la historia de la "música absoluta", los estudios de Carl Dahlhaus son especialmente relevantes.



Fig. 1. Benvenuto Chavajay, "*4'33"* Versión 2 (John Cage)" de 2015, en *Teorética*, Costa Rica. Fotografía del encuentro entre Susan Campos Fonseca y la instalación.

Irónicamente, Cage alcanzaba con *4'33"* lo absoluto de la idea en el arte conceptual, pero lo hacía como un occidental que buscaba la desobediencia epistémica, tomando para sí ideas sobre vibración, sonido, ruido y silencio, provenientes del pensamiento oriental, por ejemplo, el concepto de *Nada brahman* (sonido creador), en los *Vedas*. Su texto "Lecture of Nothing" (1949), incluido como prefacio de *Silence. Lectures and Writings by John Cage* (1961) es una prueba de esta apropiación que evidencia su orientalismo.

Chavajay continuará trabajando en esta revisión del pensamiento de Cage y su apropiación post-colonial. En la XIV Bienal de Cuenca (2018) se explica la serie *4'33"* en los siguientes términos:

Inspirado en la célebre y controvertida obra *4'33"* (1952) de John Cage, donde el intérprete debe guardar silencio y no tocar su instrumento durante cuatro minutos y treinta y tres segundos —según las instrucciones del compositor— la propuesta de Chavajay sugiere la amplificación del silencio

como forma de comunicación, mediante la presentación de un conjunto de partituras elaboradas en barro, evocando por un lado la cosmogonía de la cultura Maya tz'utujil a la que pertenece —según la cual el primer hombre se modeló con lodo—, y por otro, imputando la memoria de las comunidades aborígenes, silenciadas por el progreso y las dinámicas globales.⁶

La elección de materiales como la arcilla y el metal, al igual que en la pieza incluida en *Un reino de las horas*, están justificadas por lo que Chavajay entiende como una “desobediencia visual”, cuando explica la tensión entre “formación en arte y subjetividad indígena”, y cita: “No es que sea monstruo, si no que esa palabra arte que siempre nos ha colonizado; entonces también el arte es una forma de colonizarnos, y es mejor alejarnos un poco pero acercarnos más a lo más importante, a nosotros mismos, a la tierra, a nuestra cultura, y a la espiritualidad” (2014, párr. 1).

La serie 4'33" construye partituras de arcilla y micrófonos, y las coloca sobre *stands* y atriles de metal. Chavajay construye tecnologías de registro y sistematización sonora en arcilla. La arcilla es una roca sedimentaria. Esto es importante porque Haraway también recurre a la tierra conformada por compuestos sedimentarios como el humus o el *compost*. En este punto, podría decirse que los biomateriales tienen su propia historia, al igual que los metales. Esta necesidad de pensar la memoria del material y del arte como colonizadores y decolonizadores del conocimiento, del cuerpo o del ser, expone las relaciones entre historia conceptual y epistemología.

Resulta interesante de qué manera el arte sonoro ha sido pensado en contraposición a la música, es decir, como desobediencia epistémica. El caso de John Cage es un buen ejemplo. Sin embargo, cuando Helga de la Motte-Haber (1996) propone una cronología del arte sonoro en el siglo XX, encuentra rastros desde 1900. De tomar en

6 Recuperado de: <http://anterior.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9N-jkx%20%20-%20Entrevista:%20https://ww2.elmercurio.com.ec/2018/09/04/arcilla-la-materia-prima-de-benvenuto-chavajay/>

consideración los criterios que ella aplica en su selección, toda experimentación teórica y/o tecnológica que piense el ruido como materialidad artística, en el amplio sentido del término, sería arte sonoro, y esto aplicaría a una extensa gama de artefactos. Por esta razón el principio de desobediencia es tan importante a la hora de diferenciar entre arte sonoro y música. La intencionalidad conceptual será determinante para elegir en qué categoría se incluye una obra, creando genealogías que a su vez constituyen canon.

En el caso de Chavajay, la serie 4'33" puede ser pensada desde lo que Mayra Estévez denomina “régimen colonial de la sonoridad.” La serie 4'33" confronta el relato histórico acerca de la música y el arte sonoro; además, cuestiona el régimen colonial que estas instituyen con toda su carga occidocéntrica. La elección del material sedimentario es fundamental para pensar esta intencionalidad. Al respecto, la utilización de arcilla, barro y otros biomateriales está presente en acciones de desobediencia epistémica, tanto en el arte como en la ciencia, un ejemplo es el proyecto Robótica Mestiza de Gustavo Crembil y Paula Gaetano Adi.⁷ Montse Hidalgo Pérez lo resume en la sentencia que utiliza como título en su artículo sobre el proyecto: “Los robots que nacen del fango no quieren ser como usted” (2018).

Las tecnologías de registro sonoro (micrófonos, partituras) propuestas por Chavajay remiten a la abstracción del tiempo y al silencio como un ruido, tal y como demuestra 4'33" de Cage. Un ruido sedimentario, arcilloso, sostenido/contenido por artefactos de metal, que suma historias contingentes. Kency Cornejo en una entrevista a Chavajay lo expone como una relación entre “La desobediencia visual y lo decolonial”

Entonces, si partimos desde ese punto podemos ver que lo que se dice “arte experimental contemporáneo” es solamente en términos occidentales porque esto ya existía mucho más antes en otros conocimientos. Entonces regresar a eso es una forma de alejarse de estos nuevos términos, y regresar a otros (Cornejo, 2014, párr. 5).

7 Página Oficial: <https://www.mestizorobotics.org/>

El cuestionamiento conceptual y epistémico de Cornejo aplica al estudio la experimentación sonora en la música occidental. Gran parte de los compositores -hombres-blancos- buscaron en las llamadas músicas étnicas elementos para renovar sus lenguajes, que para sí entendían como artísticos, pero que para sus “otros” eran entendidos como ancestrales, tradicionales o folklóricos. Esto significa que el sentido “experimental contemporáneo” es resultado de la colonialidad conceptual y epistemológica. La serie de Chavajay materializa estas contingencias.

2. Sonogramas multiespecies

Para este segundo apartado elegí una obra del hondureño Pavel Aguilar y otra del salvadoreño Mauricio Kabistán. Continuaré con la meditación acerca del sonido, la carne y la especie propuesta por Haraway. Aguilar y Kabistán aúnan el rastro/resto del ruido antropogénico a partir de la migración. Si en Chavajay el silencio detona la desobediencia, en Aguilar y Kabistán es el ruido antropogénico. Esta categoría es utilizada para separar el ruido producido por la especie humana y sus tecnologías de los producidos por otras especies. Se emplea especialmente para medir cómo afectamos los ecosistemas.

Pavel Aguilar trabaja al igual que Chavajal des-componiendo tecnologías provenientes de la música para crear arte sonoro. Para llevarlo a cabo utiliza sonogramas de registros testimoniales relacionados con la migración centroamericana a México y Estados Unidos. La obra de Aguilar que deseo compartir es “Rastros / Restos” (2017). Esta obra imprime el sonograma de la frecuencia de una voz humana sobre una pieza de madera de pino. El artista explica que son: “Ondas sonoras grabadas en trozos de madera recolectados de las casas de inmigrantes ilegales que regresaron a Honduras. Cada uno tiene el testimonio del viaje y su experiencia cruzando la frontera de manera indocumentada.”⁸

8 Recuperado de: <http://pavel-aguilar.com/2020/07/19/rastros-restos/>

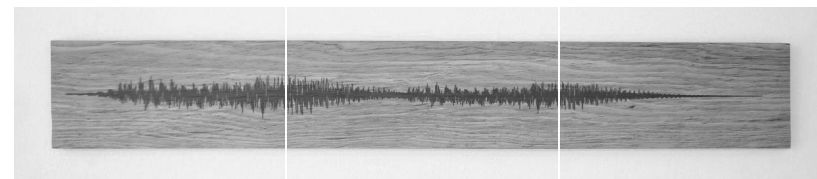


Fig. 2. “Rastros / Restos” (2017) de Pavel Aguilar. Cortesía del artista.

Las tablas de madera de pino utilizadas en la obra fueron recolectadas por el artista, quien las obtuvo del proyecto “Un techo para mi país.”⁹ Este detalle es relevante en torno a los estudios decoloniales multiespecies. Para contextualizar, durante el gobierno de Miguel Paz Barahona, mediante acuerdo No. 429, emitido el 14 de mayo de 1928, se declaró el pino (*Pinus Oocarpa*) como árbol nacional de Honduras. Esta decisión parece estar relacionada con el hecho de que el pino es el árbol que predomina de manera natural en estos territorios. La relación entre los testimonios de migración humana y la madera de árboles locales es realmente inquietante. El sonograma del ruido antropogénico está tatuado en la madera muerta que contiene el registro de la vida del árbol. Las líneas que vemos en la madera, bajo el sonograma, son resultado de las espirales concéntricas que marcan el crecimiento de dicha especie. Se yuxtaponen así dos testimonios.

Esta pieza materializa las historias contingentes de un planeta herido en los términos de Haraway. De manera simultánea suma dos sonogramas: el de la vida del árbol y el testimonio de la vida humana. Por ende, procuro pensar en auralidades de mundos heridos, en lugar de arte sonoro centroamericano. Con ello tejo mi investigación como un testimonio multiespecies del vivir-con y el morir-con. Para mí la historiografía del arte basada en autores/as y obras que conforman genealogías y cánones debe ser decolonizada a partir de ejercicios de desobediencia como estos que, cuestionen el occidentalismo y el antropocentrismo.

9 Comunicado personal de Pavel Aguilar a Susan Campos vía Instagram con fecha del 14 de agosto de 2020. Acerca del proyecto “Un techo para mi país” consultar la página oficial: www.techo.org

La otra obra que deseo sumar a este tejido es “Partitura No. 1” (2015-18) de Mauricio Kabistán. En palabras del artista:

“Partitura No. 1” [es] El primer proyecto realizado a partir del Monumento a la Memoria y la Verdad que conmemora a las víctimas de la guerra civil salvadoreña. “Partitura No. 1” consiste en un sonido generado a partir de puntos que separan los nombres de las víctimas que conforman el Memorial. En la imagen [se aprecia] una de las placas que conforma el monumento después de borrarle los nombres y dejar sólo los puntos que les separan, previo al tratamiento con un programa de computadora para generar su respectivo sonido.¹⁰

Consideré para este ensayo dos versiones de la obra: la primera para *Ipod*, sonido generado por computadora y auriculares; y la segunda (“Placa #3”) edición especial presentada en *Relocating Sal*, curada por Claire Breukel en HilgerBROTKunsthalle (Viena, Austria). La explicación del artista me dirige al proceso de sonificación de datos. Este proceso es muy importante para el objetivo epistemológico de este ensayo porque el conocimiento se construye en mediación con un computador que piensa en “ceros y unos”. El programa de computador sistematiza la información en proporciones numéricas que pueden dar como resultado alturas, timbres y duraciones diversas.¹¹

La acción de borrar los nombres generó un resultado; no obstante, de haberse conservado en la placa, también podrían haber sido sonificados. La intención de Kabistán parece estar dirigida a la ausencia, específicamente a la sonificación de esta por medio de la abstracción algorítmica que realiza el computador. Acá el horror se data como un infierno blanco marcado como si fuera un mapa de datos sin nombre. Esta partitura para mí es un paisaje distópico.

10 Comunicado de Mauricio Kabistán publicado en Instagram el 8 de enero de 2018.

11 Audio de “Partitura No. 1”: <https://soundcloud.com/mauriciokabistan/score-number-1-of-the-project-essay-about-silence>

Kabistán al sonificarlo expone el problema conceptual y epistemológico de la espectralidad y la auralidad de mundos heridos.

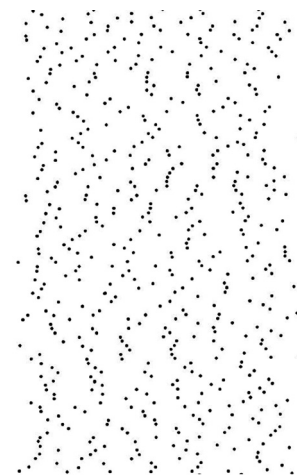


Fig. 3. “Partitura No. 1” (2015-18) de Mauricio Kabistán. Cortesía del artista

3. Tejidos aurales del vivir-con y morir-con

El concepto de “paisaje sonoro” (*soundscape*) que R. Murray Shafer propone en 1969 me interesa aquí para pensar -desde- la sonificación, con el objetivo de preguntar acerca del conocimiento que podemos construir a partir de obras entendidas como paisajes sonoros y afines, aplicando paradigmas de las ciencias. Son un ejemplo proyectos como *Wild Sounds of Nicaragua* (2017) de la nicargüense Tamara Montenegro y *Estudio Nuboso* de la panameña Ela Spalding.

Recientemente Montenegro colaboró en *A Guide to the Birdsong of Mexico, Central America and the Caribbean*, producido por el sello Shika Shika de Berlín (2020). Si en *Wild Sounds of Nicaragua* se proponía realizar grabaciones en HD para conservar la memoria sonora de selvas arrasadas (Montenegro en Campos 2017, párr. 5), en *A Guide to the Birdsong*, elige trabajar con el Guardabarranco, ave nacional de Nicaragua, la cual está amenazada por la pérdida de su hábitat

debido a la deforestación. Montenegro afirma: “This bird represents a lot of symbology in my area of the world because it represents freedom,” [...] “And these Central American countries have been striving for political, social, economic freedom for a long time.” (Montenegro citada por Johnson 2020, párr. 8-9).

Estudio Nuboso, de Ela Spalding, es una plataforma nómada para intercambios entre arte, ecología, cultura y sociedad. Spalding explica que *Estudio Nuboso* busca

[...] re-conectar a las personas con la naturaleza, generar y divulgar conocimientos que promuevan la resiliencia y sustentabilidad en individuos, comunidades y el medio ambiente. Para ello [diseñan] formatos de intercambio de conocimientos y encuentros multidisciplinares e intersectoriales en distintos ecosistemas, desde residencias y talleres cortos hasta publicaciones y proyectos audiovisuales.¹²

Estos proyectos podrían parecer conservacionistas y no “compostistas”, como los que Haraway propone, pero me ayudan a pensar que un paisaje sonoro puede considerarse también como un tejido de saberes aurales multiespecies. La bioacústica realiza estudios en este sentido, pero citando a Cornejo “estos conocimientos ya estaban antes” y podemos encontrarlos en los “mundos audibles, cosmogonías y prácticas sonoras indígenas” (Barbec de Mori, 2015). Actualmente se le llama biomimética, pero antes de ser pensada por la ciencia occidental, la simbiosis inter-especies y el diseño bioinspirado ya habían sido pensados por los pueblos no-occidentales con otras epistemes. Entonces, un paisaje sonoro puede ser pensado como una ecología de saberes. Montenegro y Spalding evidencian esta posibilidad con sus proyectos.

¹² El proyecto inicio en 2014 y se mantiene hasta la actualidad. Página oficial: <https://estudionuboso.org/>

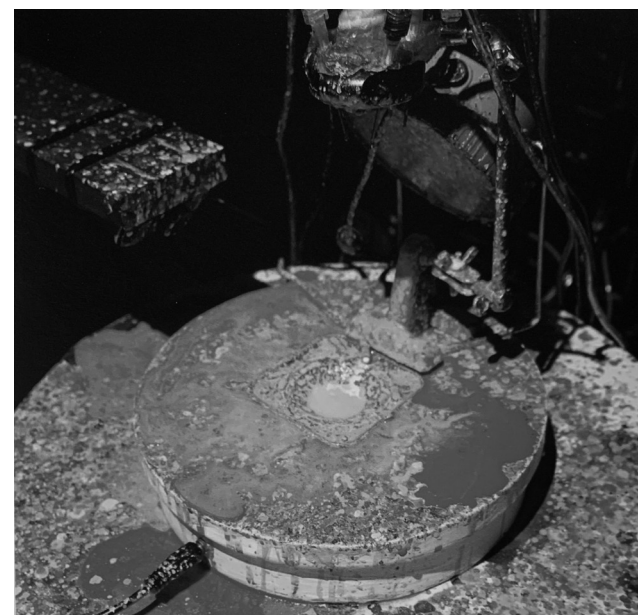


Fig. 4. “Ye stsöke. Yo cantar” (2017) de Joan Villaperros. Catálogo de *Inquieta Imagen*, MADC. En el catálogo se indica: “Videoinstalación: dispositivo electrónico, parlante, tintas, aceite, agua, sonido y video en *streaming*”. Video de la instalación disponible en: <https://vimeo.com/265911222>

Consecuentemente, en lugar de reducir la posibilidad del paisaje sonoro a una herramienta para recolectar materiales que puedan ser utilizados en composiciones de diversa índole, podemos pensarlos como acervo epistémico. La comunicación acústica inter-especies construye modelos de mundo: un paisaje, un entorno o un hábitat son construidos sonoramente. Necesitamos considerar la posibilidad de epistemologías aurales multiespecies que también requieren ser decolonizadas. Para mí esto queda expuesto en la videoinstalación “Ye stsöke. Yo cantar” (2017) del costarricense Joan Villaperros.

Esta videoinstalación se teje con la argumentación de Haraway, la cual es motivada por el trabajo de Tagaq en cuanto a la posibilidad de un “animismo experimental”. *Ye stsöke*, en lengua indígena bribri,

se traduce al castellano como “Yo cantar”. La obra fue seleccionada para la Exposición *Inquieta Imagen* “ultra_Contaminados”. En el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo – MADC de Costa Rica, se indica que: “[...] es una obra que parte de cantos indígenas, grabados en la época de los años ochenta por Jorge Luis Acevedo, y reproducido en un dispositivo por medio del cual somos testigos de la mediación misma del *Awá*: un médico chamán, que conoce el canto específico para curar la enfermedad que aqueja al paciente.” (Soto, 2018, p. 24).

La descripción del catálogo no nos cuenta que mientras el registro de la voz del *Awá* es reproducido por un parlante el dispositivo electrónico gotea tintas y aceite. El archivo que contiene el registro de la voz humana “sin nombre”, también contiene el entorno sonoro en que fue realizado. Entramos en el mundo aural multiespecies dentro del cual habita el *Awá*. Se escucha una tormenta mientras él “canta” (*Ye stsöke*), el goteo del agua se mezcla con el goteo del dispositivo. La videoinstalación construye una experiencia inquietante, el vivir-con y morir-con pueden ser pensados también aquí. Villaperros, como Haraway, no es indígena, pero acude al registro audible fosilizado de saberes bribri para desobedecer, y exponer un espistemicidio.

En *Ye stsöke* se manifiestan las auralidades de mundos heridos. Las luchas de los pueblos indígenas en Costa Rica para defenderse de la explotación y destrucción de su territorio, y con este, de las especies de flora y fauna, de la tierra y el agua, que co-habitan con ellos/as. A partir de los términos de Haraway podría pensar que esta videoinstalación materializa el desangramiento multiespecies de un planeta herido.

Conclusión



Fig. 5. “La flor, el circuito y el insecto”. Fotografía de Susan Campos Fonseca, 2020.

No deseo concluir con más palabras, en su lugar prefiero compartir una imagen que realicé mientras caminaba y grababa en los bosques aledaños a mi casa, en Turrialba (Costa Rica). El título, me dijo un colega, podría detonar un cuento de ciencia ficción feminista. Quizás este ensayo lo sea.

Bibliografía

Brabec de Mori, B. & Lewy, M. (2015). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Edic. Ibero-Amerikanisches Institut. Gerbr. Mann Verlag, Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116053824/pdf_1108.pdf

- Campos, S. (2020). Sonoridades supervivientes. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 18 (2), 91-112. Recuperado de <http://liminar.cesmeqa.mx/index.php/r1/issue/view/41>
- Campos, S. (2019). Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha. En *Escucha, por favor. 13 textos sobre sonido para el arte reciente*. (pp. 225-240). Madrid: Exit Publicaciones.
- Campos, S. (2018). Noise, Sonic Experimentation, and Interior Coloniality in Costa Rica. En *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*. (pp.161-185). NYC: Oxford University Press.
- Campos, S. (2017) Tamara Montenegro y la sonoridad superviviente. En *Inquire Mag*. Recuperado de: <https://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-tamara-montenegro/>
- Chavajay, B. & Cornejo, K. (Productor). (2014). Desobediencia visual: Una entrevista con Benvenuto Chavajay y Kency Cornejo. En *E-Misfénica 11. 1. Gesto Decolonial*. NYC: Hemispheric Institute. Recuperado de <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/cornejochavajay>
- Estévez, M. (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.
- Estévez, M. (2008). *Estudios sonoros desde la Región Andina UIO-BOG*. Tesis (Maestría en Estudios Culturales. Mención en Políticas Culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Fernández, E. (2019). "Pasado como futuro" y "multi-temporalidad" en Silvia Rivera Cusicanqui. *1er Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro*. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín. Recuperado de <https://www.aacademica.org/1.congreso.internacional.de.ciencias.humanas/1456.pdf>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Edición Cansónni.
- Hidalgo, M. (22 de noviembre de 2018). Los robots que brotaron del fango no quieren ser como tú. En *El País*. Recuperado de https://retina.elpais.com/retina/2018/11/20/tendencias/1542732564_457889.html
- Johnson, C. (16 de julio 2020). New Album Turns The Sound Of Endangered Birds Into Electronic Music. En *NPR*. Recuperado de: <https://www.npr.org/2020/07/16/891432319/a-new-album-turns-the-sound-of-endangered-birds-into-electronic-music>
- Oliveira, P. y Vieira de, J.S. (2020). Dealing with Disaster. Notes toward a Decolonizing, Aesthetico-Relational Sound Art. En *The Bloomsbury Handbook of Sound Art* (Sanne Krogh Groth and Holger Schulze, eds.), Bloomsbury Academic, pp.71-88.
- Pisano, L. (2020). Navegando hacia un sur sonoro: Two Sound Stories From South America. En *Journal of Sonic Studies* 19. Recuperado de <https://www.researchcatalogue.net/view/823463/823464>
- Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Soto, D. (2018). *Inquieta Imagen 2017: ultra_contramidados*. San José, C.R.: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.