



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

**EL ARCHIVO SONORO DE ARTISTAS LGBTIQ+ QUE EXPERIMENTAN
CON EL SONIDO.**

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ESCUCHA ETNOGRÁFICA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA

CARLOS ALBERTO HERNÁNDEZ NAVARRETE

TUTORAS

DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ
PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

DRA. PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS Y DE LA INFORMACIÓN

CD. MX. Mayo, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Programa de Maestría y Doctorado en Música por brindarme las condiciones y los apoyos necesarios para poder desarrollar esta investigación.

A mis tutoras Lizette Amalia Alegre González y Perla Olivia Rodríguez Reséndiz por su escucha, por sus conocimientos y por su interés en mi formación y en este proyecto. Así como al cuerpo de sinodales: Roberto Campos Velázquez, Marusia Pola Mayorga, Rossana Lara Velázquez y Maai Enai Ortiz Sánchez, quienes a través de su lectura enriquecieron este trabajo.

A la red de creadorxs, gestorxs e investigadorxs quienes trabajan todos los días para traer color y ruido a este mundo.

A mi familia y a mi amado Sísifo.

A la memoria de quienes estuvieron antes y quienes aún están.

ÍNDICE

Introducción	3
I. Tesis	6
II. Objetivos	6
III. Metodología	7
IV. Esquema general de la tesis	10
Capítulo 1. Nociones de archivo, marco conceptual-referencial	12
1.1. Archivo y patrimonio documental	13
1.1.1. Archivos audiovisuales	15
1.1.2. Archivo digital sonoro	16
1.2. Archivo y performance	19
1.3. Anarchivo	21
Capítulo 2. Las redes de experimentación sonora. Propuesta para delimitación del campo etnográfico	24
2.1. La música experimental latinoamericana	26
2.2. Redes de experimentación sonora	29
2.2.1. El (ciber)espacio tecnosocial	30
2.2.2. Género y experimentación sonora	33
2.3. Tejer una red multilocal desde la experimentación sonora	40
2.3.1. La figura del artista-creador	41
2.3.2. El festival como (ciber)espacio comunitario	45
Capítulo 3. El archivo sonoro de la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido	51
3.1. Prácticas documentales en las redes de experimentación sonora	53
3.1.1. GEXLAT	54
3.1.2. Maricoteca	57
3.1.3. Afrodita borracha	59
3.1.4. Musexplat	61
3.2. Experiencias de archivo en agrupaciones LGBTIQ+	67
Capítulo 4. La memoria de la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido. Intervenciones desde la escucha	78
4.1. El archivo como dispositivo intermedial de escucha situada	79
4.1.1. La escucha	80
4.1.2. Intermedialidad	82
4.2. La metáfora de la (in)visibilidad en las redes LGBTIQ+ de experimentación sonora	91
4.3. El archivo emergente de Manitas Nerviosas	99
5. Conclusiones.	107
6. Referencias	112

Introducción

*La voz es vida
para quien ha guardado infinitos silencios.*

*La voz se llama como tú,
se llama como el mundo.*

*He de tomar esta voz
y tragarla en un sorbo de agua.*

*Entonces nacerán los ecos
que todas las noches grita mi pecho.*

La voz. Daniel Nizcub (2021)

El presente trabajo expone el desarrollo de una investigación etnográfica sobre las prácticas de archivo, documentación y registro realizadas por artistas del sonido pertenecientes a las poblaciones de la diversidad sexual y de género, a la cual me referiré a lo largo del texto con el acrónimo LGBTIQ+¹.

En particular, esta investigación se ciñe en aquellos grupos cuya *praxis* creativa se desenvuelve en el marco de la experimentación sonora contemporánea, si bien en el segundo capítulo se caracteriza a detalle la delimitación de los grupos que forman parte del *corpus*, de manera general podemos decir que se seleccionaron proyectos de creación sonora de distintas latitudes que se reconocen como pertenecientes a la escena de la experimentación, que se enuncian como pertenecientes a alguna de las colectividades LGBTIQ+ y que además se articulan dentro de redes colaborativas.

¹ Se emplea el acrónimo para hacer referencia a las identidades de la diversidad sexual y de género (lesbianas, gays, bisexuales, trans*, intersexuales y queer). Tanto el signo (+) como el (*) en trans, son marcadores que indican que se trata de un referente abierto a incluir otras expresiones de la sexualidad y del género distintas a las referenciadas en el acrónimo, como podrían ser subjetividades No binaries, Travestis, Género fluido, etc.

Por otro lado, y a manera de paréntesis encuentro necesario precisar que la decisión de incluir el uso del lenguaje escritural no binario tiene como fundamento un posicionamiento político sobre el respeto y el reconocimiento de los nombres y pronombres autoreferenciados por mis interlocutorxs, de modo que a lo largo del texto, en un marco de equidad referencial con el masculino y femenino, se incluye la flexión “x” cuando se trata de plural y “e” cuando se trata de singular, para nombrar a las presencias no binarias.

En ese sentido algunas iniciativas que se piensan como pertenecientes a esos grupos son [SONORÆ](#) de Eve Chaves Cordero (Costa Rica), [Maricuir](#) de Encanto Espinosa (México), [Fifi Tango](#) de Fifi Real (Argentina), [Celeste Betancur](#) (Colombia) por mencionar algunas.

El interés en realizar este proyecto parte de una serie de observaciones que realicé durante la búsqueda de información documental sobre la trayectoria de dichos grupos. Después de revisar algunos archivos y repositorios en diversas instituciones de la memoria (museos, fonotecas, archivos nacionales, bibliotecas) y otros especializados en la memoria LGBTIQ+², pude constatar que hasta el momento en estos sitios no se ha producido un archivo especializado en el tema de la experimentación sonora, de modo que comencé a preguntarme sobre las implicaciones de la falta de documentación en estos espacios.

Cabe señalar que al extender la búsqueda de información en el entorno digital, me pude percatar que el registro documental de la trayectoria de tales artistas se encuentra principalmente en plataformas digitales en internet. Este aspecto me pareció relevante para el planteamiento de la investigación, puesto que nos invita a preguntarnos por las particularidades de aquellos procesos de conformación y transmisión de memoria que se generan en estos sitios, lo cual permite aperturar una línea de reflexión sobre los efectos, paradigmas y reordenamientos que la distribución de la tecnología genera en relación con aquello que se concibe como archivo.

Adicionalmente, cabe señalar que a lo largo de mis experiencias académicas y profesionales como restaurador de bienes culturales y como creador en el ámbito de la experimentación sonora con tecnología, he podido constatar que en ambos campos son escasos los trabajos y los espacios que dan lugar a discutir la complejidad que suscribe el estudio de los procesos de configuración de memoria histórica y cultural de las poblaciones LGBTIQ+, de modo que este trabajo representa una oportunidad para aportar un conocimiento situado sobre archivo, memoria y creación sonora basado en las experiencias de artistas que se reconocen como pertenecientes o afines a estas colectividades.

A propósito de la acotación sobre la diversidad sexual y de género que suscribe el acrónimo LGBTIQ+, es importante señalar que este rasgo se observa como un aspecto heterogéneo y plural, de modo que su caracterización se plantea en resonancia con el contexto en

²Los archivos consultados fueron: La Fonoteca Nacional de México, Modos de Oír, Poesía Sonora, Disonantes archivo LGBT Argentino, Colectivo Sol, Catálogo Fondo I “Identidad, Diversidad, Disidencia y Derechos Sexuales” del Archivo Gregorio y Marta Selser, Potencia tortillera, Colección Alteridades del Micromuseo de Perú.

el que se ubica. Por ende, el uso del lenguaje escritural que empleo a lo largo de la tesis se adecúa a los modos particulares de representación que emplean mis interlocutoras e interlocutores, dentro del cual se encuentra el uso del lenguaje escritural no binario.

Por otro lado, cabe señalar que uno de los antecedentes de este trabajo fue la realización del proyecto [*Transónica*](#)³, el cual se llevó a cabo en el año 2021 en colaboración con la plataforma de música experimental latinoamericana [*Musexplat*](#)⁴ y el compositor mexicano [*Jorge David García*](#). El proyecto consistió en la organización de 5 encuentros virtuales y 1 presencial donde se convocó a un grupo de 25 artistas del sonido procedentes de 9 países de Latinoamérica (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Panamá y México). La realización de dichos encuentros me permitió generar un mapeo inicial de artistas, así como entablar relaciones colaborativas que marcaron el inicio de una inmersión en el campo de esta escena creativa.

En lo que respecta a la problemática que pretende atender esta investigación, esta se comenzó a perfilar a partir de preguntas desde la mirada de la preservación digital. En la actualidad nos encontramos ante un panorama donde las páginas web cambian o se eliminan constantemente, lo cual nos invita a cuestionar si la información disponible sobre esta escena artística está en riesgo de desaparecer. Paradójicamente, en este contexto también es posible observar que existe una producción desmesurada de información y contenido digital, el cual se encuentra disperso en múltiples sitios y formatos. Este aspecto plantea una serie de retos en torno a la gestión documental: ¿qué se archiva, de qué manera y con qué recursos?.

Si bien estos cuestionamientos son pertinentes para reflexionar sobre el estado actual de preservación de los documentos, al consultar la información que registran estos grupos en plataformas afines como [*GEXLAT*](#)⁵, [*Musexplat*](#) o [*Maricoteca*](#)⁶, pude percatarme que la enunciación identitaria y la narrativa de la historia personal son acciones que circulan de manera amplia tanto en los sitios web como en los encuentros físicos y virtuales, lo cual hace que dichos espacios cobren relevancia como dato y como proceso en la conformación de un relato de la memoria.

³ Véase. <https://epifonias.net/category/transonica/>

⁴ Véase <https://Musexplat.com/>

⁵ Véase <https://gexlat.github.io/>

⁶ Véase <https://maricoteca.org/>

La observación de las dinámicas que se producen en dichas plataformas nos invitan a preguntarnos cuál es la correlación de los actos narrativos con los registros documentales en las experiencias de archivo y cuáles son las implicaciones de las lógicas colaborativas y descentralizadas que permiten articular los procesos de conformación y transmisión de memoria. Ante este panorama surge la pregunta central de la investigación: ¿de qué manera estos grupos de artistas configuran una noción particular de archivo y de qué manera esta noción de archivo interviene o participa en la conformación de una narrativa sobre la memoria de este ámbito de creación sonora?

Es relevante mencionar que para el desarrollo de la investigación, fue necesario diseñar un campo de observación y participación etnográfica que me permitiera trazar relaciones entre aspectos heterogéneos como el territorio, la enunciación LGBTIQ+, y la práctica sonora. Derivado de ello, surgió la propuesta de construir un campo a partir del desarrollo de una etnografía multilocal, lo cual me condujo a ubicar una red multi situada a la cual me referiré a lo largo del texto como *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* o '*la red*'.

I. Tesis

A partir de lo expuesto anteriormente, la tesis que propongo argumenta que, para *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*, el archivo sonoro es un dispositivo intermedial de escucha situada, lo cual implica pensarlo desde su carácter relacional, es decir que el fenómeno de archivo se produce a partir de encuentros narrativos y discursivos que permiten a las distintas colectividades generar condiciones óptimas de autorepresentación en el marco de las políticas de la memoria de sus contextos particulares.

Con este argumento deseo subrayar que bajo esta noción, el archivo puede ser analizado no solo en términos de la evocación del pasado, sino como una experiencia situada en el presente, donde cuerpo, documento, relato, voz y espacios se articulan dialógicamente en el proceso de inscripción de huellas de la memoria y construcción de subjetividad, lo cual implica complejizar el aspecto político y social del archivo.

II. Objetivos

Con base en lo anterior, el objetivo general de esta investigación será evidenciar de qué manera *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* configuran una noción particular de

archivo a partir de la relación intermedial y la escucha, así como mostrar los modos en los que esta noción particular de archivo interviene en las políticas de la memoria.

Para lograrlo se proponen los siguientes objetivos específicos:

- Establecer el marco conceptual-referencial sobre archivo sonoro.
- Describir y contextualizar a la *red de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido*.
- Evidenciar las particularidades de las experiencias de archivo que se producen en la *red de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido*.
- Analizar los procesos que dan lugar a las experiencias de archivo en la *red de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido*.

III. Metodología

El argumento central de la tesis es el resultado del desarrollo de un estudio etnográfico⁷ que se articuló en tres fases de investigación cualitativa: (a) la exploratoria, que me permitió delimitar el enfoque del trabajo de campo, (b) la inmersiva que dió lugar a la producción y recopilación de datos y (c) la analítica, en la cual se realizó el procesamiento de la información.

Es importante mencionar que la conducción del estudio etnográfico no obedece una estructura lineal, sino que se inspira en el modelo de Gregory Barz, quien propone que el trabajo de campo etnográfico es un proceso dialógico mediado por la reflexividad en el campo (Barz F., 1997)

A continuación hago algunas precisiones sobre el diseño de las técnicas etnográficas implementadas en cada fase:

a) Fase exploratoria

Una de las cuestiones que se presentaron al comienzo de la investigación era pensar cómo delimitar un campo que hiciera posible estudiar los procesos que dan lugar a las prácticas de archivo. Como ya he mencionado, esta investigación inició en la primera mitad del año 2021 con

⁷Para Eduardo Restrepo, la etnografía en su encuadre metodológico buscará ofrecer una descripción de determinados aspectos de la vida social teniendo en consideración los significados asociados por los propios actores, esto hace que sea un conocimiento situado. En cuanto a técnica, la etnografía está definida por la observación participante (Restrepo, 2016, pp. 31-35)

la realización de un mapeo de artistas a través de diversas plataformas en internet y con la realización del proyecto *Transónica*.

Durante este periodo, la implementación de medidas de aislamiento social preventivo u obligatorio derivado de la pandemia por COVID 19 restringió de manera considerable los encuentros presenciales. En este contexto, las posibilidades de realizar etnografía parecían estar orientadas a explorar las comunidades digitales donde participan las, los y les artistas, sin embargo, dada la complejidad que suscribe el estudio en un entorno como internet, era indispensable definir un enfoque congruente con la problemática planteada.

Gracias a la implementación de la técnica de observación participante⁸ habilitada por mi colaboración con la plataforma *Musexplat*, por mi trabajo como creador con el proyecto de música experimental *Epifonías*⁹, y por mi colaboración con la Asociación Civil *Archivos y Memorias Diversas*¹⁰, pude reconocer que detrás de las plataformas digitales donde se generan registros documentales existen relaciones sociales hilvanadas por lazos afectivos, solidarios y colaborativos que surgen de la participación en los distintos (ciber)espacios¹¹ donde se lleva a cabo el trabajo artístico.

Con base en estas observaciones y en relación con el pensamiento de Clifford Geertz quien enfatiza que “el lugar de estudio no es el objeto de estudio”(Geertz, 2003) pude comprender dos aspectos esenciales. Primero, que el campo no estaba delimitado en las comunidades digitales existentes, sino en la estructura social o *red* de la cual yo era partícipe, y segundo, que mi participación en dicha *red* aperturó un proceso de reflexividad que fue

⁸De acuerdo con Guber, la observación participante “es el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y para anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades”(Guber, 2001, p. 24)

⁹ Véase <https://epifonias.net/>

¹⁰ Véase <http://www.archivosymemoriasdiversas.org.mx/>

¹¹ Este concepto se desarrolla a profundidad en el capítulo 2.

modelando el campo y el objeto de estudio, al tiempo que produjo un estudio etnográfico multilocal¹² con enfoque *onlife*¹³.

b) Fase inmersiva

Al igual que la fase anterior, la inmersión al campo se realizó a partir de las técnicas de observación participante, entrevistas y conversaciones informales gestionadas a través de videollamadas, redes sociales (Facebook e Instagram) y algunas cara a cara. La información obtenida se registró sistemáticamente en notas de campo, transcripciones en ordenador y registro audiovisual.

En cuanto al desarrollo del trabajo de campo, en un primer momento, conversé con artistas que habían co-creado repositorios con quienes pude compartir algunas experiencias y problemáticas relacionadas con el tema de los archivos sonoros; posteriormente con las actividades de *Epifonías* y *Musexplat* comencé a participar de distintos (ciber)espacios desde mi lugar como artista-creador y finalmente una vez que se eliminaron las medidas de aislamiento social, fue posible gestionar visitas y colaboraciones con archivos LGBTIQ+ y la organización del festival *Resonancias en Urano: primer encuentro de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*.

Si bien en cada capítulo expongo a detalle el desarrollo metodológico, cabe mencionar que la selección e implementación de las actividades estuvieron determinadas por el seguimiento al relato de la historia personal, lo cual implicó la apertura de espacios de escucha que propiciaron el surgimiento de una red multilocalizada.

De acuerdo con Marcus “la etnografía multilocal está diseñada alrededor de cadenas, sendas, tramas, conjunciones o yuxtaposiciones de locaciones en las cuales el etnógrafo establece alguna forma de presencia” (Marcus E., 2001, p. 118). En este caso particular, el surgimiento en campo de un relato personal y sensible que narraba la experiencia vital que conlleva la

¹² Para George E. Marcus “...la etnografía multilocal es un ejercicio de mapear un terreno, su finalidad no es la representación holística, ni generar un retrato etnográfico del sistema mundo como totalidad”(Marcus E., 2001, pp. 113). El autor sostiene que cualquier etnografía de una formación cultural en el sistema mundo es también una etnografía del sistema y que, por tanto, no puede ser entendida sólo en términos de la etnografía unilocal (2001).

¹³ Este enfoque plantea una mirada donde las fronteras entre el ser humano y la tecnología se hacen difusas: “*In mediation theory, the central idea has developed that we need to blur the boundaries between human and technology to understand the social role of technologies. Humans and technologies cannot be located in two separate realms, but need to be understood in their interrelations*” (Verbeek, 2015, p. 218).

enunciación pública del posicionamiento subjetivo ante el género y la sexualidad de las, los y les artistas, gestores y archivistas, fue el hilo conductor que me permitió reconocer el vínculo de la historia propia con las prácticas de archivo y la creación sonora, de modo que el relato es efectivo en razón de la precisión que hace Rosana Guber para quien “la reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión. El relato es el soporte y vehículo de esta intimidad” (Guber, 2001, p. 18).

c) Fase analítica

El desarrollo de esta fase consistió en el análisis de los datos generados en el campo, que en su mayoría estuvo conformado por el registro de los relatos y las reflexiones resultantes de las entrevistas y conversaciones informales. El reconocimiento de la metáfora de la ‘visibilidad’ en el relato fue la base para comprender cómo los acontecimientos narrativos producidos por las, los y les artistas, gestores y archivistas habilita una experiencia de escucha y de conformación de memoria basada en procesos intermediales.

El análisis tuvo dos propósitos, por un lado era necesario reconocer el sistema conceptual subyacente a la ‘visibilidad’, para lograrlo se tomó como referencia el trabajo de George Lakoff y Mark Johnson, quienes conciben a la metáfora como “algo que estructura un sistema conceptual ordinario de la cultura en el lenguaje cotidiano” (Lakoff & Johnson, 1995, p. 181). Cabe señalar que el análisis de la metáfora se realizó no solamente desde su registro en el lenguaje sino también se tomó a consideración la experiencia situada.

Por último es importante señalar que el material documental de la investigación puede ser consultado en la siguiente página: <https://atom.bio/archivoslgbtqmas> la cual constituye a su vez un archivo del trabajo de campo de esta investigación.

IV. Esquema general de la tesis

El presente trabajo se desarrolla en cuatro capítulos de los cuales cada uno atiende a los objetivos planteados, cabe mencionar que la propuesta de abrir cada sección con canciones o poemas realizados por artistas LGBTIQ+ corresponde al interés de enmarcar la reflexiones en aquello que se manifiesta a través de la palabra, del sonido o la música.

En el primer capítulo se establecen las coordenadas referenciales sobre tres distintas nociones de archivo. Posteriormente, en el segundo capítulo se exponen las características que

delimitan el campo de observación, el cual se acota a la propuesta de una red de artistas articulada por relaciones colaborativas y afectivas.

Una vez establecido el campo, en el tercer capítulo se presenta el desarrollo del estudio etnográfico, el cual sustenta la propuesta de una lectura deconstruida de las prácticas de archivo desde su carácter intermedial, donde la escucha fue el medio que me permitió hacer una interpretación del sentido con el que emergen tales prácticas. Con ello se plantea el argumento de que las acciones de documentación y experiencias de archivo que se producen en *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* pueden ser leídos como un dispositivo intermedial de escucha situada.

Finalmente en el cuarto capítulo se presenta un análisis discursivo sobre la metáfora de la ‘visibilidad’ reconocida en el campo. A partir de dicho análisis es posible comprender la singularidad de las prácticas de archivo de la red. En complemento, se describe una experiencia situada que permitió reflexionar en torno a las dinámicas de documentación, registro e inscripción de memoria que se ven implicadas en el contexto contemporáneo de la experimentación sonora.

Capítulo 1. Nociones de archivo, marco conceptual-referencial

*Cuando alguien habla solo con la verdad,
habla menos que los demás,
habla menos que los demás.
Te propongo algo,
quitarnos la ropa
y hacernos así.*

[Hacernos así. Luisa Almaguer \(2019\)](#)

En este capítulo se presenta un marco referencial sobre algunas nociones de archivo. El objetivo será establecer las coordenadas epistémicas y conceptuales que me permitan caracterizar los elementos observados en las prácticas documentales producidas por artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido.

Cabe resaltar que a lo largo del desarrollo del trabajo de campo se pudo reconocer que la palabra archivo en ocasiones emerge como una categoría nativa, es decir, como una palabra que se inscribe en el sistema de enunciación de mis interlocutores e interlocutoras y que se asocia a procesos de registro, a experiencias narrativas de la historia de vida o acciones de representación, es por ello que encuentro pertinente integrar el marco conceptual desde los enfoques del patrimonio documental, los estudios del performance y la propuesta anarquista.

En razón de lo anterior, en el primer apartado se presentan aquellos rasgos que corresponden a la noción del patrimonio documental, esta aproximación nos brinda una referencia concreta para caracterizar los elementos que constituyen un archivo desde su acepción como un sistema de organización documental cuyo objetivo es la salvaguarda, la preservación y el acceso a registros de valor patrimonial, además, se presenta una revisión de las particularidades de los archivos sonoros y audiovisuales.

En el segundo apartado se presenta la noción de *repertorio*, la cual surge desde los estudios del performance para dar cuenta de qué manera el archivo es constitutivo de actos corporales de conformación y transmisión de saber.

Por último en el tercer apartado se expone la noción anarquista, la cual apunta a reflexionar sobre aquellas tensiones y distanciamientos que el archivo genera desde sus atributos

discursivos, temporales y materiales. A partir del reconocimiento del archivo como un espacio político y social es posible cuestionar el surgimiento e instauración de otros regímenes de historización y transmisión de memoria.

Finalmente es necesario resaltar que la propuesta de abrir este capítulo con un fragmento de la canción *Hacernos así* de la cantante mexicana Luisa Almaguer corresponde con una invitación a escuchar los desbordamientos de verdad que propone cada noción de archivo, ‘quitarnos la ropa y hacernos así’ es desnudar las marcas del poder arcóntico para hacer emerger la organicidad y vitalidad del fenómeno, es escuchar los tránsitos y reordenamientos que en su acontecer confeccionan el régimen discursivo de la memoria.

1.1. Archivo y patrimonio documental

Como punto de partida comienzo con la revisión de la noción de archivo que se caracteriza por brindar centralidad a las operaciones de organización y permanencia de los registros documentales y cuya acción se sustenta en legislaciones vigentes¹⁴. Me refiero a la noción de patrimonio documental, la cual es desarrollada de manera amplia por las instituciones oficiales de la memoria y por disciplinas como la archivística, la bibliotecología o la conservación-restauración.

Hablar de patrimonio documental resulta pertinente para este trabajo, puesto que los abordajes teórico-metodológicos en materia de gestión, organización y preservación de documentos que se generan desde este ámbito, se han incorporado en diversas iniciativas de archivos afines a las poblaciones LGBTIQ+¹⁵, por lo tanto, se considera que esta noción es constitutiva de mi objeto de estudio.

Para comprender el carácter de la noción de patrimonio documental, se hace necesario revisar las directrices que propone el programa *Memoria del mundo* de la UNESCO, las cuales establecen que los registros documentales son vinculantes a la conformación de una memoria

¹⁴ En el caso particular de México, algunas de las legislaciones vigentes en esta materia son la *Ley General de Archivos* y la *Ley Federal de Protección de Datos Personales en Posesión de los Particulares*.

¹⁵ Algunas iniciativas que han realizado prácticas de archivo desde esta noción son los proyectos argentinos *Archivo de la Memoria trans** y *La Tribu FM* o en el contexto mexicano, se encuentra el proyecto Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades en México (CIDHOM) o la asociación civil Archivos y Memorias Diversas, por mencionar algunos.

colectiva y que su reconocimiento como patrimonio implica la ejecución de un proceso de valoración con base en una serie de criterios deontológicos. Bajo estas directrices la UNESCO concibe el *patrimonio documental* de la siguiente manera:

“El patrimonio documental mundial pertenece a todo el mundo, debería ser plenamente preservado y protegido para todos y, con el debido respeto de los hábitos y prácticas culturales, debería ser accesible para todos de manera permanente y sin obstáculos” (UNESCO, 2002, p. 5).

En la definición propuesta por la UNESCO observamos que el objetivo principal del archivo patrimonial será por un lado, su valoración y por otro su preservación. Asimismo, cabe resaltar que bajo esta noción un documento se integra por dos componentes: la información que contiene y el soporte en el que se consigna, de tal modo que bajo esta noción la documentación se clasifica en:

- a. Materiales textuales: manuscritos, libros, periódicos, carteles, etc.
- b. Materiales no textuales: dibujos, grabados, mapas o partituras.
- c. Piezas audiovisuales: películas, discos, cintas y fotografías, grabadas en forma analógica o numérica, con medios mecánicos, electrónicos, u otros.
- d. Documentos virtuales: sitios de Internet almacenados en servidores (2002, pp. 6-9).

Para la noción patrimonial, el documento es el soporte donde se inscribe el testimonio de la actividad humana. Esta acepción engloba el aspecto orgánico del archivo, desde el cual se decanta el discurso de que los archivos son contenedores de memoria ¹⁶ y por lo tanto considera que esta es susceptible a ser almacenada, organizada y preservada. Cabe mencionar que desde el año 2009, la UNESCO ha incluido a la documentación digital dentro de la categoría patrimonial, la cual se describe de la siguiente manera:

El patrimonio digital está formado por los materiales informáticos de valor perdurable dignos de ser conservados para las generaciones futuras, y que proceden de comunidades, industrias, sectores y regiones diferentes. No todos los materiales

¹⁶La discursividad la entiendo en el sentido que propone Michel Foucault en *Arqueología del saber*. Para el filósofo, el archivo es un sistema discursivo inscrito en la ley de lo que puede ser dicho. El cual está conformado por enunciados (acontecimientos) que hacen aparecer las reglas de una práctica que se modifica regularmente (Foucault, 2001). Lo que sugiere Foucault es que el archivo al ser el producto de la formación discursiva, brinda la posibilidad de develar el sentido mismo con el que fue construido.

digitales poseen valor perdurable, pero los que lo tienen, exigen metodologías de conservación activas para mantener la continuidad del patrimonio digital (*Carta de la UNESCO sobre la preservación del patrimonio digital*, 2009).

Bajo este marco, los documentos digitales también adquieren el estatuto de documento de archivo, y por lo tanto pueden recibir el mismo tratamiento que un soporte físico. Esta acepción resulta relevante, puesto que la mayoría de la documentación que se produce en el ámbito de la experimentación sonora son materiales digitales, en específico grabaciones sonoras, registros fotográficos, grabaciones en video y páginas web por mencionar algunos.

1.1.1. Archivos audiovisuales

De acuerdo con el filósofo australiano Ray Edmondson

Un archivo audiovisual es una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción (Edmondson, 2008, p. 58).

Al igual que en el patrimonio documental, bajo esta noción existe una tipología para la identificación de documentos audiovisuales, los cuales se clasifican en:

- Grabaciones: sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública.
- Objetos: materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los documentos audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y el equipo técnico.
- Material no literario o gráfico: como fotografías, mapas, manuscritos, diapositivas y otras obras visuales.

La perspectiva de Edmondson (2008) sugiere que un documento audiovisual es aquel que se compone de un soporte tecnológico y el contenido. Adicionalmente, cuando los contenidos

conlleven un aspecto intelectual, se considera que se trata de una *obra audiovisual*. El filósofo menciona que es posible reconocer su autenticidad gracias a la información que se genera durante el proceso de acopio, razón por la cual es imperante realizar esta labor bajo el principio de procedencia¹⁷.

En relación con lo anterior, la pérdida y la alteración son concebidas como un riesgo, por lo que se advierten problemáticas a causa de factores como el acceso público, la facilidad de manipulación digital y la piratería entre otros.

Respecto a las tareas de archivo, la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), establece que un archivo se gestiona a través de las labores de adquisición, documentación, acceso y preservación (IASA-TC 03, 2005). Desde esta perspectiva, se vislumbra una metodología que facilita el tratamiento de la documentación digital o analógica.

1.1.2. Archivo digital sonoro

Otra categoría que es pertinente mencionar debido a la particularidad de mi objeto de estudio, es la de archivo digital sonoro. En esta materia, el trabajo de la investigadora mexicana Perla Olivia Rodríguez es uno de los referentes más importantes que nos permiten comprender de manera integral las implicaciones que tiene pensar en la salvaguarda de los documentos sonoros.

Para Rodríguez, el término archivo digital sonoro requiere de algunas precisiones conceptuales, la investigadora distingue las diferencias entre los términos de biblioteca digital, repositorio digital, y archivo digital sonoro. Por un lado, se define a la biblioteca digital como un sistema de acceso remoto que organiza y conserva contenidos digitales. En cuanto a repositorio, éste se define como el lugar donde se guardan y almacenan objetos, es la infraestructura web que permite administrar los materiales digitales, lo cual incluye también a los procesos, el personal y sus políticas. En lo que respecta al archivo digital sonoro, la investigadora observa que el término se emplea con diversos significados: para hacer referencia a los documentos de origen digital, a las plataformas de difusión de contenidos digitales y a los sistemas de información creados con fines de preservación (Rodríguez-Reséndiz, 2020).

¹⁷ Se refiere al principio de respeto al origen de los fondos, los cuales deben conservarse con base en su organización original y no sufrir fragmentaciones ni eliminaciones no autorizadas, ni adición de elementos extraños a fin de conservar su valor de prueba de información. Asimismo, los archivos de una procedencia no deben mezclarse con los de otra procedencia (Gallego Domínguez & López Gómez, 1989).

En este contexto, se reconoce que no todos los documentos digitales son considerados patrimonio, ya que “un registro sonoro adquiere valor documental cuando se incorpora en un archivo sonoro y reúne cuatro cualidades: contenido, contexto, estructura y está fijado en uno o más soportes (analógico o digital)” (Rodríguez-Reséndiz, 2020, p. 42).

En cuanto a la definición de documento digital sonoro, se entiende que son aquellos donde se fija una información a manera de representación numérica, por otro lado, la investigadora explica que un objeto digital está integrado por los datos de identificación con los que se consigna un ítem u objeto digital desde el momento en el que se producen (metadatos) y la media que brinda forma y estructura al documento (Rodríguez-Reséndiz, 2020).

Es pertinente subrayar que la finalidad última de este tipo de archivos es la preservación, no obstante, asegurar su permanencia en el largo plazo representa el reto más importante para las instituciones de la memoria, las cuales reconocen que, en el contexto actual, la sobreproducción de información y registros implica pensar en cómo conservar grandes cantidades de documentos que incrementan exponencialmente cada día.

A raíz de esta problemática, en el campo de la preservación digital se ha identificado que para atender esta situación se requiere de una perspectiva sustentable (o sostenible), la cual parte del entendido de que los archivos digitales son en realidad un sistema complejo de flujos de información en donde intervienen diversas áreas.

Para Miquel Termens, “La preservación debe ser sostenible a nivel técnico, organizativo, económico y legal”, (Termens, 2014, p. 238) con lo cual sugiere que sólo será posible asegurar la permanencia a largo plazo en la medida en que se trabaje desde una mirada sistémica, motivo por el cual se ha otorgado un valor a pensar el archivo desde el ciclo de vida de los documentos digitales, entendido como “las etapas por las que atraviesa un documento desde su acopio, hasta que se brinda su acceso en el archivo” (Rodríguez-Reséndiz, 2020, p. 81). Al respecto las etapas que contempla el ciclo vital son:

1. Creación de documentos
2. Ingesta
3. Almacenamiento
4. Gestión
5. Administración
6. Planeación
7. Curaduría

8. Acceso

De acuerdo con la perspectiva de la preservación sustentable del patrimonio documental digital, trabajar en colaboración con las, los y les artistas permite a sus registros trascender a lo largo del tiempo puesto que se puede incidir en la toma de decisiones sobre los formatos, calidad del contenido y los metadatos con los que registra su trabajo (Rodríguez-Reséndiz, 2020).

Con base en lo expuesto anteriormente podemos resumir que a grandes rasgos las especificidades que se enmarcan en la noción de archivo patrimonial son: 1) el archivo es la organización donde se preservan y ponen en acceso público aquellos documentos con valor patrimonial¹⁸, 2) por documento se entiende a los soportes escriturales, ya sean analógicos o digitales, y que además contienen información relevante para la memoria de la humanidad, 3) el documento de archivo no puede ser alterado puesto que debe mantener su autenticidad y calidad de originalidad y 4) la categoría de archivo digital sonoro se emplea para designar al documento digital sonoro, a la plataforma digital que resguarda y da acceso a los documentos y al sistema de información que articula procesos, software y hardware con fines de preservación.

La perspectiva patrimonial de archivo digital sonoro nos aporta información valiosa para caracterizar los materiales documentales que emergen del quehacer cotidiano de la creación y experimentación sonora. La experiencia como artista y gestor de encuentros, me permitió identificar que los principales tipos documentales que se producen en este ámbito artístico están conformados por un amplio *corpus* de material digital.

Asimismo reconozco que una de las principales problemáticas en materia de preservación tiene que ver con su permanencia en el largo plazo, puesto que al no estar consignados en un archivo con la infraestructura adecuada a los parámetros y metodologías vigentes que les permita recibir un tratamiento adecuado, éstos quedan susceptibles a desaparecer.

En el caso particular de las, les y los artistas de la red, pude observar que la mayoría no incorpora sus registros documentales a repositorios, bibliotecas o archivos, al ser la creación, el

¹⁸ De acuerdo con la convención de 1972 de la UNESCO, se entiende por patrimonio “al legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras. [...] El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos. Comprende también expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Véase <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>

activismo o la gestión de encuentros el foco de sus actividades, la mayoría de los registros se emplean con fines de difusión y rara vez se suele pensar en su preservación. A propósito de esta situación, el investigador estadounidense Howard Besser ha explorado la posibilidad de pensar en la figura del archivista como activista. Se trata de una apuesta por articular una colaboración conjunta entre archivistas y agrupaciones sociales, cuya finalidad es reconocer el potencial del valor histórico que tienen los diversos registros documentales que emergen de las luchas políticas.

A partir de la experiencia con *The Occupy movement*, una iniciativa civil que busca visibilizar la brecha de desigualdad económica y social, un grupo de estudiantes propusieron activar jornadas de archivo en colaboración con el comité del movimiento, lo cual les llevó a generar registros con formatos y metadatos óptimos en conformidad con los parámetros de preservación. Dicha experiencia implicó la exploración de diversas metodologías y acciones que abrieron el diálogo en torno a la importancia de considerar la preservación de los materiales en relación a la continuidad e historicidad del evento (Besser, s. f.).

Cabe apuntar que a lo largo de mi experiencia, y gracias a algunas conversaciones que he sostenido con colegas artistas, el tema de la permanencia de los registros parece ser del interés general, sin embargo esta labor no se lleva a cabo debido a que no se suele tener la información, herramientas o disponibilidad de tiempo y recursos necesarios para emprender un proyecto de esta naturaleza, lo cual abre una observación importante: que las prácticas de archivo emprendidas por ciertos grupos de experimentación sonora guardan distancia con las metodologías que propone la noción patrimonial, lo cual representa una oportunidad para observar de qué manera las distintas colectivas son interpeladas por la idea de archivo y cómo llevan a cabo esta labor. Estas observaciones serán desarrolladas a profundidad en el capítulo 3.

1.2. Archivo y performance

En complemento con la perspectiva patrimonial, otra vertiente conceptual que es pertinente integrar al marco referencial lo brindan los estudios del *performance*, ya que remiten a la experiencia del archivo en relación con lo que se acciona procesualmente desde lo corporal.

Para la investigadora Diana Taylor, el *performance* puede leerse como una epistemología de transmisión somática de conocimiento, de memoria e identidad cultural (Taylor, 2003, p. 16). Con base en esta premisa, la investigadora apunta que lo relevante del archivo no es su función

como contenedor de objetos de memoria, sino el modo en que opera conjuntamente con el *repertorio*, entendido como aquellos gestos, acciones y saberes que no pueden ser capturados en un soporte fijo (Taylor, 2018, p. 55).

Desde esta perspectiva, el repertorio requiere de la presencia, es decir, de personas que participen en la producción o reproducción del conocimiento, por lo tanto se asume que las acciones del repertorio nunca son las mismas, a diferencia del archivo que permite el acceso y la reproductibilidad de objetos relativamente estables (Taylor, 2003, p. 20).

Para la autora, tanto la noción de archivo como la de repertorio se exceden mutuamente en cuanto a que el archivo atiende a lo perdurable (el documento) y el repertorio a lo no reproducible (la experiencia corporal). Bajo este marco, archivo y repertorio son fuentes de información que interactúan para transmitir la memoria, historias y valores de una generación a otra.

Una de las prácticas de archivo que se gestan desde esta noción, es el trabajo que ha realizado el [Hemispheric Institute](https://hemisphericinstitute.org/en/)¹⁹, cuya labor consiste en la producción de encuentros artísticos y académicos donde se accionan prácticas performativas, las cuales son documentadas en distintos medios digitales y posteriormente se integran a la biblioteca de la organización.

La presencia que se implica en este modo particular de hacer archivo, despliega una serie de reflexiones en torno al lugar que ocupa el documento en los acontecimientos de conformación y transmisión de memoria, ¿puede el registro documental capturar la experiencia del performance?, este cuestionamiento da cuenta de la aparición del excedente del que nos habla Taylor, lo cual plantea una dicotomía para las operaciones de archivo: la experiencia de estar ahí frente al registro de quien estuvo ahí, o en otras palabras, involucrar la presencia en los procesos de conformación de archivo implica reconocer un desbordamiento del aspecto material y temporal del documento.

En conformidad con lo observado en el trabajo de campo, he podido constatar que para las, los y les artistas de *la red*, la activación del repertorio sucede a través de la narrativa del relato de la historia de vida, la cual es verbalizada, transmitida e incorporada durante las interacciones cotidianas o a través del trabajo artístico. Desde el enfoque del repertorio, dichos acontecimientos narrativos y performativos pueden ser leídos como experiencias de transmisión del recuerdo y de la memoria.

¹⁹ Véase. <https://hemisphericinstitute.org/en/>

Este aspecto será analizado a profundidad en el capítulo 3, sin embargo, cabe señalar que el reconocimiento de un relato como proceso de transmisión de memoria implica pensar en la estrecha relación que esto guarda con la escucha.

Si bien es cierto que la noción de archivo patrimonial, cuyo enfoque es la valoración y preservación de documentos, es pertinente para profundizar en aspectos relacionados con la caracterización de las prácticas documentales y la noción del *repertorio* permite considerar un diálogo con los gestos corporales como complementarios al registro, pensar en las iniciativas de archivo desde el paradigma de la dicotomía archivo-repertorio/cuerpo-documento, corre el riesgo de otorgar una visión sesgada sobre las relaciones intersubjetivas que permiten la inscripción de huellas mnémicas.

Para aproximarnos a la complejidad de dichas relaciones encuentro pertinente incluir en las coordenadas referenciales la categoría de *anarchivo*, puesto que esta noción apunta a una reflexión sobre aquellas prácticas de conformación y transmisión de memoria que desestabilizan la materialidad, la temporalidad y la autenticidad del registro documental.

1.3. Anarchivo

La noción *anarchivista* toma como referencia los cuestionamientos que realiza la mirada postestructuralista de la filosofía sobre las operaciones y conceptos que se instauran desde la noción de archivo que brinda centralidad a la permanencia del documento entendido como soporte escritural contenedor de información.

Una de las revisiones más elaboradas en torno a esta noción la realiza el filósofo chileno Andrés Tello, quien observa que las tensiones que genera la imposibilidad del archivo por sostener un *corpus* orgánico de registros, basado en ordenamientos y funciones fijas, así como en el valor original, da lugar a una operación subalterna que es a su vez constitutiva de un régimen sobre la memoria.

Para el investigador, la práctica *anarchivista* está relacionada con la oposición al oscurecimiento de la dimensión política del archivo, ya que considera que este al ser el producto de la maquinaria social, nunca podría reducirse al resultado de una práctica administrativa. Desde esta mirada el autor propone que:

[...]cuestionar la metáfora orgánica del archivo, es cuestionar las prácticas sociales de sus organismos artificiales, de sus artefactos sociales y tecnologías políticas, y por lo

tanto, es impugnar al mismo tiempo la naturalización del orden que el establecimiento que sus jerarquías y clasificaciones imponen sobre la producción social (Tello, 2018, p. 27).

Bajo esta perspectiva, la práctica anarquista se entiende como aquella que “desordena” la configuración *a priori* del archivo. En complemento, la investigadora boliviana Virginia Aillón, propone la noción de *desarchivo*, la cual alude al reconocimiento de operaciones archivísticas que atraviesan epistemologías, técnicas y metodologías propias de los sujetos subalternizados ante el archivo oficial y la memoria instituida desde el Estado Nación.

Para Aillón, pensar en *desarchivo* implica mirar aquellas operaciones subversivas que en su acontecer construyen subjetividad. La autora piensa que “los desarchivos resguardan, procesan y difunden conjuntos documentales cuyo primer sentido es reconocible sólo para la comunidad de la cual provienen. El reconocimiento social de estos documentos va aparejado a la lucha por la valoración de estos sujetos en la sociedad” (Aillón Soria, 2017, p. 25).

Tanto la noción de *anarchivo* como *desarchivo* son importantes referentes epistémicos a emplear durante el análisis de los procesos de conformación y transmisión de memoria, puesto que nos conduce a mirar las tensiones y desajustes que emergen como tácticas que no sólo desbordan ciertos aspectos del régimen dominante de la memoria, sino que también develan los modos en los que se instituye el nuevo orden de archivo.

En ese sentido encuentro pertinencia en mencionar la problemática que plantea la investigadora Suely Rolnik, quien observa que el furor de archivo basado en el coleccionismo desmesurado de objetos y obras de arte que se producen de los movimientos sociales, son operaciones archivísticas que capturan el potencial político con el que emergen, de modo que una de las apuestas para comprender la vitalidad del archivo es mirar la fuerza poética y somática que supone su activación, no en un sentido de producción cultural, sino como una posibilidad de reordenamiento en el presente (Rolnik, 2008).

Hasta aquí he presentado las coordenadas conceptuales y epistémicas sobre tres distintas aproximaciones a la noción de archivo. Cabe mencionar que he seleccionado estos tres enfoques debido a las particularidades observadas en el primer acercamiento al campo, en el cual pude reconocer que, para ciertos grupos artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido, el archivo se configura a partir de la relación intersubjetiva entre la producción de registros documentales, la presencia y un posicionamiento político respecto al régimen de la memoria. De tal manera

que el diálogo entre las distintas nociones resulta un referente imprescindible para generar no solamente una caracterización del archivo, sino también para integrar una lectura crítica sobre los modos en que la articulación de los procesos documentales contienen las marcas que instituye un régimen.

En el siguiente capítulo presentaré a detalle quiénes conforman estos grupos y de qué manera las relaciones afectivas, colaborativas y en general de intercambio que se producen en el marco del trabajo con sonido fomentan la articulación de redes y comunidades multilocalizadas donde tienen lugar distintas acciones de documentación, registro y transmisión de memoria.

Capítulo 2. Las redes de experimentación sonora. Propuesta para delimitación del campo etnográfico

*Y en Urano aprendimos un lenguaje irreverente,
que se habla con las yemas de los dedos,
en la piel.*

Melodías en Urano. Sisifo Pedroza (2022)

La obra [Un yo sin el tiempo](#) de la artista colombiana Feli Cabrera nos muestra una exploración audiovisual que, a través del ejercicio de yuxtaponer distintos eventos corporales, sonoros y visuales, pone de manifiesto la posibilidad de habitar las intersecciones de universos diferenciados. El carácter *transmedial*²⁰ con el que Feli Cabrera describe su trabajo, nos invita a pensar en la experimentación sonora como una práctica en red, al transitar de una disciplina a otra o de un medio a otro, la artista logra abrirse paso en un lugar fronterizo donde los límites entre el arte, la ciencia, la tecnología, el sonido, la imagen, el género y el cuerpo se hacen difusos.

Evocar los lugares de la intersección y las fronteras del cruce es pertinente para el estudio del fenómeno de archivo que atañe a esta investigación, puesto que éste se deriva de la yuxtaposición de procesos documentales, políticos, históricos y tecnológicos. Pensar en el proceso de confección de archivo de artistas como Feli Cabrera, quienes de manera cotidiana cruzan diversos límites con su trabajo artístico o su presencia, implica observar los modos en que dichos procesos se tocan, se cruzan o se tejen en la configuración del archivo.

En razón de lo anterior, el objetivo de este capítulo será mostrar de qué manera la revisión, la traza y la yuxtaposición de características como son: la experimentación sonora, enunciación LGBTIQ+ y ciberespacio, me permitieron delimitar un campo de observación etnográfica para analizar el fenómeno.

A propósito de la metodología etnográfica, es necesario señalar que una de sus principales características es el modo singular de diseñar y producir la experiencia de

²⁰ Término que emplea la artista para definir su práctica artística. Véase. <https://efeceele.com/bio.html>

*reflexividad*²¹, la cual permite describir e interpretar la complejidad de las relaciones y significados que otorgan ciertas personas alrededor de un fenómeno específico.

Clifford Geertz menciona que “el lugar de estudio no es el objeto de estudio. Los antropólogos no estudian aldeas (tribus, pueblos, vecindarios...) estudian en aldeas” (Geertz, 2003, p. 33), lo cual implica resaltar que el campo etnográfico se construye a partir del interés por generar conocimiento situado en torno a un fenómeno particular. De manera complementaria, Rosana Guber nos recuerda que “el campo es el lugar donde se confrontan modelos teóricos, políticos y culturales, por lo que ‘estar allí’ permite al investigador ‘reaprenderse’ y ‘reaprender’ el mundo desde otra perspectiva” (Guber, 2001, pp. 50-51). En este sentido, la presencia de quien investiga, con todo y sus sensibilidades, habilidades y limitaciones constituye el principal medio a través del cual se genera la obtención, comprensión y comunicación del conocimiento (Restrepo, 2016).

Dicha consideración es importante y no debe pasar desapercibida, puesto que representa la base de las decisiones que se tomaron tanto para delimitar el contexto de estudio, como para la selección de las técnicas de investigación. Bajo esta mirada, la delimitación del campo se genera a partir de la experiencia de ‘estar allí’, es decir que el campo se fue delimitando en la medida en la que pude implicarme en distintos entornos donde se produce y circula el fenómeno de archivo derivado del trabajo de experimentación sonora.

En congruencia con este planteamiento, en el primer apartado se exponen aquellos rasgos o particularidades que representan la singularidad de la experimentación sonora realizada por artistas LGBTIQ+. Posteriormente, en el segundo apartado se expone una revisión teórica sobre la sociedad en red con el propósito de ubicar a esta práctica dentro de un proceso social de articulación de redes colaborativas y afectivas que se producen en los entornos físicos y virtuales. Finalmente, en el tercer apartado expongo de qué manera mi participación como artista, gestor de un festival de experimentación sonora, e investigador me permitió configurar una red de multilocal integrada por diversas comunidades, desde la cual fue posible analizar el fenómeno de archivo.

²¹ De acuerdo con Rosana Guber, “la reflexividad inherente al trabajo de campo consiste en el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente -sentido común, teoría, modelos explicativos- y la de los actores o sujetos/objetos de investigación”(Guber, 2001, p. 50)

2.1. La música experimental latinoamericana

Para precisar a qué me refiero cuando hablo de experimentación sonora, tomo como punto de partida la revisión de las categorías de música experimental y arte sonoro. Si bien el propósito no es abonar a la discusión sobre el concepto de música, ruido o sonido, lo que me interesa en este apartado es poder caracterizar la singularidad de las expresiones y propuestas que delimitan el *corpus* de artistas con quienes pretendo reflexionar el fenómeno de archivo.

Uno de los referentes más importantes en este ámbito de creación, es el trabajo del compositor estadounidense John Cage, ampliamente conocido por su obra 4'33", quien en la década de los 50's caracterizó lo experimental como "una acción, cuyo resultado es desconocido" (Barber & Palacios, 2009, p. 8). El trabajo de Cage impactó de manera amplia en los estudios de la música, sobre todo al provocar una expansión epistemológica sobre el sonido, el silencio y por ende, la escucha.

De acuerdo con Llorenç Barber y Montserrat Palacios, "el término música experimental ha sido pertinente para escudriñar todo ese quehacer que suena excepcional; lo que- anómalo-, desborda géneros, formas, materiales, métodos. Aquello que dinámico y experiencial e incluso existencial, perturba positivamente el tejido arte-vida"(Barber & Palacios, 2009, p. 8).

Para los autores, la particularidad de lo experimental tiene que ver con el surgimiento de una dialéctica político-cultural, puesto que designa las fronteras entre la música 'oficial' frente a la 'marginal', lo cual, en su momento marcó una ruptura respecto a la percepción, la escucha e inclusive la entidad del músico. Todos estos aspectos denotan el carácter de la música experimental, la cual con el transcurrir de los años encontraría su expansión gracias a la distribución del acceso a la tecnología.

En cuanto a la categoría de *arte sonoro*, el investigador y creador mexicano Manuel Rocha Iturbide plantea que en la década de los 60's, con el surgimiento de las grabadoras portátiles *Philips*, la posibilidad de almacenar y reproducir el sonido propició una exploración creativa alrededor de la escucha, sobre todo gracias a las facultades de los dispositivos para 'aprehender sónicamente' el entorno.

El autor propone que esa aprehensión sónica es ampliamente subjetiva, lo cual se contrasta con la idea de que existe una realidad sónica objetiva. Asimismo refiere que dichas experiencias dieron lugar a expresiones artísticas cuya propuesta articulaba experiencias de

escucha a través de acontecimientos como caminatas, o dispositivos como esculturas e instalaciones (Rocha Iturbide, 2017).

En complemento con esta mirada, la revisión que elabora la musicóloga y artista mexicana Rossana Lara sobre los antecedentes de las escenas de experimentación sonora en el contexto mexicano, ubica que este tipo de prácticas se desarrollaron a mediados de los 90's en redes de creación fuera de los espacios académicos.

En ese contexto, el trabajo sonoro se caracterizaba por su producción con dispositivos y tecnologías disponibles, o de autoría, que permitían a las, los y les artistas intervenir y fijar el sonido. La investigadora observa que el interés por pensar y reflexionar este tipo de prácticas no se limita únicamente a lo estético, sino que resulta necesario mirar los modos en los que el entorno social y el ambiente cultural se manifiestan como fenómenos constitutivos de la producción del evento sónico (Lara, 2016), así, esta aproximación implica cuestionar cuál es la relación que guarda esta práctica con su entorno.

Con la llegada del acceso público a internet, la creación sonora encontró nuevas posibilidades de exploración y experimentación. Barber y Palacios observan que en el siglo XXI, la creación colaborativa en internet se abrió gracias a todas las posibilidades que ofrece la hiperconectividad y la inmediatez de la comunicación, independientemente de la presencia física o la cercanía geográfica. La particularidad de esta época será entonces la posibilidad de generar comunidades culturales que se consolidan a través de la interactividad en la estructura tecnológica (Barber & Palacios, 2009).

En este escenario se puede reconocer que la experimentación usualmente se entiende como aquellas prácticas y eventualidades alrededor del sonido, que en ocasiones buscan expandirse fuera de entornos académicos, se trata de producciones que involucran el uso de tecnología y el performance, ya sea a través de la creación de dispositivos o exploraciones diversas sobre el sonido y la auralidad. Asimismo y de manera general, las investigaciones nos advierten que esta práctica artística no se caracteriza únicamente por el resultado final, sino por las implicaciones técnicas, epistémicas, estéticas, políticas y culturales que supone el proceso de creación, las cuales, están estrechamente vinculadas con el entorno donde se producen.

En razón de lo anterior, encuentro relevante posicionar mi aproximación a la experimentación sonora desde la perspectiva que propone la investigadora y artista ecuatoriana Emilia Bahamonde, para quien la música experimental en el contexto latinoamericano no podría

definirse únicamente con base en términos estéticos, técnicos o tecnológicos, sino que es necesario situar sus particularidades en relación con el entorno social donde se produce, con lo cual nos invita a considerar que la música experimental latinoamericana que se ha desarrollado al margen de la industria cultural, se estructura a partir de redes colaborativas, afectivas y creativas que brindan sostenibilidad a su producción y consumo (Bahamonde, 2020).

Tomando como referencia lo anterior, propongo distinguir a la experimentación sonora realizada por artistas que se posicionan como pertenecientes a las colectividades LGBTIQ+ a partir del reconocimiento de tres operaciones que configuran el evento sónico: la primera tiene que ver con su articulación dentro de redes colaborativas o afectivas, las cuales se estructuran con base en relaciones intersubjetivas y multilocales que se establecen en la interacción dentro de los distintos entornos físicos y virtuales donde se lleva a cabo. La segunda se refiere al reconocimiento de experiencias, afectos o procesos creativos, políticos y culturales que determinan el carácter experimental, lo cual implica asumir un posicionamiento subjetivo frente a la práctica en relación con su entorno. Finalmente la tercera operación que enmarca la particularidad de estas producciones tiene que ver con los efectos que conlleva la enunciación LGBTIQ+ en las estructuras políticas, sociales y culturales.

Un caso que ayuda a ilustrar dichas operaciones se encuentra en el proyecto [Transónica](#) realizado en colaboración con la plataforma *Musexplat*. Se trata de un espacio de encuentro virtual que convocó a artistas que ubican su trabajo creativo dentro del ámbito de la experimentación sonora y en particular en redes que se reconocen como pertenecientes o afines a las colectividades LGBTIQ+. A lo largo de cinco emisiones las, los y les artistas compartieron una muestra audiovisual de su trabajo y dialogaron en torno a experiencias personales, perspectivas y reflexiones sobre las implicaciones del desarrollo de esta actividad dentro de sus territorios.

A manera de ejemplo podemos mencionar algunas intervenciones como la de [Camo](#) (Argentina) en el [episodio 1](#), donde presentó una pieza electrónica generada a partir del procesamiento de sonido de una consola *Game Boy*. Camo nos compartió que su exploración creativa se ha desarrollado a partir de una formación autodidacta impulsada en gran medida por su participación en redes de colaboración y observa que mucho del consumo de música electrónica experimental se realiza al interior de los mismos circuitos donde se produce, no

obstante, también señaló el conflicto que genera el uso de la categoría ‘disidencias’ para nombrar espacios que buscan incluir artistas que se reconocen fuera del binarismo del género.

En el [segundo episodio](#), [Celeste Betancur](#) (Colombia) nos presentó un performance sonoro realizado con la técnica de programación con código en vivo (*live coding*), además nos contó que las primeras obras creadas en Colombia con esta técnica fueron producidas en colaboración con infancias de barrios pobres en la ciudad de Medellín, en la cual el carácter experimental no solo estuvo presente en la exploración de herramientas tecnológicas, sino también en la consolidación de un grupo de infancias que se mantuvo activo gracias al interés de sus madres. Celeste ubica el potencial de lo femenino y de las comunidades diversas en la posibilidad de explorar y autogestionar la producción sonora desde lo colectivo.

Por su parte, en el [episodio 3 Dj Guapis](#) (México) presentó uno de sus sets y nos habló de cómo su experimentación se manifiesta en los modos particulares en los que piensa la curaduría de las canciones, en el proceso de realizar las mezclas, así como en diálogo que se genera con el baile y la energía del público, lo cual subraya la relevancia de mirar al evento sónico en extensión con la presencia y la corporalidad. Dj Guapis hace énfasis en que habitar el espacio sonoro desde el ser trans* permite expandir las conexiones con el público y percibirlo también como un espacio de afecto.

Con base en estos encuentros pude reconocer, por un lado, que la experiencia de cada participante da cuenta de cómo la atribución experimental se concibe de manera heterogénea y por otro, se pudo observar que la singularidad de esta práctica se construye en resonancia con la presencia, las redes, los públicos y el espacio donde se lleva a cabo. Este aspecto es quizás el rasgo característico que permite diferenciar a esta producción artística de otras, si bien los testimonios de Camo, Celeste y Dj Guapis no nos proporcionan cualidades concretas, lo que sí podemos escuchar es la marca compartida de la diferencia que habita en la intersección entre la creación, el territorio, la política y el cuerpo.

2.2. Redes de experimentación sonora

Como se mencionó anteriormente, para poder delimitar el campo de observación etnográfica sobre las prácticas de experimentación sonora es necesario mirar tanto la estructura que articula a sus comunidades como los modos en los que esta forma particular de organización se relaciona con procesos de archivo y memoria. Por tal motivo, en este apartado se presenta en primera

instancia las bases del tratamiento epistémico desde el cual pienso a las comunidades en red y posteriormente elaboro una breve contextualización sobre las redes de experimentación sonora que abordan su *praxis* en intersección con los procesos políticos y culturales del género.

Debido a que la mayoría de los grupos con quienes me interesa dialogar el tema de archivo participan activamente de comunidades virtuales, encuentro pertinente acudir a la filosofía de la sociedad en red de Manuel Castells (1996), el *Onlife Manifesto* (2009) y el concepto de *tecnosociabilidad* de Sandy Stone (2020) para describir la estructura que da cohesión y sentido a las comunidades de experimentación sonora. Desde estas perspectivas, es posible pensar en la red como el producto, pero también como el origen, de un fenómeno social y cultural donde confluyen y transitan relaciones colaborativas y afectivas.

2.2.1. El (ciber)espacio tecnosocial

Para Manuel Castells, la sociedad en red da cuenta de la estructura dominante en la era de la información, el sociólogo propone que si la tecnología es sociedad, entonces para poder comprender el mundo será necesario utilizar sus herramientas técnicas como punto de partida y desde allí situar los procesos de cambio en el contexto social donde tienen lugar (Castells, 2013).

En el caso particular de las redes de experimentación sonora contemporáneas, he observado que éstas generan sus alianzas y colaboraciones a través de encuentros mediados por plataformas digitales, redes sociales en internet y foros de diversa índole. Asimismo, he podido constatar que en estos espacios es donde se gestan relaciones afectivas y de intercambio, por lo que vale la pena considerar que la conformación de redes de experimentación sonora no solo está articulada por la afinidad con el trabajo sonoro, sino por relaciones multilocalizadas e intersubjetivas capaces de confluir y expandirse en múltiples direcciones.

Castells describe al internet como un producto social dado por sus creadores, los cuales a su vez, incorporan un sistema de valores y creencias que dan lugar a una cultura, ‘la cultura de internet’. Para este autor, la cultura del internet está estructurada en cuatro estratos, uno de ellos es la comunidad virtual que se define a partir de dos características culturales compartidas: la primera es la comunicación horizontal y libre. La segunda es la conectividad autodirigida, es decir, la posibilidad de crear redes en conformidad con los intereses personales de cada usuario (Castells, 2001).

Es importante esclarecer, que en este marco, la cultura de internet se asume como una realidad social, por lo tanto, las observaciones hechas desde este entorno representarán la realidad socio-cultural. En complemento, el autor toma como referencia el trabajo de Barry Wellman sobre la comunidad de internet, para referirse a ella como “redes de lazos interpersonales que proporcionan sociabilidad, apoyo, información, un sentimiento de pertenencia y una identidad social”(Castells, 2001, p. 148). La diferencia principal, respecto a la idea tradicional de comunidad, es que, en la cultura del internet, las comunidades no necesariamente se vinculan a partir de la localización espacial, sino que se conforman por medio de lazos selectivos de acuerdo a los intereses y valores de cada usuario (Castells, 2001).

A propósito de los modos de percibir la estructura social en internet, el *Onlife Manifesto* articula una mirada multidisciplinar para pensar de manera crítica las transformaciones estructurales derivadas del desarrollo de las tecnologías de información y comunicación. El manifiesto parte de la observación de cuatro cambios principales, a saber, (1) la difuminación de la diferenciación entre realidad y virtualidad, (2) la difuminación de las distinciones entre humano, máquina y naturaleza, (3) el paso de la escasez de información hacia la abundancia de información y (4) el cambio de la primacía de las entidades a la primacía de las interacciones (Floridi, 2015).

Uno de los planteamientos del *Onlife Manifesto* más pertinentes a reflexionar en este trabajo, es la crítica que se hace a la visión moderna sobre la concepción política y científica del *ser*. La primera enmarca al *ser* como una entidad autónoma, incorpórea, racional, informada y desconectada, mientras que la segunda lo asume como un objeto de investigación, analizable, predecible y homogéneo. La propuesta del manifiesto es radicalizar estas percepciones y mirar al ser humano como un cuerpo abierto e inherente a las interacciones con otros seres, artefactos tecnológicos y en general con la naturaleza (Floridi, 2015). Este aspecto nos invita a mirar a la red como un territorio orgánico que se interconecta de diversas maneras donde las fronteras entre tecnología y naturaleza se hacen difusas.

El énfasis en la concepción de la tecnología como constitutiva de las estructuras sociales del *Onlife Manifesto* y de la sociedad en red, nos remite a la propuesta del *ciberespacio tecnosocial* de Sandy Stone, quien inspirada en el *cyborg* de Donna Haraway (1986), el *ciberespacio* de Gibson (1984) y la *biosocialidad* de Paul Rabinow (1996), propone que “ la tecnosocialidad es el estado en que tecnología y naturaleza son la misma cosa, como ocurre en

nuestra manera de habitar las redes sociales” (Stone, 2020, p. 122) . Stone entiende a la naturaleza en el sentido que le da Haraway, es decir , que la piensa como una fuerza actante y procesual que reordena las representaciones y que es capaz de hacer ‘invisible’ a la tecnología en las formaciones sociales.

Desde esta mirada, el ciberespacio no es solamente un medio o un lugar, sino que se trata de la yuxtaposición de la tecnología con el entorno social, se trata de la metáfora de un entorno naturalizado cuyos efectos políticos, discursivos y afectivos trascienden a la realidad fuera de las redes virtuales (Stone, 2020). Este aspecto es de gran relevancia, ya que nos permite reconocer que los archivos que se producen en el ciberespacio contienen la impronta de dichos efectos.

Por otro lado, la autora encuentra que “lo tecnosocial suscribe la multiplicidad, dejando de lado la simplificación y la unidad”, este aspecto es de gran interés puesto que nos permite reconocer ‘el alter’ como esa posibilidad del cuerpo de ser polifacético, expandido, múltiple y diverso. Desde este marco de observación podemos pensar a la red desde una topología de nodos representados por la presencia de cuerpos múltiples, descentralizados, interconectados y amalgamados gracias a ese compartir de valores e intereses comunes. Con base en esta proposición considero pertinente pensar a las plataformas digitales, redes sociales, foros culturales, festivos y otros entornos físicos o virtuales como *(ciber)espacios tecnosociales*, desde los cuales es posible observar las estructuras, las políticas, los valores y discursos que constituyen a las comunidades de experimentación sonora.

Me parece importante colocar un paréntesis en la palabra (ciber) para denotar la interrelación entre lo físico y lo digital, lo real y lo virtual. Desde este marco de referencia, me interesa hacer una primera acotación respecto al campo de la investigación, la cual se realiza en y desde mi participación en distintos *(ciber)espacios de la memoria*²², entendidos como aquellos entornos donde los grupos interconectados y articulados en red, activan y producen el fenómeno de archivo.

²² La propuesta de los (ciber)espacios se inspira en espacios físicos o digitales donde *la red* activa experiencias subjetivas del recuerdo colectivo tomando como referencia el concepto de “*lieux de mémoire*” de Pierre Nora. Para profundizar en el tema se sugiere consultar la revisión que elabora Astrid Erll en *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (2012).

2.2.2. Género y experimentación sonora

Desde hace más de una década, el tema de música y género ha estado presente en espacios académicos y artísticos. El interés de un gran número de investigadoras, gestoras, creadoras y activistas por reivindicar el lugar de las mujeres en la música, ha propiciado el surgimiento de propuestas colectivas que, desde la agenda de los feminismos, han transformado los modos de pensar, diseñar y gestionar proyectos en favor de visibilizar y difundir el trabajo tanto de mujeres como de personas que se posicionan en otros géneros (exceptuando a las masculinidades cisgénero²³).

Algunas iniciativas que ilustran lo anterior son: la red [Sonoridad](#)²⁴, plataforma impulsada por la artista mexicana Karina Cabrera. Este espacio se caracteriza por generar proyectos independientes y autogestivos en torno a la difusión, registro y reflexiones sobre la presencia de las mujeres en las distintas escenas musicales. *Sonoridad* se vale del mapeo de artistas, playlists, conversatorios y publicación de artículos en distintos medios para articular una voz colectiva que pone en evidencia las condiciones de asimetría en términos de participación, salarios, condiciones laborales, por mencionar algunos, que se viven actualmente frente a la industria musical.

De manera similar, otras iniciativas que han emprendido acciones reivindicativas son el proyecto colombiano [Festival en Tiempo Real](#)²⁵, un espacio de encuentro y fortalecimiento de redes de creación sonora; y el simposio “Un futuro sin género” organizado por agrupaciones de España y Argentina en el marco del festival de Música y Tecnología MUTEK, celebrado por primera vez en abril del 2021 donde se presentaron reflexiones e investigaciones en torno al estado actual de la participación de las mujeres en el sector.

De acuerdo con la investigadora Ana Alfonsina Mora, los estudios realizados por representantes tanto del norte global, como de Latinoamérica (Sara Rodgers, Susan Campos-Fonseca y Ana Alonso Minutti por mencionar algunas), han demostrado la importancia de comprender la *praxis* sonora a partir de la colectividad. La autora identifica que “el ruido es reivindicado y visto como un agente potencializador de cambio que motiva a las artistas a

²³ “El término cisgénero o ‘cis’ se emplea para describir a las personas que poseen, desde el nacimiento y hasta la edad adulta los órganos reproductores típicos con la categoría social de varón o mujer que se le asignó al nacer. Este término aparece con fuerza en el movimiento transgénero en los 90’s por lo que se incorpora como un término activista y político” (Saxe, 2021, pp. 314-315).

²⁴ Véase. <https://linktr.ee/sonoridadmx>

²⁵ Véase. <https://tiemporealyladob.wordpress.com/>

encontrarse, visibilizarse y apoyarse en espacios seguros e inclusivos que, a su vez, generan sororidad” (Mora Flores, 2021, p. 327). Esta característica es relevante a considerar, ya que pone énfasis en la interrelación de la producción sonora con los lazos afectivos que articulan las redes de experimentación sonora de mujeres.

Ana Alfonisna Mora traza una revisión de la trayectoria de la colectiva mexicana *Híbridas y Quimeras*²⁶ y reconoce que la oferta de talleres, conciertos, festivales, eventos e incluso la creación de sellos independientes que constituyen las actividades del grupo, son los espacios donde se producen relaciones de intercambio y lazos afectivos que dan sentido, cohesión y continuidad a las redes colaborativas (Mora Flores, 2021).

Como parte del desarrollo del trabajo de campo, tuve la oportunidad de aperturar un espacio de diálogo con la investigadora, en la cual pudimos conversar sobre cómo el archivo se relaciona con el la organización en red, Ana me compartió lo siguiente:

Ahora las acciones para reconocernos y hacernos presentes se está desarrollando mucho. La forma de preservar ahora tiene más impacto y significado porque se ha vuelto una práctica colectiva, antes estábamos cada quien por su lado y ahora como comunidad vemos que sí tiene relevancia porque entre todxs podemos aportar un poco e impulsar la creación de este tipo de archivos. Luego pasa que quizás yo no sé cómo hacerlo, pero seguro alguien sí, y es que las comunidades en las que transitamos no solo son de sonido o de música experimental, ahora dialogamos desde otras disciplinas y todo eso hace que orgánicamente se esté generando un archivo. Ahora la gente tiene menos miedo de presentarse y exponer su trabajo, el problema, como lo veo yo, es que mucho de ese registro que se está generando se almacena en plataformas que no son del todo éticas o que cambian con el tiempo, creo que aún falta explorar otras plataformas y otros espacios que vayan más allá de Facebook o de los festivales convencionales, sobre todo porque las lógicas de estos espacios sigue respondiendo a la explotación de artistas. Quizás habría que procurar otros espacios enfocados al archivo (A. A. Mora Flores, comunicación personal, 8 de febrero de 2022).

La opinión de Ana nos conduce a observar al menos dos particularidades sobre la relación entre la organización en red con el fenómeno de archivo, el primero tiene que ver con la posibilidad de descentralizar los procesos de organización documental, lo cual propicia que la labor de archivo pueda ser desarrollada de manera autónoma. El segundo aspecto nos habla sobre

²⁶ Véase. <https://hibridosmosaicoyquimeras.wordpress.com/>

el sentido de realizar archivos, Ana menciona que el archivo es un lugar que debe procurarse, es decir que parte de un deseo de instaurar un régimen distinto al de las plataformas convencionales, lo cual devela una operación, en términos de Virginia Ayllon, de *desarchivo*.

Ante este panorama, se puede percibir que más allá del contenido, observar y analizar la marca de la diferencia que antecede a las prácticas de documentales en diálogo con la estructura en red, nos brinda la posibilidad de reconocer de qué manera los procesos discursivos, políticos, y sensibles reordenan el sentido del archivo. En este caso particular, podemos observar que la presencia de los movimientos feministas en el ámbito de la experimentación sonora ha sido de gran relevancia para instaurar prácticas colaborativas de documentación y registro, sin embargo, cabe señalar que no todos los proyectos son homogéneos, lo cual implica reconocer que al interior de los grupos también se llevan a cabo procesos que ponen en tensión la legitimidad del régimen de la representación y de la memoria.

Esta particularidad fue conversada a profundidad en la mesa [*Identidades en la experimentación sonora*](#)²⁷ realizado por la plataforma *Musexplat* el 26 de noviembre del 2020, en el cual participó Ana Mora junto con el artista argentino Camo, la artista y productora costarricense [*Eve Chávez Cordero*](#) y la productora y artista mexicana [*V.A.L.I.S. Ortiz*](#), quienes compartieron algunas reflexiones en torno a los puntos de convergencia pero también a los conflictos que se generan en los circuitos y redes de experimentación sonora, en particular hacen énfasis en el conflicto que genera el uso de ciertas palabras que buscan representar subjetividades y corporalidades diversas en eventos y festivales

Como primer punto se opinó sobre la posibilidad de considerar a una identidad de música experimental latinoamericana diferenciada de otras latitudes. Al respecto Camo comparte:

Yo creo que es muy importante poder contar entre nosotros con nuestro apoyo, y creo sobre todo Latinoamérica últimamente en estos tiempos atravesó situaciones muy críticas, al menos Chile, Bolivia y Perú estuvieron con golpes de Estado y creo que eso marca muchísimo las redes que queremos formar y cómo nos podemos dar lugar a nuevas voces y otros desarrollos y también con respecto a los recursos con los que contamos. Creo que intentamos formar una identidad de resistencia y de visibilidad que la venimos sosteniendo hace rato y creo que eso es parte ya de Latinoamérica.

Eve comparte:

²⁷ Véase. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=379581626484463

Respecto a esto diría que la escena musical latinoamericana responde a muchos cambios y muchas hibridaciones, porque en sí somos una región bastante híbrida y se me hace muy interesante el fenómeno de las cumbias rebajadas que a veces entra en el ámbito de la música experimental y como la falta de miedo a probar [...] sin miedo a experimentar con un montón de tecnologías porque no es para nadie secreto que aquí la tecnología llega con cierto retraso y mientras más al centro más retraso, entonces tenemos tecnologías muy sencillas conviviendo con tecnologías muy avanzadas y yo siento que eso es lo rico de la escena experimental Latinoamericana.

V.A.L.I.S. comparte:

Yo creo que Latinoamérica es un territorio muy extenso, para mí es como una matriz, para donde te vayas moviendo el gradiente de los sonidos va cambiando. En el ámbito de la música experimental, a lo mejor yo no estoy tan metida en eso ahorita pero hay algunos factores desde los cuales nos podemos salir como decía Eve sobre el retraso tecnológico [...] pero yo creo que lo que nos une a todo mundo es la precariedad de la industria de la música, eso es, o sea, toda Latinoamérica y más en la música experimental. Es bastante visible cómo batallamos bastante, a diferencia de Estados Unidos, Canadá o Europa, como le batallamos para conseguir los recursos para hacer lo que queremos [...] es un punto de partida que nos da una fuerza tremenda, la ‘jodidez’ nos marca, es la resistencia.

[...] También es difícil que como hay tan pocos recursos para hacer lo que queremos hacer que a veces no se hacen comunidades, sino todo lo contrario, también es bien difícil, que todo mundo anda como pirañas ¿no?, y por lo general los que terminan siendo dueños del motín son los hombres cis género, entre más blancos, más mejor.

Las opiniones que compartieron Camo, Eve y V.A.L.I.S nos acercan a una mirada que concibe a lo latinoamericano como un mapa extenso y heterogéneo, donde lo comunitario emerge como una estrategia de posibilidad y ‘resistencia’ en beneficio del desarrollo del trabajo artístico, lo cual resuena con la agenda y modos de organización de las colectivas. Sin embargo, a pesar de concebir esta problemática común y de valorar los cambios que se han generado, Camo, Eve y V.A.L.I.S comentan sobre la necesidad de seguir reflexionando respecto a la representación de las presencias trans* y no binaries. Este aspecto se conversó a detalle cuando compartieron algunas de sus experiencias en la participación de espacios donde se convocan artistas bajo una política ‘incluyente’

Camo comparte:

Yo puedo hablar territorialmente sobre las convocatorias y las posibilidades que tienen las personas trans y no binarias y la verdad es que muchas veces se cae siempre en la de dividir de alguna forma, no sé, a veces hay propuestas que son un poco expulsivas desde cómo se convoca. Por ejemplo muchas veces en muchas convocatorias veo que ponen mujeres y disidencias, todavía pasan cosas porque las identidades trans y las identidades no binarias siguen sin nombrarse, ¿y qué pasa cuando eso no se nombra? si no se nombra, no se sabe de qué se trata y no hay representación y pasa mucho de que, no sé, es como si una mujer trans no pudiera entrar en la categoría de mujer y entra en la categoría de disidencia, ¿no?, o por ejemplo a mí yo sé que me considero una persona trans masculina no binaria y me sucede que si veo una convocatoria que es para identidades femeninas, claramente no me voy a postular, no es mi lugar, pero entiendo que a veces algunas propuestas las dan desde un lugar un poco expulsivo para una persona trans o una persona no binaria, siento como que hay pocas políticas de cuidado con respecto a eso y pasa que quieren involucrar a otras identidades pero no se sabe cómo [...]

V.A.L.I.S. comparte:

La otra vez en una plática así, hace unos meses, una chava cis género que hace fiestas me dijo, “wey yo no entiendo porqué las morras trans no vienen a mis fiestas, si yo les mando mensajes y las invito, ¿qué hago para que vengan?”, y yo wey una... dales chamba, que no sea de hostess, que no sea ponte bonita y recibe gente, y otra que fue lo que dijo Camo, o sea si yo recibo una invitación de alguien desconocida difícilmente, o sea, es muy difícil sobre todo sola, pero si hay una morra trans trabajando ahí, o sea, lo más probable es que va a llevar a dos, tres amigas, pero como que se sigue usando mucho el invitar, ahí era una cuestión de usarte como la novedad, el ‘ay esque quiero que vengan’... pues si wey vamos a ir para hacerte tu fiesta diez veces más cool, obviamente ¿no? y para que a fin de cuentas la que salga beneficiada seas tú, pero de eso no se trata, incluso en el asunto de la música, o sea de qué nos sirve tener visibilidad si los recursos siempre se van para otro lado, entonces si, a lo mejor puedo salir en tal medio, revista, festival, lo que sea, pero a fin de cuentas la mayor parte de los recursos se fugan a otro lado[...]

Eve comparte:

Aquí en Costa Rica no hay muchas artistas trans, puedo pensar en unas cinco y tampoco hay una idea como de vamos a hacer un festival de mujeres y disidencias, por ejemplo, sí me han invitado a colectivos de mujeres y disidencias y es un poco extraño porque de entrada en el colectivo son puras mujeres cis ¿y yo?, ¿soy yo una disidencia?, ¿por mí pusieron ese nombre?[...]

Los tres testimonios me permitieron reflexionar en torno al acto enunciativo que se produce a partir del gesto de ‘nombrar’. El cual considero que da cuenta de un fenómeno de escucha, ¿qué se nombra cuando se habla de disidencia?, ¿soy yo una disidencia?, ¿de qué me sirve ser invitada y tener ‘visibilidad’?, son las preguntas que nos regalan Camo, Eve y V.A.L.I.S para permitirnos escuchar que la problemática de la delimitación de un grupo con base en una categoría identitaria resulta conflictivo, ya que ésta no representa una realidad absoluta, sino que expresa los límites de la mirada de la estructura social desde la cual se enuncia, por ello a pesar de que exista un interés por interpelar a otras presencias, éstas se encuentra delimitadas por las fronteras de la mirada que determina la relación jerárquica Yo-Otredad, lo cual implica mirar que al interior de las redes de experimentación sonora también existen negociaciones en torno a la legitimidad de la representación.

Por tal motivo para poder delimitar la investigación en una red concreta, fue necesario vigilar las condiciones de escucha en torno a la diferencia. A propósito de ello, el pensamiento de Stuart Hall nos brinda un marco categórico sobre *identidad* pertinente a considerar en esta problematización. El sociólogo considera que

[...]las identidades son esos puntos de encuentro, de sutura, entre los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares, y por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’. De tal modo que las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación o ‘encadenamiento’ exitoso en el flujo del discurso [...] Las identidades son por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre ‘sabe’, que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una ‘falta’, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada -idéntica- a los procesos subjetivos investidos en ella (Hall, 2003, pp. 20-21).

Con base en la proposición de Hall, me pude percatar que cualquier intento por concebir el campo basado en una categoría identitaria o de género, inevitablemente estaría enmarcada por la estructura subyacente de la representación, de modo que la necesidad era pensar en un contexto que pudiera autorepresentarse y enunciarse a sí mismo.

Con base en ello, la propuesta fue situar la investigación al margen de una red emergente que se afianza a otras redes de experimentación sonora motivada por el interés de la reflexión en torno al archivo y la memoria, una red que se fue tejiendo a partir del establecimiento de relaciones colaborativas, creativas y afectivas desde mi participación en los distintos (ciber)espacios de la memoria, una red que se representa a sí misma por los lugares que propone y habita, por las enunciaciones que inscribe o verbaliza, así como por las alianzas que procura. Una red a la que he nombrado, con el objetivo de establecer una referencia, como *la red LGBTIQ+ de experimentación sonora*, donde los marcadores LGBTIQ+ y experimentación son hilos conductores que intersectan a la creación sonora y el archivo.

Se trata de una propuesta inspirada y pensada desde la categoría de *Nostredad* propuesta por Marlene Wayar, quien la concibe como esa posibilidad de encuentro y escucha, capaz de superar la jerarquía Yo-Otro. Para la autora

La niñez es el tiempo y la cartografía donde podemos encontrar la empatía mutua que se genera a partir de la identificación, donde a pesar de las diferencias, la potencia del encuentro aún no ha sido severamente cercenada por lo adulto. Y se da en principio por la radical otredad. En un mundo donde las diferencias reinan, hay un límite que marca una sustancial diferencia que iguala la experiencia infanta, ser niñx nos separa del mundo adulto auto-convertido y propuesto como Otredad (Wayar, 2019, p. 23).

Desde esta perspectiva, la delimitación del campo lejos de enfatizar la diferencia, propone dialogar con y desde aquello que tenemos en común superando las categorías identitarias respecto al territorio, el género o la práctica artística. Lo que se pretende es explorar una posibilidad de construir un campo no desde la invitación a participar, sino desde el involucrar en la construcción de la reflexión. De este modo, la intención es que la diferencia sea escuchada en condiciones de autorepresentación y no como un marcador de Otredad.

Tomando este posicionamiento como referencia, el desarrollo metodológico de la etnografía multilocal que atañe a esta investigación se articula a partir del seguimiento al relato de la historia de aquellas personas que respondieron o se acercaron a participar de las convocatorias a encuentros colaborativos y reflexivos enunciados en el marco de las colectividades LGBTIQ+ que experimentan con el sonido. Dichos encuentros dieron lugar a la conformación de un cuerpo colectivo diverso, hilvanado por lazos afectivos, intereses comunes,

agendas políticas compartidas, intercambios, colaboraciones y creaciones en conjunto, con lo cual fue posible situar la experiencia de ese ‘estar allí’.

En el siguiente apartado, expondré los modos en los que mi participación como artista, gestor de un encuentro de experimentación sonora y el ser investigador me permitieron abrir espacios de encuentro y reflexividad en torno al archivo.

2.3. Tejer una red multilocal desde la experimentación sonora

Similar a *Un yo sin el tiempo* de Feli Cabrera, la obra *Un apartamento en Urano* (2019) del filósofo Paul Preciado, nos presenta una serie de crónicas que nos narran los distintos modos en los que la experiencia de la transición de género está acompañada de una desterritorialización del cuerpo y de las políticas que lo instituyen, en este proceso Urano emerge como un entremedio imaginario donde el cruce y la intersección aparecen como grietas habitables que irrumpen y reordenan la estructura dominante.

La incorporación de la experiencia como artista y gestor del festival de experimentación sonora *Resonancias en Urano* al estudio etnográfico, me permitió intervenir heurísticamente desde ese terreno fronterizo donde se yuxtaponen las vivencias que conlleva el ser observador, participante, artista, e investigador. Dicha intervención, concebida dentro de la implementación de una etnografía multilocal, implicó disponer el cuerpo a una escucha sensible de las historias de vida, la cual fue el hilo conductor que me permitió acceder a un conocimiento situado en torno al archivo y a la memoria de los distintos grupos.

Cabe mencionar que esta intervención al estar atravesada por una experiencia sensible propició el establecimiento de relaciones afectivas y colaborativas, lo cual dio como resultado la configuración de una *red LGBTIQ+ de experimentación sonora*. En ese sentido y similar al Urano de Preciado, observar el archivo desde los distintos territorios que cruzan *la red*, me permitió extender su análisis fuera de los límites materiales, temporales y discursivos.

Para Tatiana Bazzichelli, “hacer red significa crear relaciones, es compartir experiencias e ideas. Significa crear contextos donde las personas puedan comunicarse de manera libre y fusionar las divisiones entre emisor, receptor, público o artista” (Bazzichelli & Kerckhove, 2008, p. 26). En sintonía con este planteamiento, el objetivo de este apartado será describir de qué manera el desarrollo de la etnografía multilocal me permitió entablar relaciones y conexiones de diversa índole con distintas redes de experimentación sonora y de artistas LGBTIQ+.

2.3.1. La figura del artista-creador

Epifonías es un proyecto que nació en el año 2020. Se trata de un espacio de producción y gestión cultural que hemos desarrollado el compositor mexicano Jorge David García aka Sisiphonus y yo como respuesta a una necesidad de exploración creativa, de vinculación con artistas y comunidades con afinidad a las agendas políticas LGBTIQ+ y sobre todo de exploración de nuestra relación afectiva.

Hasta el momento, el trabajo de *Epifonías* se ha concentrado en la producción de obras audiovisuales, un álbum sonoro, la organización de dos encuentros de música experimental, así como diversas presentaciones en vivo. Para *Epifonías*, la voz, la escucha, el ruido y la remezcla son los ejes que marcan la línea de la exploración creativa.

En lo que concierne a la relación con las colectividades LGBTIQ+, *Epifonías* se enuncia públicamente como un “dúo *cuir*”²⁸ de experimentación audiovisual” lo cual pone de manifiesto el posicionamiento subjetivo respecto a la experimentación y a la presencia. Dicha información se inscribe en las distintas plataformas digitales donde compartimos y difundimos nuestro trabajo como son: nuestra página web *epifonias.net*, redes sociales y algunas plataformas de streaming, en particular Spotify y Bandcamp.



Figura 1. Página web de Epifonías. Fuente: <https://epifonias.net/>

²⁸ La intención de nombrar el proyecto como *cuir* implica una intervención con propuestas “otras” o “abyectas” frente a los cánones normativos respecto a la creación musical, el género y los modos de producción de la industria musical.

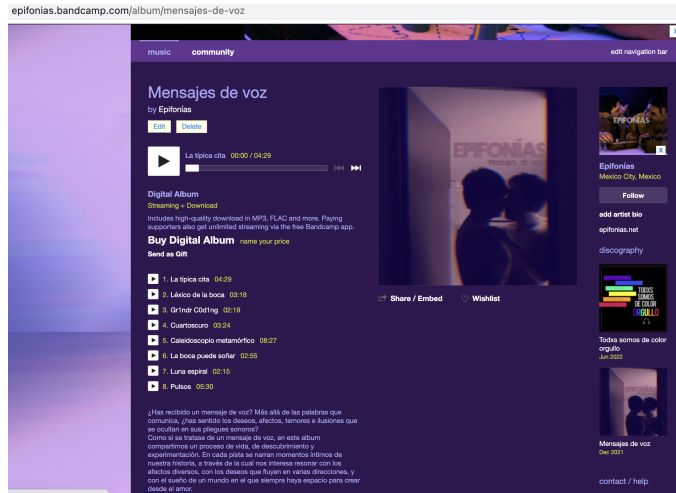


Figura 2. Página de Bandcamp de Epifonias. Fuente: <https://epifonias.bandcamp.com/>

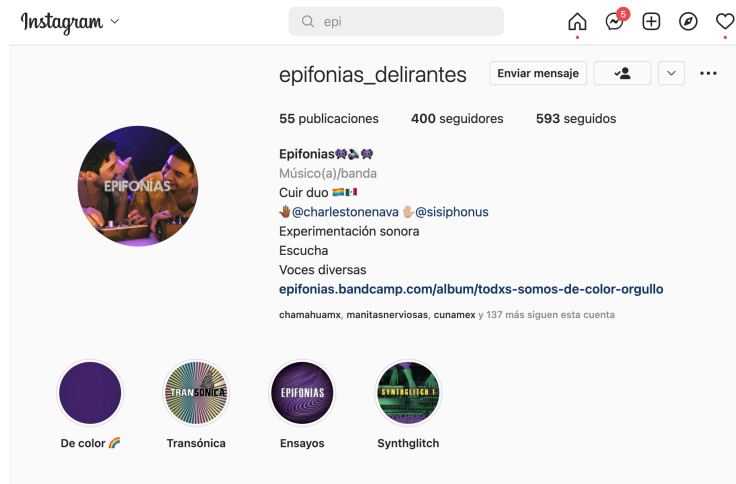


Figura 3. Página de Instagram de Epifonias. Fuente: https://www.instagram.com/epifonias_delirantes/

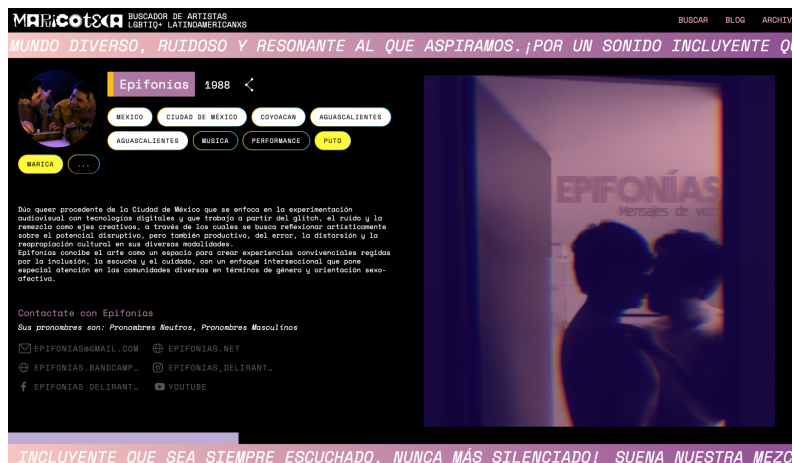


Figura 4. Página de Epifonías en Maricoteca. Fuente: https://www.instagram.com/epifonias_delirantes/

La creación de estos espacios ha sido de gran importancia para el desarrollo del proyecto, puesto que nos ha permitido vincularnos de diversas maneras con colegas, redes e iniciativas afines.

A partir de este trabajo, pude constatar de primera fuente las dinámicas de producción y sociabilidad que suscribe el quehacer cotidiano de esta práctica artística. Uno de los primeros aspectos que llamó mi atención fue el efecto que conlleva la enunciación de la identidad autopercebida, ya que a partir de algunas conexiones que se generaron a través de la cuenta de Instagram y de la colaboración con la plataforma *Musexplat*, comenzamos a ser invitados a algunas mesas de conversación con artistas LGBTIQ+, donde dialogamos acerca de la relación entre la música y el género.

Algunos de estos encuentros se desarrollaron en el marco de las celebraciones del Orgullo LGBTIQ+ o en el marco de festivales de música experimental. Al poco tiempo, las actividades de *Epifonías* comenzaron a orientarse hacia la vinculación con espacios afines, de modo que logramos gestionar algunas presentaciones en el foro de la librería LGBTIQ+ *Somos Voces*²⁹, con el apoyo del gestor Maai Ortíz y en el comedor comunitario *Manos Amigues*³⁰ con el apoyo de Brent Hurle.

A pesar de que el proyecto surgió como una iniciativa congruente con los intereses personales del dúo, otro aspecto que me pareció relevante fue percatarme de que la producción e

²⁹ Véase <https://www.somosvoces.com.mx/>

³⁰ Véase <https://www.americasunite.org/inicio/>

inserción del trabajo artístico en el circuito de música experimental requería de ciertas alianzas colaborativas con personas especializadas en distintos ámbitos de la producción musical y la comunicación.

Por ejemplo, nos acercamos a Emilia Bahamonde para el proceso de masterización del álbum y su difusión en la plataforma *Musexplat*, con Mario ‘AsiNomas’ quien nos apoyó con una sesión de fotos promocionales, con [Andrés Garibay](#) para el desarrollo de la página web, con Mika Martini para la difusión a través del sello chileno [Pueblo Nuevo](#)³¹ y con la poeta Nancy García y la artista panameña Mar Alzamora para la elaboración de una reseña.



Figura 5. Afiche de la presentación en Manos Amigues. Fuente: <https://www.instagram.com/manos.amigues/>

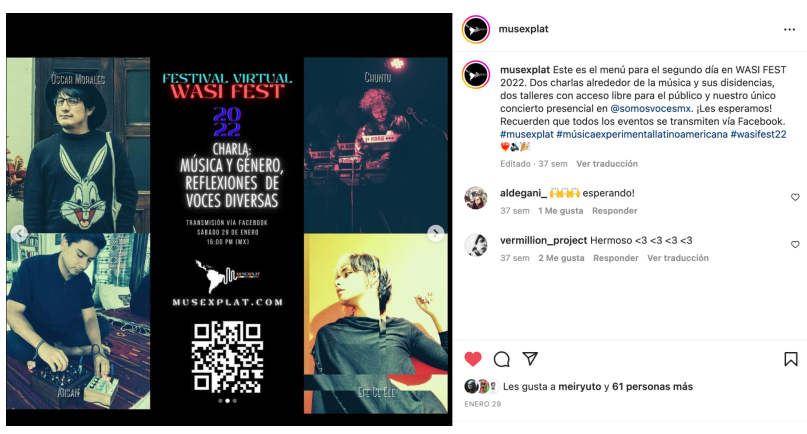


Figura 6. Afiche de la participación en Wasifest. Fuente: <https://www.instagram.com/Musexplat/>

³¹ Véase <https://pueblonuevo.cl/>



Figura 7. Afiche de la participación en Wasifest. Fuente: <https://www.instagram.com/Musexplat/>

Las experiencias que se derivaron de estos encuentros me permitieron reflexionar ampliamente sobre el aspecto colectivo que conlleva la creación sonora. Considero que la enunciación de *Epifonias* como un ‘duo cuir’, permitió que nuestras propuestas logran insertarse en las agendas culturales, artísticas y activistas de los (ciber)espacios aliados de las colectividades LGBTIQ+.

Asimismo facilitó el ingreso a redes colaborativas que no solamente se articulaban por los intercambios de productos, servicios o apoyo en algún ámbito de la producción, sino que además se generaban vínculos de amistad, solidaridad y afecto, esto me remitió al planteamiento de Ana Mora sobre la sororidad que se genera al interior de las comunidades feministas de experimentación sonora.

2.3.2. El festival como (ciber)espacio comunitario

Otra de las acciones emprendidas para convocar espacios de encuentro, fue la organización del evento *Resonancias en Urano* (2022) inspirado en el planteamiento antes mencionado en la obra de Paul Preciado. Se trata de un festival de experimentación sonora que surgió del interés que teníamos el periodista musical mexicano Óscar Morales (fundador de la plataforma [Bring my noise](https://bringmynoise.me/)³²), Jorge David García y yo por dialogar con artistas que se reconocen como parte de las colectividades LGBTIQ+ en torno al tema de la creación sonora.

³² Véase. <https://bringmynoise.me/>

Si bien los tres asumimos la responsabilidad de coordinar el evento, cabe enfatizar que su realización fue posible gracias a que se involucraron colegas de otras comunidades, quienes se interesaron en la iniciativa por la afinidad personal con el proyecto. Es así que gestores como Emilia Bahamonde (*Musexplat*), Ana Alfonsina Mora (*Minga*), Maai Ortíz (*Somos Voces*), Brent Hurle (*Manos Amigues*), el staff de *Xolo Bar*³³ y la red del espacio hacker *Rancho Electrónico*³⁴ se integraron como parte del equipo que apoyó y dio vida a la iniciativa.

El objetivo de *Resonancias en Urano*, fue realizar un encuentro donde, a través de un circuito de actividades (conversatorios, talleres y presentaciones en vivo) en diferentes locaciones de la Ciudad de México, las, los y les asistentes pudiéramos aperturar espacios de diálogo, compartición de saberes y exposición del trabajo sonoro.

A lo largo de cuatro días (30 de junio, 1, 2 y 8 de julio de 2022) las actividades se organizaron en tres ejes temáticos: (1) producción musical y procesos creativos, (2) redes para la gestión y economías musicales y (3) archivo y memoria de las sonoridades diversas.

Cabe mencionar que los ejes temáticos se propusieron con base en los intereses personales de cada integrante del comité, ya que la organización del proyecto estuvo planteada desde el inicio como una acción autogestiva y sin fines de lucro, por lo que no se contó con un respaldo institucional ni se contó con un presupuesto específico para el desarrollo de las actividades o la adquisición de materiales e insumos, de modo que todo se gestionó bajo una dinámica de intercambio.

Asimismo se decidió que no se organizaría desde una convocatoria abierta, sino que se invitó directamente a artistas, talleristas y ponentes que formaban parte de las redes de colaboración de la organización y del equipo de apoyo.

Mi participación como miembro del comité organizador me acercó a comprender las tareas implicadas en la realización de estas iniciativas. Acciones como el contacto con ponentes, artistas y talleristas, la búsqueda de espacios para realizar las actividades, las acciones de difusión, documentación, la gestión de pruebas de sonido, preparación de alimentos, traslados, hospedajes, etc., no hubieran sido posibles sin la articulación de un cuerpo colectivo con personas dispuestas a sumar esfuerzos. De modo que una de las reflexiones más relevantes de esta experiencia fue reconocer que la memoria de *la red* está articulada por todas las personas

³³ Véase. <https://www.facebook.com/xolo.bar/>

³⁴ Véase. <https://ranchoelectronico.org/>

involucradas, es decir que para pensar en un archivo de experimentación sonora, es importante reconocer que ésta tiene un carácter sistémico.

PROGRAMA GENERAL
(TODAS LAS ACTIVIDADES SON DE ACCESO LIBRE)

DIA 1 JUEVES 30 JUN
SEDE: SOMOS VOCES. CALLE NIZA 23, JUAREZ, CUAUHTÉMOC

16:00-18:00 TALLER
DERECHOS DE AUTOR PARA ARTISTAS INDEPENDIENTES
HORACIO RUIZ

18:00-20:00 CONVERSATORIO
ESCUCHAR LA DIVERSIDAD: DIÁLOGO COLECTIVO EN TORNO AL ARCHIVO SONORO DE ARTISTAS LGBTIQ+

ALICIA CRUZ: DIVERSX
KALEB ÁVILA: COLECTIVO CASTALIA
ALONSO HERNÁNDEZ: ARCHIVOS Y MEMORIAS DIVERSAS

20:00-23:00 CONCIERTO
SEDE: XOLO BAR. CALLE MONTERREY 219, ROMA NTE., CUAUHTÉMOC

ALDA ARITA
SOMOS TINTURA
LA BRUJA DE TEXCOCO CON MARUSIA POLA



DIA 2 VIERNES 01 JUL
SEDE: COMEDOR COMUNITARIO MANOS AMIGUES. PEDRO MORENO 113-LOCAL A, GUERRERO, CUAUHTÉMOC

17:30-19:30 TALLER
PRENSA PARA MÚSICOS INDEPENDIENTES
RICHARD VILLEGAS

19:30-20:30 CONVERSATORIO
REDES AUTOGESTIVAS Y ESPACIOS PARA ARTISTAS LGBTIQ+

EMILIA BAHAMONDE: MUSEXPLAT
MAAI ORTIZ: SOMOS VOCES
RUDY ARKADIA Y ALEJANDRA GUZMÁN: MANOS AMIGUES

21:00-23:00 CONCIERTO
ACTIVACIÓN POÉTICA: NEURAL XÓLOTL CON DANIEL EVO Y EPIFONÍAS
MANITAS NERVIOSAS



DIA 3 SÁBADO 02 JUL
SEDE: RANCHO ELECTRÓNICO. LORENZO BOUTURINI 61, 2DO PISO, COLONIA OBRERA, CUAUHTÉMOC

16:00-17:00 TALLER
CARTOGRAFÍAS DE MÚSICAS EN RESONANCIA
ANA ALFONSINA MORA FLORES

17:00-18:00 TALLER
UN ACORDE. UN RECUERDO: IMPROVISACIÓN DESDE LA ESCUCHA AFECTIVA
NEURAL XÓLOTL

18:00-19:30 QUEER PORTRAITS
EXPOSICIÓN FOTOGRAFICA
GALÁCTICX

19:30-19:30 TALLER
MIS PRIMEROS PASOS... ¡DE TWERK!
JAVI SÁNCHEZ

20:00-23:00 FIESTA DE CLAUSURA
ONIRICMETALS: ARMONIZACIÓN COLECTIVA
GALÁCTICA: HOUSE OF BEASTS
SAFOH: HARDCORE NO BINARIX
ÓSCAR MORALES: DJ SET
PIRATE CINEMA: VJ SET



Figura 8. Programa de Resonancias en Urano. Fuente: archivo propio.

A partir de las experiencias con los proyectos de *Epifonías* y *Resonancias en Urano* comencé a percibir que el trabajo sonoro llevado a cabo a través de redes de colaboración no solo facilita la producción, circulación y consumo del trabajo creativo, sino que además,

permite urdir y tejer relaciones afectivas que fortalecen el entramado comunitario desde el cual se hace frente a las problemáticas y dificultades que representa el sostenimiento de la *praxis* de la experimentación sonora.

En ese sentido, observar el lugar que ocupan las relaciones intersubjetivas resulta fundamental para comprender las lógicas que brindan cohesión, estructura y movilidad a las redes, y en particular nos permite observar de qué manera los flujos de comunicación y de intercambio posibilitan la conexión e interacción con nodos de distintas comunidades. Este aspecto es de gran relevancia, puesto que permite dar cuenta de cómo el establecimiento de relaciones con distintas redes me permitió activar un proceso de reflexividad multilocalizada en torno al archivo.

En el siguiente esquema se ilustra la red resultante de dicha activación, donde se muestra de qué manera mi intervención como artista, gestor e investigador propició la conexión y establecimiento de relaciones con distintas comunidades a partir de la apertura de espacios comunes. En el diagrama se presenta el nombre de la persona con quien se generó una relación, en el paréntesis se indica el espacio común y los colores indican el entorno en el que se desenvuelve cada persona, asimismo las líneas representan las relaciones intersubjetivas que conectan a las distintas redes.

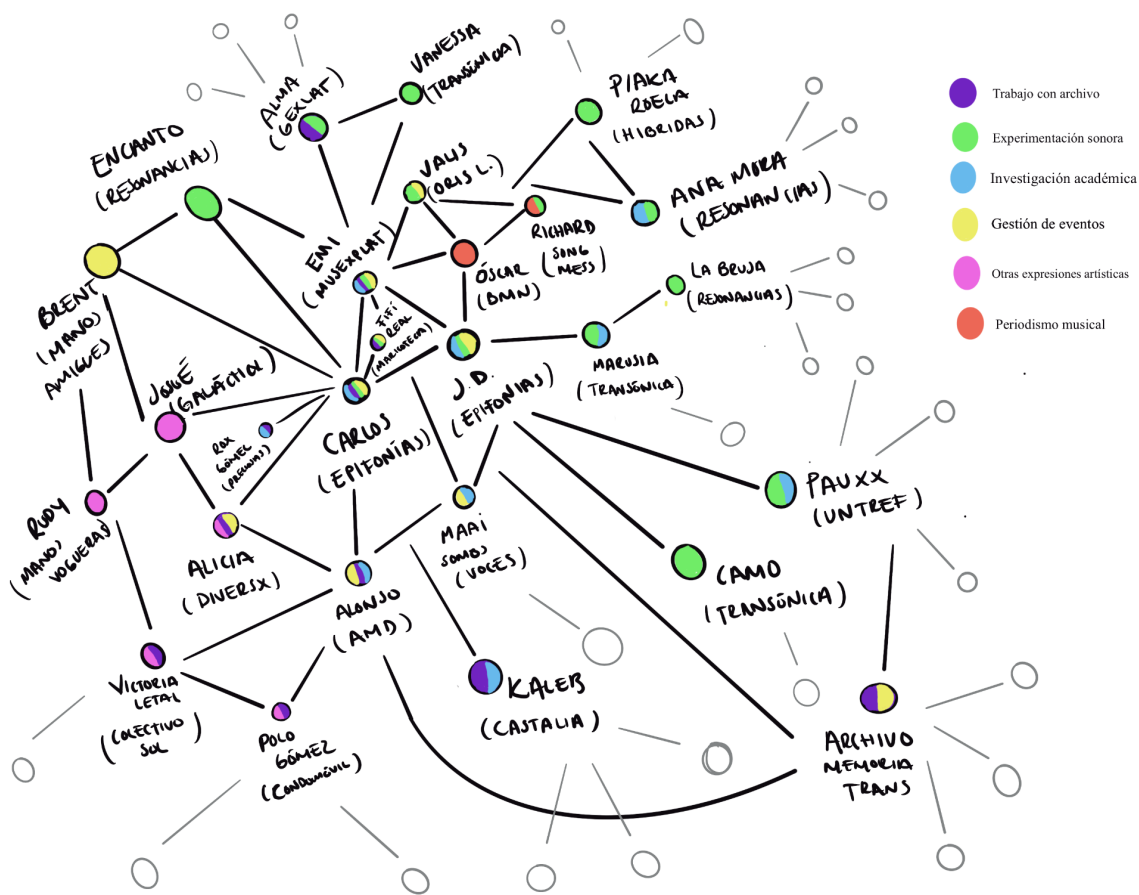


Figura 9. Representación esquemática de la red LGBTQ+ de experimentación sonora

En cuanto a la observación del archivo desde *la red*, me pude percatar que en el desarrollo de los eventos sónicos de manera orgánica se generan al menos tres tipos de experiencias documentales, lo cual con base en el marco referencial no necesariamente estructura un archivo. Por un lado, la producción musical y audiovisual genera registros en diversos formatos como son fotografías, páginas web, documentos de audio, videos y textos, por mencionar algunos, lo cual da lugar al surgimiento de documentos susceptibles a ser incorporados en un archivo.

Por otro lado, también pude reconocer que en los distintos espacios donde se generan colaboraciones o presentaciones, se ven implicadas experiencias de escucha de los relatos que narran aquellas experiencias vividas en torno a la historia personal, el activismo, los sentires y saberes que conlleva el desarrollo de la producción sonora, en el cual no solo participan las, los

y los artistas, sino también el público involucrado en el acontecimiento sonoro, lo cual nos habla de un repertorio de historia oral que se performa a través de la voz. Finalmente, la tercer experiencia observada está relacionada con el surgimiento de directorios y repositorios digitales donde se registra información documental de algunas redes de experimentación sonora. En el siguiente capítulo expondré a detalle el análisis de estos procesos.

Capítulo 3. El archivo sonoro de la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido

*Soy un instante,
en el sueño de la tierra.
Quizás no llegue a ser recuerdo.
Mi voz se extravió en la variable Tiempo,
en la ausencia del cambio.
Se enredó en telarañas inexistentes.
Mis ojos y mis manos,
se transformaron en mi voz
que nadie escucha,
y pocos sienten.*

Destiempo de mi cuerpo. Paulo Rodrigo Romo

Pensar en el archivo desde la *red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* implica no solamente analizar de qué manera las distintas comunidades articulan procesos de conformación y transmisión de memoria, también representa una oportunidad importante para reflexionar de qué manera dichos procesos inciden y afectan las redes donde se producen.

La inmersión en el campo a través de mi intervención como artista, gestor e investigador me permitió constatar que en el quehacer cotidiano de la experimentación sonora se producen una vasta cantidad de registros documentales susceptibles a incorporarse en un archivo, donde la presencia, la voz y el relato de la experiencia personal se ven implicadas de diversas maneras, por lo tanto parto de una premisa: que la creación sonora produce *huellas*³⁵ que se inscriben no solamente en documentos, sino también en experiencias sensibles y corporales.

Ahora bien, suponer la división cuerpo-documento implica reconocer la existencia de un paradigma que nos remite a las nociones de archivo presentadas en el capítulo 1. Al respecto Paul Ricoeur, apunta que las tres acepciones de la huella platónica³⁶ aluden a una división de la

³⁵ Empleo huellas en el sentido platónico de la impronta. Para profundizar, consultar “La herencia griega” en *La memoria, la historia y el olvido* (2003) de Paul Ricoeur.

³⁶A saber: la huella escrita sobre soporte material; la impresión-afección en el alma y cuerpo, y la impronta o huella corporal, cerebral, cortical. (Ricoeur, 2003)

corporeidad: el cuerpo-objeto frente al cuerpo-vivencia (Ricoeur, 2003), donde el documento, en tanto medio escritural compuesto por un soporte que fija o almacena información tendrá mayor jerarquía en los sistemas de legitimación histórica y por lo tanto adquiere centralidad en las nociones convencionales de archivo.

Este paradigma resulta de gran interés puesto que incide en el planteamiento central de este capítulo, el cual apunta a evidenciar que las acciones de registro, elaboración de plataformas y otros proyectos afines a la documentación de la trayectoria de la práctica de experimentación sonora, guarda una estrecha relación con tácticas y negociaciones que las, los y les artistas LGBTQ+ han implementado para intervenir en los espacios de representatividad y en la narrativa histórica de esta escena artística.

En razón de lo anterior, lo que me interesa argumentar es que las particularidades de este tipo de prácticas documentales dan cuenta del carácter *intermedial* del archivo, lo cual apertura la posibilidad de generar cuestionar acerca de la interrelación de la dimensión narrativa y la documental. Con este planteamiento se anticipa que el objetivo de este capítulo no será elaborar una ontología sobre el archivo de *la red*, sino desarrollar un análisis etnográfico a partir de la escucha de aquellos registros, marcas, sentidos, voces y estructuras que emergen de la relación cuerpo-documento-memoria, lo cual apunta a la elaboración de una lectura deconstruida del fenómeno de archivo.

De acuerdo con Mario Rufer, una lectura deconstruida del archivo se puede abordar desde dos enfoques, el primero tiene que ver con la mirada etnográfica que busca profundizar en la marca invisible que está contenida en aquellos gestos o experiencias inscritas en el acto de archivar; el segundo está relacionado con la epistemología del archivo, desde la cual es posible expandir la noción de documento hacia los términos del hecho social (Rufer 2018).

Tomando como referencia metodológica la proposición de Rufer, en el primer apartado expongo una lectura sobre las marcas del régimen de la memoria presentes en las prácticas documentales generadas en la *red de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido* y posteriormente en el segundo apartado presento una lectura sobre las intervenciones que realizan algunas agrupaciones LGBTQ+ desde la dimensión narrativa de las experiencias de archivo.

3.1. Prácticas documentales en las redes de experimentación sonora

Para comenzar el análisis primero se hace necesario retomar el marco conceptual referencial de archivo para poder pensarlo no tanto desde lo que es, sino desde las operaciones sociales y políticas que lo anteceden, por tal motivo encuentro pertinente acudir al planteamiento de Jacques Derrida, quién piensa que

[...]el concepto de archivo no puede guardar en él, como todo concepto, un peso de impensado. La presuposición de este impensado adopta asimismo las figuras de la represión y de la supresión, aún si no se reduce a ellas necesariamente. Esta doble presuposición deja una impronta. Inscribe una impresión en la lengua y en el discurso. El peso de lo impensado que así se imprime no pesa solamente como una carga negativa. Implica la historia del concepto, reorienta el deseo o el mal de archivo, su apertura al porvenir, su independencia a la vista de lo que viene, en resumen, todo lo que vincula el saber y la memoria a la promesa (Derrida, 1997, p. 29),

Derrida sugiere que el archivo es un concepto indeterminado pero posible a partir del deseo preexistente de archivar y un poder arcóntico que lo instituye, un deseo que supone un lugar de inscripción y un régimen de la memoria en cuyo acontecer se produce una marca. Asimismo supone que éste no se orienta hacia una remembranza del pasado, sino en un acto presente de resistencia al olvido, ‘la promesa’.

En complemento, la proposición del filósofo francés, Paul Ricoeur nos aporta una mirada sobre la memoria desde la fenomenología del recuerdo, Ricoeur menciona que:

Uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual algo aconteció (Ricoeur, 2003, p. 57).

Desde esta perspectiva, la memoria, al igual que el archivo, es pensada como un acontecimiento subjetivo que hace emerger las marcas del deseo y del poder arcóntico, lo cual permite generar una lectura reflexiva sobre los modos en los que la escucha y la resonancia de los cuerpos-objetos que configuran el archivo, habilitan acontecimientos sociales y políticos basados en las operaciones discursivas de la memoria.

¿Qué nos dicen los registros y los lugares en los que se crean, almacenan o difunden sobre la sociedad que los produce?, ¿cuáles son las marcas de las estructuras que anteceden al archivo?, ¿qué nos dicen los silencios y las ausencias?, ¿por qué y para quién se hace archivo?, ¿con qué medios, recursos y saberes se genera un archivo?, ¿cuál es la relación del documento con el entorno en el que se produce?, todas estas preguntas son detonantes de reflexividad etnográfica, la propuesta es observar cómo y de qué manera las iniciativas documentales que emergen en *la red* nos pueden decir algo sobre los grupos que las produce.

Para comenzar con esta exploración, en primer lugar describo algunas de las experiencias documentales que integran el *corpus* de mi objeto de estudio.

3.1.1 GEXLAT

[GEXLAT](#) (2015) es una base de datos colaborativa, de licencia abierta, creada y coordinada por la artista argentina Alma Laprida. En este espacio cualquier persona con acceso a la liga puede ingresar, modificar o incluso eliminar la información. La plataforma no establece ningún criterio específico más allá de señalar que se trata de una lista en un procesador de textos donde se pueden registrar los nombres, información de contacto o ligas de acceso a otras páginas web donde se documenta el trabajo artístico.



Figura 10. Tomada de la página de GEXLAT.
Fuente: <https://gexlat.github.io/>

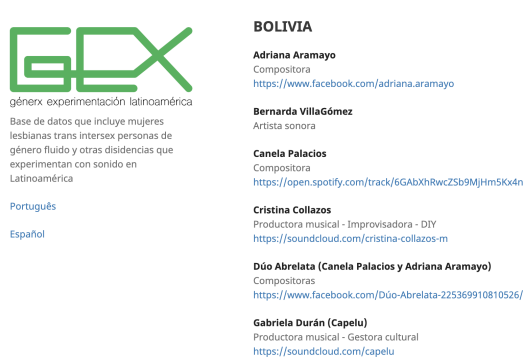


Figura 11. Tomada de la página de GEXLAT.
Fuente: <https://gexlat.github.io/>

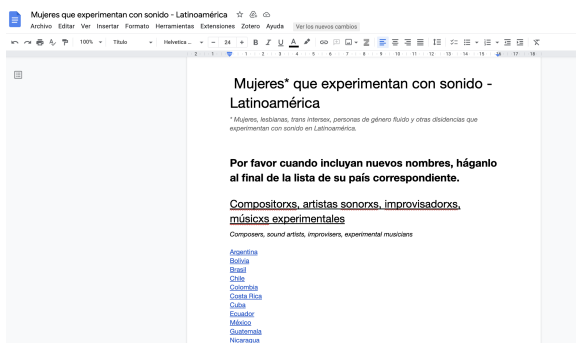


Figura 12. Tomada de la página de GEXLAT.
Fuente: <https://gexlat.github.io/>

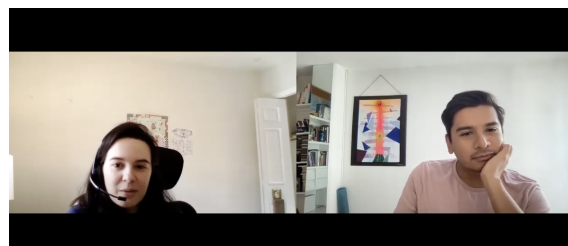


Figura 13. Entrevista con Alma Laprida. Fuente: imagen propia

Como se indica en la página de inicio, este proyecto no tiene por objetivo la preservación de los nombres ni de las páginas que están vinculadas a ellos, sino que busca ser un directorio que permita la difusión, el intercambio y el fomento a la creación de redes colaborativas. Cuando le pregunté a Alma Laprida ¿porqué pensar en un repositorio de nombres con estas características? me comentó lo siguiente:

“Para que esté ahí”, “para que no nos olvidemos”, es como decir: “aquí estoy yo, existo”. Alguna vez una persona me preguntó si podía agregarla a la lista y yo le respondí; “Agregáte vos, poné tu nombre ahí, todo mundo se auto agrega”.

Muchas veces los archivos de lxs artistas se pierden porque no los donan en vida o las instituciones no los compran, hay mucha información que no se sabe dónde está, la perspectiva de género es importante porque es crear conocimiento de distintas maneras. En ese sentido la dinámica de registro que propone GEXLAT puede pensarse como una especie de “archivo vivo o archivo del presente”.

Por otro lado, cuando creé el proyecto estaba pensando en mujeres, sin embargo, después de leer más sobre los feminismos (porque esta información circula mucho en el medio), comenzaron a aparecer otras perspectivas e ideas por lo que quisimos que la base de datos pudiera incluir referentes de un grupo más amplio de identidades y sexualidades, es por ello que nombramos explícitamente a lesbianas, trans*, intersex, personas de género fluido y otras disidencias que experimentan con sonido (Laprida, 2022).

GEXLAT propone un espacio relacional, su carácter abierto y descentralizado promueve dinámicas de registro que en su acontecer dan lugar al surgimiento de una experiencia del

nombrar, la cual queda inscrita como un repositorio de artistas. Es importante señalar que la plataforma ,en tanto herramienta, ha sido creada de manera colaborativa, por lo que se trata de una iniciativa que emerge de la red que Alma ha tejido a lo largo de los años.

Cuando Alma hace énfasis en que los nombres son importantes “para que estén ahí”, considero que nos habla precisamente de eso, de la presencia, no estrictamente en el sentido de estar contenidos en la plataforma, sino de la posibilidad de que ese nombre pueda transitar, es decir, que la persona sea nombrada en foros, en aulas, en proyectos y redes de diversa índole.

La particularidad de GEXLAT en tanto base de datos es que en la medida en que los nombres circulan y se alojan en distintos (ciber)espacios, se va urdiendo la memoria de aquellas mujeres, lesbianas, trans*, intersex, personas de género fluido y otras subjetividades que experimentan con sonido en Latinoamérica.

Un aspecto interesante de la dinámica del ‘autoagregarse’ en realidad nos habla sobre la posibilidad de ‘autorepresentarse’, lo cual como se mencionó anteriormente, denota esa *Nostredad* que se aleja del Yo-Otredad.

GEXLAT es una base de datos abierta, quien quiera puede agregarse y agregar a otras personas. Por la manera en la que está compartido el link es posible acceder al documento en calidad de editores; en algún momento pensé que de pronto podría ser borrado pero la idea de perder el control del contenido a mí me parece interesante ya que esta base no es un trabajo académico y me parece que un poco de desorden está bien. No hay personas fijas corroborando la información, el documento se maneja solo porque funciona bajo la lógica de lo colaborativo, además es fácil de editar, sabemos que puede tener errores pero es parte de la dinámica, ese es su carácter (Laprida, 2022).

Esta descripción que proporciona Alma, nos habla sobre una propuesta para generar condiciones óptimas de autorepresentación, lo cual se vincula con el acontecimiento de inscripción de la huella de la memoria. Algo interesante de esto es que la inscripción de huellas documentales es un acto totalmente abierto y descentralizado e incluso apertura la posibilidad de que si alguien quisiera, podría borrar todo. Considero que este aspecto nos habla de un profundo compromiso y sentido comunitario de la red del proyecto, ya que hasta el momento nadie ha ejecutado esa acción.

3.1.2. Maricoteca

[Maricoteca](https://maricoteca.org/) (2019) es un buscador de artistas LGBTIQ+, se trata de una herramienta web que promueve la documentación de biografías y trabajo artístico. Al ingresar a la plataforma las, les y los usuarios llenan un formulario donde pueden compartir sus fotografías, videos, el acceso a álbumes y otros hipervínculos.

Cabe señalar que este repositorio se gestiona de manera abierta, por lo que cada usuario puede editar la información ingresada. Al respecto, la cantante y co-fundadora del proyecto Fifi Real procedente de Misiones, Argentina comparte:

Maricoteca busca ser una plataforma que venga a brindar soluciones al arte cuir precarizado, puedes buscar por ubicación, por identidad autopercebida, por práctica, cualquier persona puede crearse un perfil, también poner sus obras, su biografía, sus medios de contacto, sus pronombres y, dentro de las identidades, pueden crear nuevas si no se siente identificada con ninguna de las existentes y lo mismo sucede con las prácticas artísticas. También cuenta con un blog y con un archivo histórico que busca revalorizar y visibilizar las voces que fueron silenciadas por la historia cis blanca heteropatriarcal, para darle la chance a otras generaciones de conocer quiénes estuvieron desarrollando arte cuir en otras ubicaciones o en sus mismas prácticas artísticas o dentro de sus propias identidades.

En cuanto al archivo online, Maricoteca está pensada de una manera dinámica, para que el usuario pueda estar constantemente actualizando su perfil [...] en el peor de los casos si un artista no actualiza más su página en Maricoteca porque no le fue de utilidad o por que no tiene acceso y demás, entenderemos que quedarán cápsulas del tiempo (Real, 2022).

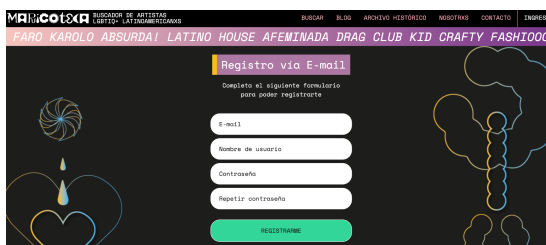


Figura 14. Tomada de la página de Maricoteca. Fuente: <https://maricoteca.org/>

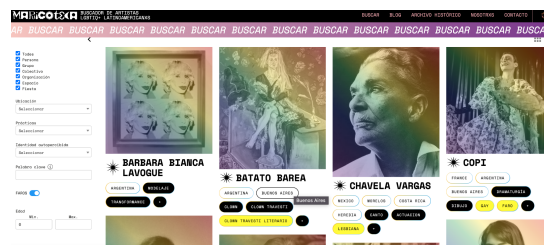


Figura 15. Tomada de la página de Maricoteca. Fuente: <https://maricoteca.org/>

Similar a GEXLAT, Maricoteca ofrece un espacio de registro y documentación autogestivo y colaborativo, con énfasis en el acto de nombrar. Su singularidad es que está abierto

para cualquier subjetividad y práctica artística que emerja de las colectividades LGBTIQ+ . Además se observa que en este espacio preexiste la intención de generar un archivo que se construye desde lo colaborativo, donde cada artista se responsabiliza por la permanencia de sus registros.

Por otro lado, Fifi comenta que Maricoteca es un espacio festivo, este aspecto es evidente a través de la estética del sitio y de los banners en los que circulan una gama infinita de nombres que las, les y los usuarios han consignado en la plataforma, al respecto Fifi comparte

Todo el tiempo estamos replanteandonos sobre la inclusión y nos queda corto nombrar lo LGBTIQ+, por lo tanto en la marquesina vamos mostrando las identidades que los mismos usuarios crearon.

[...]yo siento que dentro de 10 años me voy a reir de nombrarme no binaria, pero yo tenía que decirlo porque así es como se estaba organizando el movimiento político de la juventud, pero así son los cambios, yo tardé muchos años en poder decirme gay, en poder decirme puto, en poder decirme trans*, en poder decirme travesti, en poder decirme no binarie, lo más difícil es comprender lo diferente que una es hacia lo heteronormado y en realidad cualquier nomenclatura me queda corta para definirme (Real, 2022).

El testimonio de Fifi sugiere que el gesto de nombrarse en Maricoteca no es solamente un acto enunciativo, sino que puede leerse como el resultado de un proceso experiencial y sensible, se trata de un proceso abierto de (re)posicionamiento subjetivo.

En esa línea, la Maricoteca da cuenta de un exceso frente a la temporalidad y autenticidad del registro, puesto que posibilita la inscripción de nombres infinitos e impermanentes, que en su acontecer producen una genealogía colectiva de referentes, no se trata de nombres fijos, sino de un acto de auto-representación que se celebra en el espacio público de la web.

Este aspecto nos remite a las reflexiones de Giancarlo Cornejo, quien observa que el potencial de las microhistorias que emergen de la vergüenza y vulnerabilidad de las personas abyectas contienen en sí mismas el potencial de reparación, de modo que resulta fundamental no renunciar a esas historias, “ya que la relación tensa entre vergüenza, vulnerabilidad e historicidad es la que nos abre las puertas a la resignificación, la reparación y la (tan anhelada) subversión” (Cornejo, 2013).



Figura 16. Tomada de la página de Maricoteca. Fuente: <https://maricoteca.org/>

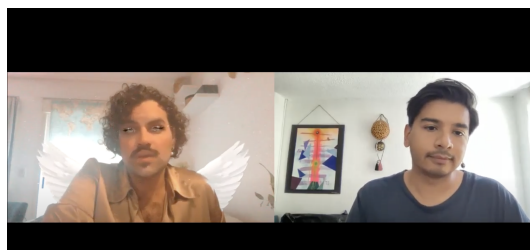


Figura 17. Entrevista con Fifi Real. Fuente: imagen personal

3.1.3. Afrodita borracha

Afrodita borracha³⁷ (2020) es un podcast creado por la artista sonora peruana Emilia Fernández. En el programa se escuchan las conversaciones que sostuvo con diversas personas de su comunidad donde dialogan alrededor de temáticas relacionadas con las experiencias personales del ser trans*.

A diferencia de proyectos como Maricoteca o GEXLAT, esta iniciativa surge de los intereses personales de la artista, por lo que no se trata propiamente de un programa que difunde el trabajo musical, tampoco se suscribe como un repositorio o archivo digital, se trata de un espacio audible y relacional de historias de la vida cotidiana. Sobre esta iniciativa Emilia comparte:

Un día en una borrachera decidí prender mi compu, prender el micro y decidí grabar un episodio de corrido y lo bauticé ahí mismo, [...] lo subí, y esperé un par de semanas a que me lo validen, luego dije bueno, voy a hacer un segundo episodio y empecé a buscar gente de la comunidad que tenía al alcance para que cuente sus historias. Hacer un formato sencillo de pregunta-respuesta y en general traer un poco estas historias a gente que no conozca a fondo el tema más allá de los memes o posts en instagram y así empezó el podcast. Trate de sacar un episodio semanal, trate de mantenerlo al día y fresco pero llegó un punto en el que me cansé, también hubo turbulencias políticas en Lima y sentía que cualquier cosa que hiciera tenía que virar a eso. [...] En cuanto a la posibilidad de la permanencia del podcast, yo soy fan del acceso abierto, me declaro signataria de acceso abierto, considero que es necesario tener archivo. Mira sin ser modesta, por que es algo real que he hecho, creo que el podcast si es algo

³⁷ Véase <https://open.spotify.com/show/SiukbT8WABQRgWSYr79NMC?si=3c1bd7b3abc34c30>

que se debería tratar de preservar porque es un documento que podría hablar en algún momento de cómo era ser diversx en el 2020 para ciertas personas en la costa peruana, cómo era ser así en ese momento, entonces de acá a 10 años contrastarlo porque todos esos blogs, podcast, todos esos foros son documentos de primera mano que son valiosos de tener y claro puedes confiárselo a un par de plataformas pero nada te garantiza. No se qué opciones hay, archive.org es una opción pero no lo sé, por mi lado no he borrado los documentos originales (E. Fernández, comunicación personal, 17 de febrero de 2022).



Figura 18. Perfil de Afrodita borracha en Spotify. Fuente: <https://www.spotify.com/mx/>.

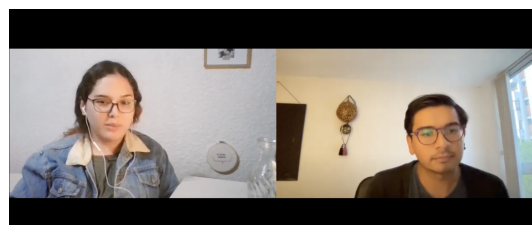


Figura 19. Entrevista con Emilia Fernández. Fuente: imagen personal.

El proyecto *Afrodita borracha* expone otro mecanismo de registro que emplean artistas de *la red*. El *podcast* como huella documental del relato, consigna aquellas historias personales donde el cuerpo se hace presente a través de la voz y la oralidad.

Un proyecto similar en contenido y formato es *La hora trans*, de la cantante mexicana Luisa Almaguer. Ambas acciones permiten reconocer que la labor artística no está desvinculada de los procesos personales, los cuales se hacen audibles a través de acontecimientos narrativos que se inscriben en emisiones radiales y que circulan a través de diversas plataformas de *streaming*.

Una diferencia significativa respecto a las dinámicas de permanencia de Maricoteca y GEXLAT, es que el contenido de este proyecto desea ser preservado como un testimonio de un momento histórico, sin embargo hay algunas consideraciones importantes a señalar.

A pesar de que los registros documentales inscriben algo del orden de la historia oral, al conversar con Emilia sobre su relación actual con el *podcast*, pudimos comentar sobre la vigencia y la susceptibilidad a la resignificación, Emilia comparte:

...creo que el proyecto era una frivolidad, compleja y desnudante, me aboqué a hacer un programa de entrevistas de variedades que desnudaba a las personas que venían. Es frívolo

dedicarse a algo así durante la pandemia, en realidad no es frívolo, me estaba mirando hacia el ombligo durante un momento histórico[...] estaba en ese periodo de transición donde todo era distinto, pero encapsulado dentro de esa crisálida que era la pandemia, donde no salías de tu casa pero aún así explorabas tu género, tus amistades, tu forma de ser ¿no?. En esa época me maquillaba, me planchaba el pelo a veces, me tomaba un montón de selfies y ver qué onda, entender cómo me relacionaba conmigo, y eso lo trasladé a las entrevistas, porque quería ver cómo lo vivían otros. Era un poco ese empuje por entablar relaciones, entablar puentes con gente, porque me estaba perdiendo esa salida del clóset que hubiera preferido tener presencialmente y al mismo tiempo no porque siempre me ha gustado estar online. Entonces explotó eso, era una especie de fantasía marica la que estaba viviendo en ese momento, era bacán, muy bonito y luego la crisálida empezó a romperse y alrededor nada estaba muy bien que digamos... ya no tengo ganas de dedicarme a mirarme el ombligo y el ombligo de mis pares (E. Fernández, comunicación personal, 17 de febrero de 2022).

El testimonio de Emilia, devela que el podcast en tanto huella sonora es solo un resto, un fragmento de un complejo entramado de circunstancias de vida, por lo tanto podemos pensar que una de las particularidades de este modo de documentación implica reconocer que su materialidad fonográfica activa experiencias de escucha situadas, las cuales lejos de ser fijas, son capaces de interpelar de distintas maneras a quien forma parte de ellas, ya que se suscriben a procesos de actualización.

3.1.4. *Musexplat*

Musexplat (2019) es una plataforma de música experimental latinoamericana cuyo principal objetivo es conectar artistas, gestores y usuarios de esta escena. Si bien el proyecto no se enuncia como un archivo *per se*, si tiene el potencial de convertirse en uno siempre y cuando alguien de la comunidad lo considere necesario.

Las actividades que se generan desde este espacio dan lugar a un vasto acervo de registros cuyo contenido retrata desde diferentes ángulos la experiencia de la labor artística, entre los cuales se encuentra la diversidad sexual y de género.

A través de reseñas de álbumes, entrevistas y festivales, la comunidad de *Musexplat* mantiene activa la plataforma, cualquier persona que tenga interés en este proyecto puede participar de él. Este aspecto resulta central para comprender las dinámicas de lo colaborativo

que se generan en este proyecto. En una conversación con su creadora, la artista e investigadora ecuatoriana Emila Bahamonde (ella) me comenta lo siguiente:

Musexplat no es la única, hay otras plataformas de este tipo, las cuales se mantienen vigentes mientras la gente quiera que sigan en circulación. Las plataformas pueden llegar a tener costos muy elevados, entonces puede darse el caso de que nadie releve las actividades y posiblemente la plataforma desaparezca pero eso está bien, porque después surgirán otras. Por el momento no pienso que Musexplat sea un archivo, si tiene una sección donde se guarda lo que escriben de reseñas y contenido que podría ayudar a que se dé continuidad a la labor de otras generaciones, pero en si es un espacio de encuentro (E. Bahamonde, comunicación personal, 15 de noviembre de 2021).

La experiencia de Emilia, invita a (re)pensar la permanencia desde lo colaborativo, al no existir una figura responsable de la conservación, el proyecto se hace sostenible en la medida en que la comunidad del presente tenga interés en su continuidad, mientras exista el deseo de alguien por mantener viva la iniciativa, el proyecto se mantiene en circulación.

En el caso particular de *Musexplat*, la documentación emerge como la huella de acontecimientos colectivos, la comunidad de la plataforma son principalmente personas que se dedican a la producción musical desde un enfoque autogestivo, en ese sentido *Musexplat* es una herramienta de encuentro que permite la distribución de las tareas que suscribe el lanzamiento de un álbum, la gestión de un concierto o la participación en festivales.

En ese sentido, la labor de Emilia da cuenta de que *Musexplat* es un espacio activo e impermanente, que se acciona cada vez que alguien perteneciente a la comunidad propone alguna iniciativa o genera algún evento sónico, de modo que el contenido que queda registrado en la sección llamada ‘archivo’ en la plataforma es un testimonio digital de esos tránsitos, intercambios y suma de esfuerzos en fomento al desarrollo del quehacer artístico.

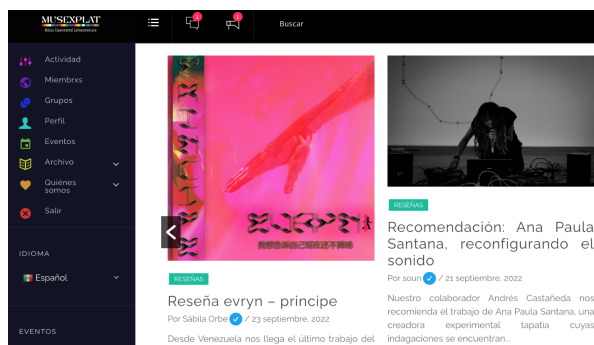


Figura 20. Página web de Musexplat. Fuente: <https://Musexplat.com/>

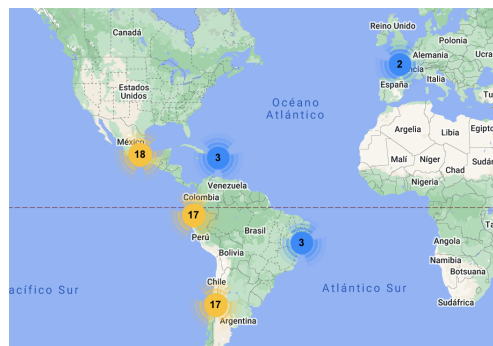


Figura 21. Mapa de colaboradores Musexplat. Fuente: <https://Musexplat.com/>

Los testimonios y experiencias en torno a los procesos documentales de *la red*, permiten evidenciar que para la mayoría de estos grupos la finalidad última del registro no necesariamente es el deseo de hacer archivo, cada proyecto emprende iniciativas acotadas a sus contextos. A pesar de que cada iniciativa es distinta, podemos puntualizar algunos aspectos compartidos.

En primer lugar se reconoce que todos estos proyectos surgen en un momento donde la tecnología disponible facilita la documentación y el registro del trabajo o experiencias que se viven de manera cotidiana en los distintos ámbitos y redes de la experimentación con el sonido. También se observa que dicha documentación se realiza de manera independiente en estrecha relación con los intereses, políticas y necesidades particulares de quien los produce, lo cual nos habla de la presencia de ciertas marcas que hacen audible las particularidades del régimen que se instaure en cada plataforma.

Si bien no todas estas iniciativas están motivadas por el deseo de integrar un archivo, se puede reconocer que toda la documentación que han generado contiene el testimonio de la actividad y la presencia de dichos grupos en un determinado tiempo y espacio, por lo que se puede considerar que se trata de huellas de memoria, las cuales son transmitidas, resignificadas e historizadas al circular en los eventos sónicos, encuentros y demás actividades de las redes de experimentación sonora.

Al respecto, la etnomusicóloga Ana María Ochoa, después de haber observado las prácticas contemporáneas de autoproducción musical y documentación de la champeta colombiana, encuentra que la dispersión de los procesos de registro facilitada por los cambios

tecnológicos han propiciado una desinstitucionalización de la relación preservación-obsolencia en los archivos sonoros. Siguiendo el trabajo de Ranciere sobre el reparto de lo sensible y los estudios del *sensorium*³⁸, la investigadora propone que es en esa dispersión donde “[...] aparecen las nuevas formas de autoproducción musical como una práctica que reordena el sentido del archivo, al tiempo que el archivo disperso reordena los sentidos” (Gautier, 2011, p. 86).

La mirada de Ochoa sugiere que, en este contexto, la propia práctica de documentación conlleva una dimensión de intervención política desde lo sensible, así la emergencia de estrategias documentales implementadas desde los saberes, motivaciones, recursos y tecnologías propias genera un reordenamiento en el régimen de la memoria, lo cual nos invita a mirar los proyectos emprendidos por parte de las distintas colectividades de *la red* como el resultado de un proceso de negociación frente a la representación tanto en la narrativa histórica como en el ámbito de la creación sonora.

Este aspecto se observa en los procesos y tecnologías creadas para la gestión documental. En cada proyecto, los documentos emergen a partir de acciones colaborativas y abiertas que corresponden con las posibilidades de interacción e intercambio que ofrecen las plataformas digitales, páginas web, bases de datos, repositorios, blogs o podcasts. La particularidad de estos proyectos es que la mayoría no implementa acciones concretas de organización y preservación, todas las plataformas coinciden en que el tema de la continuidad y trascendencia recae en el deseo colectivo de su persistencia, es decir, que al posibilitar a las, les y los usuarios agenciar las decisiones sobre el registro del colectivo, este decide si quiere conservarlo, editarlo o incluso borrarlo.

Esta característica nos invita a preguntarnos por las pulsiones del régimen de la memoria, en específico por su relación con la dimensión temporal y material del documento ¿qué y de qué manera se inscribe memoria en estos espacios, en qué momento emerge la necesidad del documento y en qué momento el documento deja de ser el centro de la experiencia de archivo?.

La pregunta nos remite, en primera instancia a la propuesta de *repertorio* de Diana Taylor, donde el cuerpo, en diálogo con el archivo, se ve implicado en los actos de inscripción y

³⁸ En la antropología de los sentidos Howes propone que el sensorium “*is the most fundamental domain of cultural expression, the medium through which all the values and practices of society are enacted*” (Porcello et al., 2010).

transmisión de memoria a través de la presencia. Los modos en los que se administra la presencia en estos espacios, permite que el cuerpo pueda aparecer y autorrepresentarse a través del acto de nombrar, el cual se manifiesta como una acción performativa, el hecho de que ningún proyecto limite la edición o resignificación del contenido nos permite observar que la documentación se vive también como un acto corporal, dinámico y emergente.

Al observar las características comunes, es posible evidenciar que las acciones y herramientas que emplean estos grupos para documentar su trayectoria contienen la marca del régimen que motiva el surgimiento de tales iniciativas. Para profundizar en este aspecto pregunté a las, los y les representantes de algunas iniciativas sobre cuáles eran las motivaciones, intereses y experiencias detrás del desarrollo de las plataformas.

En primer lugar presento los testimonios de Alicia Cruz, artista no binarie del centro cultural mexicano Diversx³⁹ desde el cual ha emprendido la labor de crear un archivo de arte contemporáneo de artistas LGBTIQ+ en el estado de Aguascalientes; el de Rox Gómez Tapia investigador no binarie y artista del performance procedente de Santiago de Chile, quién en el 2015 realizó la labor de catalogación, digitalización y puesta en valor del archivo de las emisiones radiales lésbicas *Salón de las preciosas*; y el de Alma Laprida creadora de la base de datos de artistas de experimentación sonora GEXLAT.

Rox comparte:

[...]mi relación con los archivos son los afectos y la escucha, estuve mucho tiempo escuchando y catalogando. Al principio mi interés era ordenarlo para poder analizarlo pero en la medida en la que yo me identificaba con las cosas que escuchaba iba construyendo mi objeto de estudio. Yo me siento muy identificade, pienso que los archivos más que darnos información nos interpelan de cierta manera, y finalmente cuando une archiva, lo que une construye es en base la propia identidad o cómo articulo mi identidad y mis relaciones con otros. Siempre ha estado el interés por iniciar algo que otros puedan tomar y hacer a su manera [...](R. Gómez Tapia, comunicación personal, 27 de octubre de 2022).

Alicia comparte:

[...]creo que los archivos no son para estar en un espacio de cuatro paredes, son archivos que son vivos, todo el tiempo están aquí, la memoria está sucediendo en este momento, estás grabando y eso genera memoria, entonces ¿por qué la tengo que tener en cuatro paredes?, y

³⁹ Espacio autogestivo para la visibilidad y el rescate socio-cultural por los Derechos de la Diversidad Sexual desde el Arte Contemporáneo. Véase <https://diversxmx.wixsite.com/diversx>

algo que me parece muy difícil es perderle el respeto a los archivos, entiendo que hay cosas que si se tienen hacer, cosas que son muy delicadas y que tienen que tener cierto proceso y cierto cuidado, pero los objetos y las obras de arte no son celestiales, perdámosle el respeto a los archivos [...] creo que cuando compartimos la memoria y compartimos ese patrimonio puede ser que otras personas se sientan identificadas, cuando en toda su vida nunca lo sintieron y decir ¡ay esta historia de vida tiene relación conmigo! y yo antes me sentía sola, ¿no? o esta producción también tiene que ver conmigo y alguien más lo está haciendo[...] (A. Cruz, comunicación personal, 4 de mayo de 2022)

Alma comparte:

La idea empezó, por un lado, cuando conseguí el libro “Pink Noises” de Tara Rodgers que se editó en el 2010. Después, al poco tiempo de haber conseguido ese libro, viví una situación de violencia de género que me hizo tomar más conciencia por el tema, por los feminismos y empecé a preguntarme: ¿qué otras mujeres había en la escena de la música experimental? y así comencé a apuntar nombres en una libreta y empecé a hacer un blog llamado “El hilo de plata”⁴⁰ donde aparecen entrevistas que hice a algunas artistas (Mene Savasta, Cecilia Pereyra, Octavia Romano, Maia Koenig, Agostina Yacosa y Candelaria Zamar). Varios años después viajé al FIME (Festival Internacional de Música Experimental) de São Paulo, allí me encontré con mujeres que tenían una mirada feminista con mucho ímpetu como Renata Román y Lílían Campesato, eso me encendió, lo que me llevó a hacer un grupo de facebook que en ese entonces llamé “Mujeres en la experimentación sonora // Latinoamérica”(2015)⁴¹ donde se armó una lista colaborativa y abierta, es así que en colectivo empezamos a buscar quiénes eran las músicas experimentales en Latinoamérica (Laprida, 2022).

Los testimonios de Rox, Alicia y Alma sugieren que el trabajo con archivo constituye una experiencia dialógica, donde la presencia de las, los y les archivistas afecta las decisiones de consignación y viceversa, la presencia del archivo también afecta a las personas que lo crean, gestionan o consultan; por lo tanto es pertinente pensar que, en este contexto, la experiencia de archivo suscribe un conocimiento relacional y sensible que se manifiesta en las dinámicas de operatividad y organización de cada proyecto.

Al mismo tiempo se puede distinguir que la dimensión afectiva y colectiva surge como un límite, puesto que la enunciación de que los trabajos que realizan Rox, Alicia y Alma se diferencian de un archivo ‘que da información’, ‘de cuatro paredes’ o ‘académico’, hace audible

⁴⁰ Véase <http://el-hilo-de-plata.blogspot.com/>

⁴¹ Véase <https://www.facebook.com/groups/1622622487999222>

las tensiones respecto a la objetividad, lo cual imprime una marca sobre el régimen de la memoria con el que entran en negociación estas iniciativas.

El reconocimiento de dicho límite por parte de mis colegas, abre una segunda una línea de reflexión en torno a la valoración de la acción documental, ya que nos permite reconocer que la documentación es también un terreno de intervención política que entra en tensión con otros modos de historizar y conmemorar, lo cual nos habla de la presencia de una operación *anarchivista*.

3.2. Experiencias de archivo en agrupaciones LGBTIQ+

Cabe señalar que una de las decisiones que tomé para poder profundizar en el aspecto político de la documentación y el archivo fue extender el diálogo con otras comunidades, lo cual me condujo a conectar con colegas que han participado de manera activa en distintas redes de lucha por reivindicar los derechos y la memoria de las colectividades LGBTIQ+, ya que consideré que era necesario incluir en el proceso de reflexividad las opiniones de quienes trabajan el archivo desde las agendas activistas. Es así que en el marco del festival *Resonancias en Urano*, invité a tres especialistas a una mesa de diálogo titulada [Escuchar la diversidad: diálogo colectivo en torno al archivo sonoro de artistas LGBTIQ+](#)⁴², cuyo objetivo era intercambiar experiencias y opiniones desde los enfoques de representantes de colectivas afines.

En la mesa participaron Alicia Cruz; el psicólogo mexicano Kaleb Ávila, representante de Colectivo Castalia⁴³, grupo que se enfoca en crear iniciativas educativas y culturales para las pluralidades trans* y no binaries; y el historiador mexicano Alonso Hernández, director de Archivos y Memorias Diversas⁴⁴, organización que se dedica al resguardo y difusión de la memoria LGBT mexicana. Al preguntarles cuáles eran sus motivaciones para generar prácticas de archivo en su quehacer cotidiano me compartieron lo siguiente:

Alicia comparte:

⁴² Véase. <https://atom.bio/archivoslgbtqmas>

⁴³ *Colectivo Castalia* es un esfuerzo comunitario por crear alternativas culturales y educativas para las pluralidades trans* y no binaries, así como plantear alternativas de formación y sensibilización para personas aliadas con el firme propósito de producir espacios de conocimiento, empatía y diálogo. Fue fundado en 2020 e inició actividades de intervención en el año 2021. Véase <https://www.facebook.com/ColectivoCastalia>

⁴⁴ *Archivos y Memorias Diversas* nace como un proyecto cultural en junio del 2008 ante la necesidad de reuperar los archivos del movimiento de liberación homosexual. Véase <http://www.archivosymemoriasdiversas.org.mx/>

Una de las cosas que me llevó a trabajar con archivo y memoria tiene que ver con intereses muy personales, Diversx se plantea a partir de tres ejes de trabajo que son: la memoria, un espacio y un festival. La parte de memoria a mi me interesaba desde el año 2017 porque al acercarme a los archivos municipales y estatales resulta que no existía nada sobre la comunidad LGBT y lo que existía pues estaba dentro de periódicos de índole muy amarillistas, aunque sin esos periódicos no podíamos tener parte de la historia del movimiento LGBT. Entonces, a partir de esta ausencia de memoria, fue que me empecé a interesar, me parecía importante saber que somos memoria y preguntar ¿porque no estamos en las instituciones, o en los estantes o en los espacios públicos? y mi investigación era saber dónde está nuestra memoria, o sea cómo estamos generando nosotros, como parte de la disidencia sexual, nuestra memoria y nuestros archivos si no estamos en las instituciones. Me di cuenta que la memoria que nosotros creamos es una memoria viva, esto de la memoria del movimiento LGBT es una memoria viva que está en las personas que pertenecemos a la comunidad.

Kaleb comparte:

Originalmente el proyecto no estaba orientado a generar memorias, sino generar un archivo o más bien una referencia y justo fue a través de estos ejercicios de conciencia que nos dimos cuenta que estas memorias las teníamos perdidas. En la convivencia con los chicos del colectivo nos dimos cuenta de que nuestras memorias habían sido secuestradas, porque los referentes que muchas veces podíamos encontrar no surgían de nuestras experiencias; justamente teníamos acceso a esas memorias que se narran y que posicionan estas experiencias de vida en espacios de dolor, de sufrimiento y que están codificadas desde ahí, no desde la experiencia propia de personas que han vivido estos procesos y no solamente hablando de memorias sociales sino de memorias que nuestras cuerpos guardan. Las memorias sociales afectan a las memorias de nuestros cuerpos y afectan la forma en la que nos relacionamos con nuestras corporalidades, entonces cuando empezamos a buscar conocer una genealogía trans, nos dimos cuenta que si no había sido documentada, tampoco sabemos si ha sido borrada o reinterpretada o si ha sido oculta.

Alonso comparte:

Lo personal es político y en ese sentido cuando empecé a hacer mi tesis de historia yo quería abordar tres espacios que me marcaron y que de alguna manera fueron importantes para mi historia personal. Los tres espacios fueron: la semana cultural lésbica-gay, la otra fue los martes del taller, este fue muy importante porque hoy en día coordino este espacio y comienzo con la misma frase que comenzaba Javier Lizárraga y Chucho Calzada cuando

desde los 80's 90's iniciaba este espacio de reflexión en un sótano llamado "Bar, el taller", y entonces dice así: "Bienvenidos a los martes del taller, disculpe las molestias que esta toma de conciencia le ocasiona", esta frase provocó en mí lo que ahora soy, evidentemente el cierre era la firma del grupo Guerrilla gay "somos Guerrilla gay, la presencia de tu ausencia" eso lo escuché en 1994, 95 y fue una experiencia demoledora, ahí aprendí a ser gay, nadie te enseñaba a ser gay sexopolíticamente hablando. Y el tercer espacio fue el programa radiofónico "Media noche en Babilonia", [...] era los domingos después de la hora nacional cuando nadie quiere escuchar nada y entonces era la hora en que muchos hombres gays, bisexuales, personas trans, mujeres lesbianas prendían debajo de sus sábanas la radio para escuchar a la aterciopelada voz de Tito Vasconcelos, esto es parte de nuestra historia sonora, esto es parte de lo que somos, además de las consignas que hemos escuchado en la marcha, entonces a partir de tratar de recuperar documentos de estos tres eventos nos dimos cuenta que no existía un archivo LGBT [...] Formé Archivos y Memorias Diversas (AMD) porque yo creo que no son las instituciones de gobierno ni las instituciones universitarias las mejores depositarias para nuestros archivos.

Las acciones emprendidas por Alicia, Kaleb y Alonso nos invitan a escuchar que la producción de archivo ha estado motivada por el reconocimiento de una ausencia, silenciamiento o extrañeza en la representación que se ha establecido sobre la memoria de mujeres, personas trans*, no binaries y de las distintas colectividades LGBTIQ+ en determinados espacios culturales.

Las impresiones que nos comparten respecto a que las memorias han sido 'secuestradas', que son 'amarillistas', o que son 'la presencia de tu ausencia', nos hablan de los efectos de un proceso de subalternización y *vulnerabilidad* discursiva, la cual interpela de manera situada a cada representante, por lo tanto, podríamos sugerir que posiblemente las nociones de archivo de Alicia, Alonso y Kaleb se suscriben a una conciencia activista, la cual es motivada por la necesidad de gestionar los medios que les permitan negociar e intervenir en la representación, historización y conmemoración de las colectividades LGBTIQ+ desde la instauración de un régimen propio que es al mismo heterogéneo.

Vale la pena subrayar que la *vulnerabilidad* la pienso desde el planteamiento de la filósofa Judith Butler, quien la concibe como un mecanismo de mediación de cuerpos en condiciones de desigualdad política y social, Butler refiere que

Para preservar la memoria de la vulnerabilidad de los cuerpos se requiere una forma de conmemoración que debe repetirse y restablecerse en el tiempo y en el espacio. Esto significa que no hay una sola memoria, que ésta no es finalmente un atributo de la cognición, sino que es mantenida y transmitida socialmente por medio de ciertas formas de documentación y exposición. En este sentido, la vulnerabilidad histórica de aquellos que fueron explotados, que perdieron sus tierras por expropiación o sus vidas, continúa en riesgo de desaparecer en el presente (Butler, 2017, p. 20).

Adicionalmente, desde una perspectiva situada en las movilizaciones sociales, la autora observa que las relaciones que surgen en las redes de resistencia son el sitio donde se materializa y transfiere memoria, es decir que se trata del surgimiento de un archivo corporal colectivo.

[...]el cuerpo puede convertirse y se convierte en el sitio donde se transmiten los recuerdos de otros, ninguna memoria es preservada sin un método de transmisión, y el cuerpo es un sitio de transferencia (y transitividad) en el que tu historia se convierte en la mía, o donde tu historia atraviesa la mía (Butler, 2017, pp. 21-22).

La mirada de la *vulnerabilidad* de Butler en complemento con los testimonios de Alicia, Alonso y Kaleb, nos permite amalgamar ciertas ideas respecto al sentido con el que emergen las iniciativas documentales de *la red LGBTIQ+ de experimentación sonora*. En primer lugar podemos observar que los proyectos de Alma, Emilia F., Emilia B. y Fifi corresponden con un proceso de intervención política y cultural, ya que se manifiestan como espacios donde es posible poner en circulación las ideas, los nombres, el trabajo y las experiencias de artistas que en otros ámbitos no han tenido un lugar para documentar su trayectoria. La posibilidad que ofrece el acceso a herramientas tecnológicas para generar iniciativas de registro independientes han permitido a estas comunidades actuar desde la voz de la enunciación, lo cual nos permite escuchar la marca de un régimen de la memoria que busca negociar desde el acto de nombrar, lo cual nos conduce a inferir que se trata de un conocimiento situado en torno a modos particulares de conformar y transmitir memoria.

Ahora bien, suponer que dichas prácticas configuran una noción particular de archivo implica entablar un diálogo con los límites del concepto, puesto que como se mencionó anteriormente, el registro no necesariamente está asociado al deseo de archivo, más bien parece ser la consecuencia de una serie de disputas por la representación y la historización en los

distintos terrenos de la creación sonora, donde el género y la sexualidad se manifiestan como un marcador que intersecta el fenómeno.

En razón de lo anterior vale la pena retomar los cuestionamientos que propone Val Flores sobre las políticas y poéticas de la memoria en los activismos del presente, “¿con qué trozos de voces, cuerpos, saberes, experiencias, discursos y acciones nos (des)hacemos o hicimos activistas de la disidencia sexual?, ¿cómo las experiencias del pasado del movimiento LGTTTBI interpelan nuestro accionar presente?, ¿cómo se activa una memoria batallante e incómoda de las luchas sexuales?, ¿qué nos dicen nuestros archivos del daño y de la sobrevivencia acerca de delegar nuestro poder en el Estado?” (Flores, 2021, p. 86).

Gracias a las relaciones que se tejieron en el espacio de diálogo del festival pude involucrarme de manera más activa con el grupo *Archivos y Memorias Diversas (AMD)*, con quien actualmente colaboro en los trabajos de identificación y conservación de documentos; asimismo, la búsqueda de otros espacios afines me condujo a conectar con el [Archivo de la Memoria Trans \(AMT\)](#)⁴⁵, una iniciativa argentina que trabaja con archivos fotográficos, el cual pude visitar como parte de mi trabajo de campo gracias al apoyo del Posgrado.

Transitar por estos espacios me permitió observar algunos acontecimientos que nos ayudan a generar una lectura sobre el sentido de la presencia y la enunciación de la subjetividad identificada en las iniciativas de documentación y transmisión de memoria de *la red LGBTIQ+ de experimentación sonora*. En una ocasión en AMD, cuando estaba organizando algunos afiches de las marchas del Orgullo LGBT de la Ciudad de México, Gilda Jara reconoció su mano en una de las imágenes, esto la motivó a compartir sus recuerdos en torno a cómo se había planeado la fotografía, quiénes estuvieron involucradxs y eventualmente la conversación se convirtió en un relato de cómo ella había vivido esa Marcha y cómo había comenzado su vida de activismo durante su proceso de transición.

De manera similar en AMT, al preguntar sobre una fotografía que estaba colgada en una de las paredes del archivo, en la cual se retrataba a una mujer trans* quien portaba un vestido peculiar; Teté comenzó a narrar que la fotografía era de una de sus amigas que habían retratado en un carnaval. Me explicó que en esas fiestas, tradicionalmente las mujeres portan ese tipo de atuendos, así, conforme se fue desarrollando la conversación, Teté comenzó a develar algunas historias sobre cómo había vivido la criminalización trans* durante el periodo de la dictadura en

⁴⁵Véase <https://archivotrans.ar/index.php/acerca>

Argentina y después compartió aspectos más íntimos sobre cómo encontró el amor en el lugar más inesperado.

Los relatos de Gilda y Teté no son los únicos, si bien su presencia les permite transmitir sus memorias; en estos espacios la voz de quienes han fallecido también se hace audible gracias al relato de amigxs, amantes, hermanxs y demás familia elegida quienes, en un gesto de resistencia al olvido, suelen rescatar del desecho las fotos, revistas cassettes, cartas y demás objetos personales que alguna vez pertenecieron a su ser querido.

Tal como sucedió una ocasión en la que acompañé a Alonso Hernández (director de AMD) a recibir una donación de la colección de discos del fallecido activista mexicano Alejandro Reza por parte del activista Polo Gómez. En esa visita, Polo nos narró algunos recuerdos sobre los momentos en los que Alejandro escuchaba esa música y cómo la colección reflejaba en gran medida sus afectos, intereses, deseos e ideales políticos. Más tarde, al llegar al archivo, uno de los colegas que no había participado de la charla con Polo preguntó por qué habíamos llevado esa caja de discos, puesto que en un primer acercamiento no comprendía cómo una colección personal de música podría ser relevante para el archivo del movimiento LGBTIQ+.

En ese momento me pude percatar que al mover los objetos a un espacio donde no se había producido el acto de inscripción de la huella de la memoria, la presencia de la caja de discos resultaba ilegible.



Figura 22. Cartel de la XXVI Marcha LGBT de la Ciudad de México donde aparece Gilda Jara. Fuente: Acervo AMD



Figura 23. Conversación con Magaly de AMT. Fuente: fotografía Laura Gómez



Figura 24. Visita a Polo Gómez por parte de AMD. Fuente: fotografía propia



Figura 25. Conversación con Carmen de AMT. Fuente: fotografía Laura Gómez

Las experiencias con AMD y AMT me condujeron a observar que en estos espacios las interacciones cotidianas con los objetos que conforman las colecciones documentales producen acontecimientos narrativos, los cuales están articulados por la participación de alguien que relata y alguien que escucha. Al reflexionar en torno a este acontecimiento, comencé a mirar el relato de vida como una experiencia de resonancia y un proceso de inscripción de memoria corporal, la cual era susceptible a quedar fija en una forma textual, ya sea a través de la voz, la grabación o el registro. Con base en estas observaciones encuentro pertinencia en pensar al proceso de inscripción de huellas de memoria desde la *entextualización*.

Bauman y Briggs se preguntan ¿qué hace que una acción performática o acción verbal sea susceptible a la descontextualización?. Los antropólogos sugieren que la base de esta cuestión está arraigada en el proceso de *entextualización*, entendido como “el proceso de hacer extraíble un discurso, de convertir un fragmento de producción lingüística en una unidad (un texto), que puede ser extraído de su entorno interactivo” (Bauman & Briggs, 1990, p. 73). Bajo este marco, los autores plantean que la acción performativa (con sus implicaciones corporales, verbales, musicales, etc.), al ser un acto de comunicación altamente reflexivo que enfatiza la poética del discurso, hace de ella un acto que intensifica dicha *entextualización*. De modo que la propuesta es, que la descontextualización de un entorno social involucra necesariamente la recontextualización en otro, con lo cual se observa que se trata de dos aspectos de un mismo proceso (Bauman & Briggs, 1990, p. 73)

Siguiendo el planteamiento de Bauman y Briggs podemos sugerir que el relato de la historia de vida aparece como un texto performativo, político y social, el cual es susceptible de

quedar inscrito como un acontecimiento de memoria que, en su transitar de un cuerpo a otro, de un soporte a otro, de un territorio a otro, de un tiempo a otro, se actualiza de múltiples maneras por quien participa de ellos.

Volviendo a *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*, una experiencia que ilustra lo anterior y nos brinda elementos para observar de qué maneras las experiencias de archivo activan este proceso, es el trabajo de Rox Gómez Tapia, quien tras haber archivado los cassetes de las emisiones radiales lésbicas [Salón de las preciosas](#), observó que la recontextualización del relato de la historia personal es capaz de brindar continuidad y trascendencia al archivo.

En palabras de Rox Gómez “orientar el trabajo de archivar hacia la construcción de una postmemoria permite estimular memorias que subvierten los tiempos, amalgaman temporalidades y dinamizan resonancias que recuperan la vitalidad de los materiales que se organizan” (Gómez Tapia, 2019, p. 123).

Asimismo, al conversar con Rox me compartió que después de haber realizado la labor de organización, digitalización y puesta en acceso del material fonográfico, la institución le invitó a participar de un libro, lo cual le condujo a reflexionar sobre la pertinencia de su participación:

Hoy día cuando me piden escribir sobre el archivo, igual me pregunté en qué medida yo tenía derecho para hablar sobre este archivo si yo ya no me identifico como lesbiana y quisiera me identifico como mujer, mi respuesta en ese capítulo del libro es que mi autoridad para hablar de esto no es tanto por el conocimiento que tengo, que es verdad que lo tengo a diferencia de la gente que habla de este archivo desde la referencia solamente, pero no es tanto por eso, sino también por una responsabilidad afectiva con mi entorno que son mayoritariamente mujeres cis lesbianas (R. Gómez Tapia, comunicación personal, 27 de octubre de 2022).

El relato de Rox hace evidente la relación que conlleva el acto enunciativo con la recontextualización y trascendencia de la huella de la memoria. Es a través del acto narrativo que verbaliza y actualiza la identidad autopercebida el momento donde se produce un ‘reordenamiento’ en el sentido del archivo. Rox se pregunta en qué medida tiene derecho a hablar del contenido, puesto que al (re)posicionarse subjetivamente, también lo hace su relación con el archivo, pero sobre todo con la comunidad lésbica. Es por ello que a pesar de conocer a profundidad el material, de haber dejado los cassetes en el Archivo Nacional Chileno y de haber puesto en acceso su digitalización en una página web; el posicionamiento subjetivo de Rox le

permite reconocer que su relato se actualizó en un registro distinto, por ello propone que la continuidad del potencial político y afectivo del archivo será más congruente en otros espacios afines a la representación de la subjetividad y corporalidad de la huella que conlleva un posicionamiento en la comunidad lésbica. Por lo tanto, se observa que la supervivencia del relato radica en los procesos de *entextualización* y recontextualización que se derivan de la performatividad de la subjetividad.

El conocimiento que comparte Rox, nos invita también a observar que la inscripción y trascendencia de las huellas de la memoria no recae únicamente en la existencia de los cassettes, ya que también intervienen las negociaciones simbólicas que se establecen desde la presencia corporal que emerge en la exteriorización del relato y la enunciación del posicionamiento subjetivo⁴⁶, el cual es un acontecimiento de escucha.

Este aspecto nos brinda indicios para suponer el cuerpo como un repositorio de experiencias que, en el gesto de la enunciación/actualización del nombre o la identidad autopercebida, es capaz de transferir memorias desde la voz propia. Quizás esa característica es lo que “da cuerpo” y continuidad al archivo de *la red LGBTIQ+ de artistas que experimentan con el sonido*. Javier Guerrero piensa que el archivo adquiere cuerpo en los procesos de transferencia de memoria, así, para el autor

El archivo no sólo conserva las huellas del cuerpo, sino que también reproduce una lógica capaz de incidir en su plasticidad a futuro. De cierta manera, el archivo puede activar su inteligibilidad, por supuesto, asociada directamente a su dimensión material [...] el afuera del archivo no es más que la exterioridad de la lengua, su textura, su hipertrofia, materia visible/pronunciable; en síntesis, su cuerpo (Guerrero, 2014, p. 45).

La idea de la *plasticidad*⁴⁷ de Guerrero remite a la relación dialógica de la escucha, donde hay afectaciones, movilizaciones y tránsitos que se moldean en la oralidad. Es en esa interacción

⁴⁶ En *Lenguaje, poder e identidad*, Judith Butler sugiere que “la expresión del deseo propio y su manifestación pública son esenciales al deseo mismo, que no puede sostenerse sin esta verbalización y exteriorización, de modo que la práctica discursiva de la homosexualidad es indisoluble de la homosexualidad. (Butler, 1997, p. 81)

⁴⁷ Javier Guerrero emplea la categoría de plasticidad para pensar en el cuerpo, en palabras del autor “ para pensar la materia, es decir, cómo el cuerpo es capaz de transformarse y cómo en él ya se encuentran ins-critas sus posibilidades futuras, así como el hecho de que éstas se produzcan a partir de un proceso dialéctico”(Guerrero, 2014, p. 32)

que el archivo adquiere cuerpo y texto en el exterior, a través de la voz, del contacto y de la presencia. Por tal motivo, surge la pertinencia de explorar epistemológicamente la escucha como una cualidad fundamental de la dimensión sonora del archivo. Cabe señalar que la proposición del cuerpo como metáfora de archivo, también elaborada previamente por Judith Butler y Diana Taylor, implica reconocer un flujo constante de información que se actualiza desde la subjetividad. Bajo esta noción, se observa una táctica de intervención respecto a la temporalidad y autenticidad de la memoria.

Este aspecto es sumamente importante para comprender la relación del gesto de nombrarse para las colectividades LGBTIQ+, puesto que es en ese acto enunciativo donde se exterioriza la memoria y se ponen en circulación los significantes de la representación. Butler apunta una diferencia significativa entre performar y referenciar la subjetividad. Para la filósofa “los beneficios políticos que se obtienen de la distinción entre performatividad y referencialidad, tienen que ver con la posibilidad de poner límites a las construcciones autorizadas de la homosexualidad y de mantener abiertos a una futura vida lingüística los significantes de ‘homosexual’, ‘gay’, ‘queer’, así como de los términos afines” (Butler, 1997, p. 181).

El señalamiento de Butler nos alerta sobre las implicaciones que conlleva la captura del referente como un resto que sedimenta el discurso de la subjetividad y enfatiza que es en su indeterminación donde se encuentra el potencial de rearticulación en el futuro (Butler, 1997). Dicho de otro modo, nombrar espacios sónicos, archivos o repositorios a partir de la caracterización de la subjetividad como ha sido el caso del uso de la palabra ‘disidencias’, corre el riesgo de producir un discurso purificante que enmarca a la presencia como una entidad cerrada y permanente, por tal motivo, la narrativa del relato, así como la entextualización nos hablan sobre la relevancia de la plasticidad de la memoria, la cual se activa y actualiza a través de actos de escucha.

Con base en esta proposición, sugiero que la plasticidad incide en los modos en los que se inscriben huellas de la memoria, lo cual permite su actualización en los contextos donde se narra. Por ende, la escucha en el archivo y el repertorio es un proceso altamente necesario para comprender los procesos de conformación, transferencia y continuidad de la memoria.

Es así que pienso el acto enunciativo y el relato de la historia de vida como tácticas *intermediales*, las cuales se presentan como un exceso frente al registro documental entendido como soporte escritural que fija información, con esta idea no pretendo descartar la pertinencia e

importancia de la preservación de documentos, más bien se trata de mirar su potencial como habilitadores de procesos de escucha. Bajo esta perspectiva un afiche, un disco, un fonograma, una fotografía, una página web o un video no son únicamente documentos que evidencian el testimonio de la actividad humana, sino que son capaces de actualizar el sentido de ese testimonio en el presente, o en términos de Jane Bennet, con el relato, los objetos tienen el potencial de adquirir el estatuto de materia vibrante⁴⁸.

A raíz de los datos presentados hasta el momento en relación a la observación de las prácticas documentales de *la red LGBTQ+ de experimentación sonora*, considero pertinente pensar en el archivo como un dispositivo intermedial de escucha situada, donde el dispositivo es empleado en los términos de Paul Preciado, quien siguiendo a Foucault y en particular a Giorgio Agamben, argumenta que este es la derivación de un proceso histórico y biopolítico de subjetivación, lo cual hace del dispositivo “un conjunto de redes institucionales y técnicas en las que se producen artefactos vivos que, dentro de un determinado contexto cultural, adquieren reconocimiento político” (Preciado, 2008, p. 123).

Pensar las prácticas documentales y experiencias de archivo de *la red* en términos de dispositivo intermedial toma como referencia la correlación entre la creación de plataformas e iniciativas donde se registra la trayectoria de las, los y les artistas, con la instauración de un régimen discursivo de reconocimiento político basado en la representación, en ese sentido, los procesos de documentación y los acontecimientos de narrativos son por un lado, los medios que logran cohesionar a redes diferenciadas y por otro también son el medio a través del cual se interviene y disputa la narrativa histórica y la participación en los distintos espacios de creación sonora. Desde esta perspectiva, hablar de archivo como un dispositivo intermedial de escucha situada, implica mirarlo como una táctica híbrida.

⁴⁸ La noción de poder-cosa apunta a prestar atención al ello [it] en cuanto actante, el momento de independencia que poseen las cosas, un momento que debe existir dado que las cosas efectivamente afectan otros cuerpos, potenciando o debilitando su poder. Para Bennet, El relato destaca el grado en el que el ser humano y la cosidad se solapan, el grado en el que el nosotros y el ello se deslizan uno hacia el otro. Una de las moralejas es que somos asimismo no humanos y que las cosas también juegan un papel crucial en el mundo. La esperanza es que ese relato potencia la receptividad a la vida impersonal que nos rodea y se imprime en nosotros, que genere una conciencia más sutil acerca de la compleja red de conexiones disonantes que se dan entre los cuerpos y que permita intervenciones más sabias en esa ecología (Bennet, 2022).

Capítulo 4. La memoria de la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido. Intervenciones desde la escucha

*Y si te imaginas
que lo que vas a leer
no lo ves,
lo oyes,
si te puedo pedir que te guíes por
mi voz,
el palpito que es el acento de mi
poesía,
El ritmo es mi circulación[...]*

En Amor Irme. Tina Pit (2022)

Como expuse anteriormente, transitar los (ciber)espacios de *la red* implica participar del relato íntimo y sensible de la historia de vida. Los modos en los que se activa y desenvuelve la narrativa del ¿cómo te llamas?, ¿qué pronombres usas? y ¿cómo fue tu ‘salida del clóset’?, son acciones concretas que expanden el intercambio de información hacia la construcción de un espacio de escucha y de memoria que adquiere cuerpo a través de la voz.

Para Lía García, escritora y pedagoga trans* conocida como ‘La novia sirena’

La voz es el acto más revolucionario y ancestral que nos acompaña, pues en ella se deposita el misterio, la calma, la pasión y las ganas de sacar de dentro hacia afuera nuestros mundos para habitarlos con orgullo. Mundos donde todxs lxs cuerpxs tienen un espacio propio para echar raíz y volver a florecer, donde todas las identidades se celebran entre ellas con la luna de testiga dejando rastro de su historicidad y su persistencia (García, 2021, p. 13).

Las palabras de Lía García ofrecen una provocadora reflexión en torno a la escucha de los archivos generados por las colectividades LGBTIQ+. Al decir que la voz se convierte en un acto revolucionario se plantea la idea de que la articulación del habla, el sonido, la memoria y la escucha hacen posible la intervención en el régimen discursivo, político y cultural del archivo.

Para ilustrar esta idea basta con escuchar el álbum [Traviarca](#) de la artista argentina [Susy Shock](#) y [Ternura Gore Vol. 1](#) de la agrupación mexicana [Maricuir](#) liderada por Encanto Espinosa. Traviarca nos presenta una fusión de canciones, coplas y poemas que apelan a la memoria de aquellas personas y entornos que han sufrido los efectos de la vulnerabilidad, el álbum es en sí

mismo un repositorio de afectos, experiencias y saberes que emergen no como una remembranza del pasado, sino como un gesto de reivindicación y militancia que busca intervenir en el presente. Por su lado, Ternura Gore Vol. 1 nos presenta una propuesta a la que Maricuir denomina como sofistipop, las canciones de este álbum nos conducen a mirar de frente la herida de la diferencia, la cual no se queda abierta, sino que se sutura con el optimismo del canto, el baile y la ironía de las letras.

A partir de estas acotaciones, se establece que el objetivo del capítulo será generar un análisis que permita esquematizar el argumento central de mi tesis, la cual sugiere que es posible pensar a las distintas experiencias de archivo y registro documental observadas en *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* como un dispositivo intermedial de escucha situada, esto implica evidenciar de qué manera las distintas agrupaciones generan intervenciones en el régimen de la memoria a partir de tácticas híbridas que les permiten negociar la representatividad.

En el primer apartado expongo de qué manera las iniciativas documentales y experiencias de archivo observadas en *la red* se manifiestan como procesos de escucha e intermedialidad. Posteriormente en el segundo apartado expongo de qué manera las distintas agrupaciones entablan negociaciones en torno a la representatividad en los distintos ámbitos de la experimentación sonora y de su narrativa histórica, para ello elaboro un análisis de la metáfora de la visibilidad reconocida en el campo. Finalmente en el tercer apartado comparto algunas reflexiones en torno a la experiencia de haber presenciado el surgimiento de un archivo emergente en *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*.

4.1. El archivo como dispositivo intermedial de escucha situada

El objetivo de este apartado es esquematizar la proposición sobre la lectura de las experiencias de archivo y prácticas documentales de *la red* como un dispositivo intermedial de escucha situada, para ello comienzo con una descripción sobre la escucha, entendida como un medio de acceso al conocimiento y una herramienta heurística en relación a las observaciones realizadas en el trabajo de campo, posteriormente analizo el carácter intermedial de las acciones documentales emprendidas por las distintas agrupaciones que integran *la red*. Dicho análisis me permitió evidenciar de qué manera se produce la intervención desde el régimen de la memoria en el espacio social.

4.1.1. La escucha

Desde que comenzó el desarrollo de esta investigación la escucha ha estado presente como un eje transversal a lo largo de la construcción tanto del objeto de estudio como del campo etnográfico. Aunque parezca obvio, es importante mencionar que la principal relación que se teje ante cualquier expresión sónica es sin duda la de la escucha, sin embargo, hablar de escucha implica comprender que ésta no es homogénea, sino que es un acto intersubjetivo capaz de producir o afectar de diversas maneras a quienes participan de ella.

Hasta el momento he podido demostrar que la principal herramienta de investigación en el estudio etnográfico es la escucha, que el reconocimiento del carácter experimental en la creación sonora es el resultado de un acto de escucha, que la formación de relaciones creativas, colaborativas y afectivas que propician el surgimiento de redes son posibles gracias a la escucha, que para ubicar la singularidad de las redes LGBTIQ+ de experimentación sonora es necesario apelar a la escucha, que la diferenciación entre un archivo, una práctica documental, un repositorio y un acto enunciativo es posible gracias a la escucha, que el reconocimiento del diálogo entre el documento, la presencia y el relato de la historia de vida articulan procesos de conformación, continuidad y transferencia de memoria se debe a una intervención desde la escucha.

Con estos señalamientos quiero enfatizar la centralidad que ha tenido la escucha en tanto metodología para acompañar el proceso de construcción de un conocimiento situado en torno al archivo y a la memoria de *la red de artistas LGBTIQ que experimentan con el sonido*. Sin embargo, es necesario aclarar que al proponer que el archivo puede ser leído como un dispositivo intermedial de escucha situada lo que quiero subrayar es la posibilidad de mirarlo como un espacio relacional, es decir, es plantear la posibilidad de que el archivo no solo sea escuchado por su contenido, sino preguntar por los modos en los que el archivo escucha a su entorno, sus redes, a quienes lo conforman o consultan.

A partir de las experiencias vividas en torno a los significados de la escucha desde la epistemología *Tojolabal*, el filósofo y lingüista Carlos Lenkersdorf distingue que para ciertas comunidades de Chiapas la escucha no solamente se significa como un acto de disposición a

recibir información, sino que también implica un sentir, lo cual posiciona a la escucha como un proceso relacional, de empatía y de acceso a un conocimiento o cultura ajena y cuya base es la construcción de un nosotros, de modo que en este contexto, escuchar es distinto de oír, no se dialoga únicamente desde la palabra hablada, sino también desde la palabra escuchada (Lenkersdorf, 2008). La escucha *Tojolabal* descrita por Lenkersdorf es un referente importante para reflexionar en torno a las marcas del poder arcóntico con las cuales se instituye un régimen de la memoria a través de actos documentales, narrativos y experiencias de archivo.

En complemento con esta proposición, el investigador y compositor mexicano Jorge David García, elabora un ‘tejido polifónico’ a partir de las categorías de la *ecología de saberes* de Boaventura de Sousa Santos en diálogo con la *acustemología* de Steven Feld, la *resonancia* de Jean Luc Nancy y la *escucha* de Carlos Lenkersdorf, para pensar la dimensión intersubjetiva y cognitiva de la escucha.

García menciona que

[...]ni la escucha ni el conocimiento son “entes” ideales que existen en abstracto, sino fenómenos concretos, relacionales, subjetivos e intersubjetivos que sólo existen en resonancia con el medio social. Sólo si comprendemos esto, podremos asumir que la justicia social, la justicia cognitiva y la justicia escuchante se determinan mutuamente (García Castilla, 2019, pp. 151-152).

La propuesta de García pone de manifiesto dos aspectos esenciales de la escucha: la resonancia y el medio social. El primero lo entiende desde lo sensible, desde la disposición del cuerpo a vibrar en relación con otros. El segundo se refiere a los espacios donde se vive y se conoce el mundo, los cuales se articulan con tiempos, estructuras y epistemologías particulares. De ahí que una de las proposiciones del autor sea que “nuestra percepción y nuestra palabra, cuando nos encontramos en contextos sociales, están mediadas por la presencia del otro y sólo existen en resonancia con el otro” (García Castilla, 2019, p. 146).

Derivado de lo anterior, pensar en el archivo o en los registros documentales implica mirarlos desde su carácter relacional, es decir es concebir una noción que se determina en resonancia con el entorno o la sociedad que lo produce. En ese sentido, *GEXLAT*, *Maricoteca* o *Musexplat*, adquieren sentido como dispositivos de conformación y transmisión de memoria en resonancia con sus contextos, así como en relación con quienes los producen, consultan o participan de ellos.

4.1.2. Intermedialidad

Como mencioné en el capítulo anterior, la propuesta de generar una lectura deconstruida del archivo desde la intermedialidad implica analizar las marcas del régimen de conformación y transmisión de memoria que se manifiestan en la estructura de las herramientas, plataformas, formas de organización documental, formas narrativas y demás expresiones o medios que implementan las distintas agrupaciones de experimentación sonora.

Para Hermann Herlinghaus, la *intermedialidad* “es una epistemología que remite a las prácticas populares, las que narrando o imaginando narrativamente, atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos” (Herlinghaus, 2002, pp. 40-41). En ese sentido, hablar del archivo como un dispositivo intermedial de escucha situada también implica mirarlo en relación a los procesos de negociación simbólica que las distintas agrupaciones han generado en el terreno del reconocimiento político.

Una de las motivaciones principales para la realización de esta investigación fue la falta de información en torno a la memoria de los grupos LGBTIQ+ que trabajan con el sonido en diversos archivos institucionales, sin embargo a pesar de ello pude observar que las, los y les artistas han generado iniciativas independientes que documentan y conmemoran su trayectoria, lo cual les ha permitido intervenir desde un régimen propio en los espacios donde se historizan las distintas escenas de la creación sonora.

Si bien proyectos como el podcast *Afrodita Borracha*, *GEXLAT* o *Maricoteca* no implementan la infraestructura o la sistematización necesaria para ser considerados un archivo en los términos del patrimonio documental, es importante reconocer que la información que se ha generado en estos espacios es de gran relevancia para las propias agrupaciones, puesto que les brinda la oportunidad de intervenir desde el acto de nombrar. Este aspecto es de interés para poder ubicar el sentido político y social del archivo, puesto que cada iniciativa entra en un proceso de negociación y de disputa en torno al régimen de la memoria, el cual se manifiesta como una marca en los modos que emplean para confeccionar sus archivos, repositorios o plataformas.

Cabe resaltar que al mencionar que existe una tensión con el archivo patrimonial no significa que ésta sea la única, a partir de los testimonios compartidos por las, los y les artistas fue posible escuchar que al interior de las agrupaciones de experimentación sonora también hay

tensiones en este ámbito, lo cual fue evidente en las conversaciones donde se reflexionó sobre la problemática que suscribe nombrar ciertos espacios como ‘disidentes’.

Es importante aclarar que el alcance de esta investigación plantea únicamente una lectura sobre los procesos y operaciones que pueden derivarse desde el archivo, sin embargo se reconoce que para poder ubicar y caracterizar las tensiones y disputas particulares de cada red o agrupación es necesario partir de una escucha situada.

En congruencia con esta proposición, pensar en las negociaciones de representatividad política que se articulan desde las acciones de documentación y experiencias de archivo nos conduce a señalar la existencia de un régimen dominante que determina lo que puede ser recordado o historizado y lo que está relegado al olvido. En ese sentido, pensar en los procesos de desarchivo emprendidos por los grupos subalternos implica un posicionamiento frente a la escucha de las tácticas que permiten a determinadas comunidades intervenir en el terreno simbólico de la memoria dentro de un contexto situado.

Para evidenciar este proceso resulta productivo acudir a la herramienta heurística de la *escucha híbrida de la diferencia* propuesta por la etnomusicóloga Lizette Alegre, la cual nos permite escuchar aquellas marcas políticas, históricas y materiales que anteceden la emergencia de tácticas de resistencia al olvido. Es así que este tipo de escucha es

[...]un acto que reconoce la jerarquía constitutiva que antecede a todo género sónico expresivo, por lo que constituye un posicionamiento político para dar cuenta del modo en el que se manifiestan los conflictos de legitimidad, de autorización y de exclusión inherentes a los ordenamientos hegemónicos sónico-aurales (González Alegre, 2021, p. 11).

Emplear la escucha híbrida propuesta por Alegre en el marco del estudio del archivo nos permite reflexionar sobre aquellos estados de asimetría y diferenciación que se instauran en el régimen de la memoria, desde este lugar de reconocimiento es posible *escuchar* aquellos ‘excesos’ que constituyen las marcas de ese lugar intermedial.

Para poder sostener este argumento es necesario evidenciar las distintas manifestaciones de la jerarquía constitutiva que antecede a las iniciativas de documentación y registro emprendidas por *la red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido*. A manera de ejemplo podemos reconocer algunas.

En primer lugar resulta productivo observar la configuración de un relato histórico en torno a las colectividades LGBTIQ+, el cual tuvo un origen marcado por un proceso de subalternización a partir de discursos políticos instaurados desde el Estado, cuyo principal efecto fue el silenciamiento de las voces LGBTIQ+ en los archivos oficiales.

En *Testo yonqui*, Paul Preciado, nos narra cómo el sexo, la sexualidad y la raza se instauran en Occidente desde el siglo XIX como ficciones somáticas, lo cual origina el régimen político de la heterosexualidad para asegurar la producción y el disciplinamiento de los cuerpos. Desde este lugar, se impone el relato oficial que criminalizaba y patologizaba a la homosexualidad, así como a los cuerpos que salían del binarismo hombre-mujer (Preciado, 2008).

Por su lado, Héctor Domínguez-Ruvalcaba menciona que en el caso particular de América Latina, las políticas de representación instauradas por el nacionalismo moderno, fungieron como instrumento de disciplinamiento de la diversidad sexual y con ello se fue consolidando el relato que posicionó a las personas LGBTIQ+ como grupos abyectos de la sociedad. (Domínguez-Ruvalcaba, 2019)

A pesar de que la politización de la diversidad sexual y de género ha tenido importantes transformaciones en materia de derechos y acceso a la participación y reconocimiento en la ciudadanía, es necesario subrayar que tales cambios han sido el resultado de largos procesos histórico-materiales instaurados por regímenes que politizan la representación, y en consecuencia la historización, tanto del cuerpo como del deseo.

Para abonar a la discusión sobre el tema de la asimetría en los procesos de historización de las colectividades LGBTIQ+. En el marco de la celebración del XV aniversario del Seminario Histórico LGBTTTI mexicano, el historiador y coordinador de *Archivos y Memorias Diversas* Alonso Hernández, comparte lo siguiente cuando le preguntaron si considera que hay una diferencia en hacer historia desde la subjetividad LGBTIQ+

Siempre se ha hablado de que debemos buscar la objetividad en las investigaciones, sin embargo reconozco que sí hay una diferencia en el investigar desde la subjetividad de las personas LGBT, porque cuando empezamos desmenuzar la documentación histórica, nos encontramos con que ya conocemos y vivimos las cosas por dentro, por eso no siempre nos vamos con finta de los documentos, al contrario, nos vamos con las angustias que deja la falta de registro de las personas que se quedan calladas. En ese sentido es importante comprender el contexto porque las subjetividades LGBT están a flor de piel, nos damos cuenta de que a veces nos gana el

cariño, el aprecio por una figura en específico, entonces tenemos que mostrar nuestra historia tal cual es, la cual tiene muchos matices porque la verdad absoluta no existe, no existe una sola historia oficial porque de existir relegaría a las otras historias. Debemos aprender que no existe una historia oficial, por lo tanto el resultado de nuestras investigaciones generará solamente un producto cercano a la realidad, porque siempre habrá un documento, un comentario o la memoria de alguien que te diga ‘no chiquita, no chiquito, no chiquite, así no pasaron las cosas’ y entonces eso nos dará la riqueza de volver a empezar y de volver a pensar esos nuevos documentos y memorias para enriquecer la discusión de porqué estamos aquí. Un ejemplo de ello se ve en las historias de las marchas, cada quien tiene su experiencia de la marcha, por eso la marcha nos explica muchas cosas de nuestra historia, nos explica la lucha política, la vida cotidiana, las emociones e ilusiones, la necesidad de que el cuerpo sea parte de nuestra lucha, pero también muestra cuando estamos unidos o divididos y todo eso enriquece a nuestra historia, quien está fuera tal vez no las conozca y quienes estamos adentro a veces quisiéramos no conocerla, no existe una verdad sino muchas verdades, la verdad no nos hará precisamente libres, la verdad nos ayudará a buscar las otras verdades (A. Hernández, comunicación personal, 8 de diciembre de 2022).

El testimonio que comparte Alonso nos invita a retomar una pregunta esencial ¿para quién y para qué hacemos archivo?. Desde el sentido más ortodoxo, el archivo usualmente atiende a las necesidades de la labor investigativa, lo cual ha conducido a la implementación de procedimientos y principios que buscan asegurar la fiabilidad de la información, no obstante, las palabras de Alonso revelan que su aproximación a la documentación de la memoria LGBTQ+ tiene un carácter distinto, puesto que la subjetividad y los afectos son aspectos que despliegan la riqueza tanto del contenido como de la experiencia de producirlo, investigarlo y en general vivirlo; por ello es importante el énfasis que hace cuando dice: ‘la verdad nos ayudará a buscar otras verdades’.

Esta frase nos invita a pensar los modos en los que el archivo en tanto dispositivo intermedial de escucha situada es capaz de intervenir desde el relato y la memoria de quienes estuvieron ahí, no tanto por la búsqueda de un dato, de generar un registro o de obtener una ‘verdad’, sino por los efectos que conlleva la posibilidad de transmitir una memoria desde la voz propia. En el caso particular de artistas LGBTQ+ que experimentan con el sonido, su ausencia en un archivo oficial implica cuestionar por un lado, qué mecanismos promueven tal omisión, y

por otro, cuál es el régimen que se instaure en la actualidad y de qué manera estos grupos lo intervienen.

En el contexto contemporáneo, en particular en el entorno de internet, he observado que en espacios como las redes sociales y plataformas de *streaming* también se implementan mecanismos reguladores que normalizan el relato en dos sentidos: el primero tiene que ver con las restricciones del contenido y el segundo con los modos de construir y socializar el discurso. Al respecto, el testimonio que comparte Fifi Real sobre la infraestructura de Maricoteca nos habla de algunos elementos que ponen en tensión la posibilidad de autorrepresentarse en el ámbito de las tecnologías de la información.

Fifi comparte:

Maricoteca es un espacio festivo, de encuentro y de conexión, donde nosotras no tenemos control interno sobre quién se conecta con quien. Decidimos no poner una mensajería interna sino convertir esto en un espacio de encuentro y galería de arte, donde priorizamos que lo primero que aparezca sea la obra del artista y no su foto de perfil, para poder correr de la lógica de las aplicaciones hegemónicas las cuales estamos obligadas a utilizar como instagram, bandcamp, linkdin, behance, que son todas herramientas tecnológicas donde nosotres tenemos que encajar cuando en realidad tenemos las herramientas suficientes para poder pensar en otros espacios (Real, 2022).

El testimonio de Fifi nos invita a reflexionar sobre lo que se disputa en los espacios de documentación alternativos. En primer lugar, estas iniciativas proponen que la gestión del contenido está asociado a lógicas, necesidades e intereses particulares, lo cual incide en las decisiones sobre la operatividad de los sitios, esto hace que las plataformas no solo sean herramientas tecnológicas, sino que pueden leerse, siguiendo a Sandy Stone, como espacios tecnosociales.

Por otro lado, Fifi revela que hay algo en los modos de regulación de las plataformas oficiales que no encaja del todo con las necesidades de ciertos grupos, en este caso artistas LGBTIQ+, esta situación nos invita a observar una intervención en el régimen de la estructura tecnológica, la cual busca subvertir los modos de gestionar la información y por lo tanto de representación, lo cual da como resultado la instauración de una tecnología propia que surge como un exceso frente a las lógicas con las que funcionan otros espacios.

A partir de observar estos procesos, me parece importante poder mirar aquello que se oscurece en el discurso de la democratización de la tecnología ¿cuáles son los recursos

económicos y tecnológicos, así como saberes especializados u otros capitales necesarios para la construcción de plataformas independientes?, y en ese sentido ¿quién tiene acceso a estos recursos y conocimientos?, y si no se tuviera la posibilidad de generar estas tecnologías, ¿qué otras formas emplean las colectivas para agenciar y legitimar su memoria?. Todas estas preguntas apuntan a escuchar la marca de la asimetría en torno a la posibilidad de crear infraestructuras para poder legitimar las narrativas de la representación y memoria.

En complemento, otro aspecto que observa la artista sonora Emilia Fernández es la regulación de la narrativa en torno al posicionamiento subjetivo frente al género y la sexualidad en la plataforma YouTube. Junto con Lucila Rozas y Diego García, Emilia identifica que los mecanismos que algunos vloggers⁴⁹ LGB⁵⁰ emplean para relatar su ‘salida del clóset’ se ve influenciada por las políticas neoliberales de la economía de internet, la cual normaliza los discursos del ‘amor propio’, ‘la autoaceptación’ y la ‘autenticidad’ como formas ‘respetables’ de enunciar la subjetividad LGB en Latinoamérica (García-Rabines et al., 2022), este proceso suscribe una narrativa discursiva que autoriza sólo algunos modos de encarnar la diversidad sexual y de género, lo cual nos habla de una tensión respecto a la representatividad entre las propias colectividades LGBTIQ+.

Finalmente otro aspecto que da cuenta de una jerarquía constitutiva en las prácticas documentales de *la red* es el lenguaje, el cual es quizás una de las tácticas de ‘desajuste’ más recurrentes en la forma narrativa de la representación. Hasta el momento he mostrado cómo los proyectos *Maricoteca* y *GEXLAT* son un referente que ha permitido a las, los y les artistas de *la red* contar con un espacio de encuentro, documentación y registro que facilita la inscripción y transmisión de nombres e identidades autopercibidas. De manera similar, el mapeo inicial me permitió observar que este mecanismo se reproduce en las páginas web personales y redes sociales donde artistas difunden su trabajo de manera cotidiana. Algunos ejemplos de ello son los sitios web de la artista colombiana Feli Cabrera y del sello musical chileno [La peluquería records](#).

Gracias al lenguaje escritural que emplean ambos proyectos, es posible reconocer que el trabajo sonoro está vinculado con la autorrepresentación de la subjetividad. En el caso de Feli, el

⁴⁹ Personas que producen video blogs

⁵⁰ Grupos Lésbico, Gay y Bisexual

posicionamiento subjetivo atraviesa su propuesta artística, mientras que para *La peluquería records* la enunciación evidencia el carácter y el público al que va dirigido el proyecto.

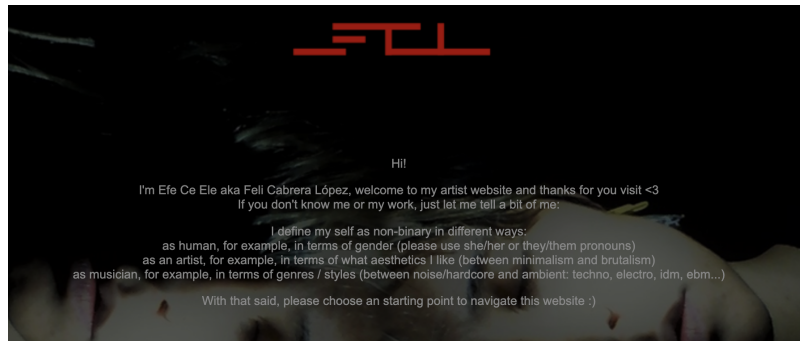


Figura 26. Perfil de la página web de Feli Cabrera (FCL). Fuente: <http://efeceele.com/>



Figura 27. Perfil de la página web de la peluquería records. Fuente: <https://www.lapeluqueriarecords.org/nosotros>

Otro ejemplo de ello se observa en la plataforma Instagram, la cual es una de las más recurrentes al momento de difundir el trabajo sonoro. Cuentas como la de Maricuir o Logan Starblood son solo un ejemplo que permite observar los modos en los que estos grupos han incorporado el lenguaje en sus espacios personales.

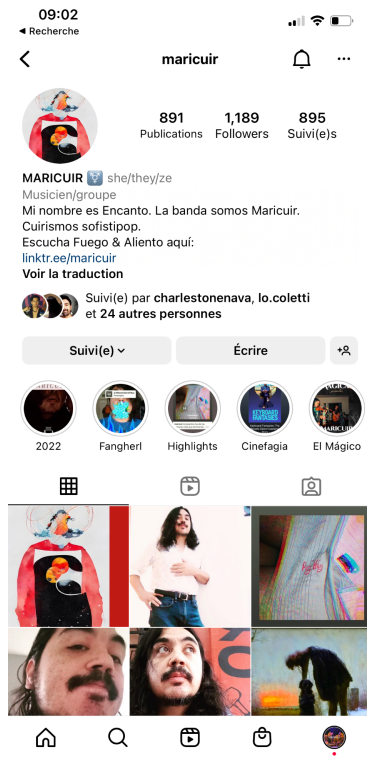


Figura 28. Perfil de Instagram de Maricuir. Fuente: <https://www.instagram.com/maricuir/>



Figura 29. Perfil de Instagram de Logan. Fuente: <https://www.instagram.com/logan.starblood/>

Como se muestra en las imágenes, palabras como ‘nosotres’, ‘cantautore’, ‘no binarie’, etc, dan cuenta de un proceso discursivo respecto al posicionamiento subjetivo de cada artista. En los últimos años, este tipo de escritura adscrita al denominado ‘lenguaje inclusivo’ o ‘lenguaje no binario’, se ha constituido como un espacio que disputa la legitimidad de la presencia, lo cual da lugar a un ‘exceso’ respecto a la gramática y la voz.

Al transitar los (ciber)espacios de *la red*, he podido constatar que en la mayoría de las conversaciones y registros escriturales como afiches, mensajes de texto, canciones y poemas entre otros, el denominado ‘lenguaje inclusivo’ se posiciona como un acontecimiento imprescindible, puesto que instaura un régimen sobre la enunciación de la presencia .

En razón de lo anterior, es posible observar que el desdoblamiento del lenguaje todavía puede ser leída como una táctica híbrida que han empleado los distintos movimientos políticos y sociales de la diversidad sexual y de género, por lo tanto podemos sugerir que este tipo de lenguaje crea referencialidad subjetiva y en consecuencia, su performatividad permite a las, los y

les artistas intervenir en el régimen de la representatividad desde la palabra. Lo cual tiene correspondencia con la idea de Val Flores, quien considera que, el lenguaje como campo de disputas, constituye posibilidades de vida y condiciones de muerte, de modo que el lenguaje no es solo la palabra, sino la manifestación de las relaciones de poder. Para la autora “el uso de la x, de la @, del F/M, del * son formas de desobediencia lingüística, tanto como estrategias de intervención visual, sonora, semántica y política, que ponen en cuestión las relaciones de poder asimétricas y jerárquicas del género” (Flores, 2021, p. 332).

Con base en las experiencias vividas en trabajo de campo, considero que el principal exceso que manifiestan estos grupos es precisamente el de hacer y vivir el archivo desde la consolidación de relaciones y lazos de intercambio, ya que percibo que todas esas tácticas híbridas son en realidad intervenciones desde el trabajo colectivo en cuyo acontecer va tejiendo redes desde los hilos de la escucha y de la Nostredad.

La aproximación a la escucha híbrida de las experiencias documentales de *la red*, nos conduce a comprender que el dispositivo intermedial de escucha situada supone una noción de archivo que problematiza el sentido político y social de la memoria. La relación intersubjetiva y con el entorno que supone la escucha situada nos permite reflexionar en torno a las disputas y tensiones que se establecen en torno al régimen que regula las condiciones y modos de historizar y recordar, es así que generar una lectura deconstruida de los archivos implica interactuar con su contenido y su estructura, es poder cuestionar ¿por qué un grupo emplea un portal web, otro elabora un podcast y otro organiza un festival?, ¿cuáles son las emergencias particulares que motivan el surgimiento de una plataforma de documentación?, ¿de qué manera estas propuestas dan cuenta de una heterogeneidad respecto a las posibilidades de administrar y agenciar la voz en las políticas de la memoria?, ¿cuáles son las negociaciones que cada proyecto ha tenido que hacer para escapar al olvido?

Todas estas interrogantes apuntan a escuchar las intervenciones que las, los y les artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido realizan para reordenar la relación que tenemos con los archivos, es abrir la posibilidad de incorporar los saberes de las poblaciones LGBTIQ+ para comprender otros procesos de supervivencia al olvido, es la posibilidad, como plantea Marlene Wayar, de devolverle la política al cuerpo:

¿Cómo recobramos la humanidad? Haciéndonos comunidades más pequeñas, donde podamos mirarnos frente a frente y realmente poder exorcizar la idea de ‘pueblo

chico, infierno grande'. La única comunicación posible es la comunicación ojo a ojo, oreja a oreja. Si yo tengo la mínima organización política, partidaria, barrial, es ficticia si vos no conocés que al otro no le gusta el café y que el otro tiene la vesícula inflamada. Si cada uno no sabe cuál es tu paradigma de organización. Si somos de izquierda y feministas y el que viene no sabe que no puede tocarle el culo a la vecina, no es, no se ha producido lo humano. Tengo que conocer al otro. No me importa ser masiva. Después estarán las grandes como Mercedes Sosa, que pueden trascender y unirse a través del arte. O León Ferrari, que puede comunicar sobre la macroestructura. El resto, tenemos que hacer comunidad (Wayar, 2019, p. 103).

4.2. La metáfora de la (in)visibilidad en las redes LGBTIQ+ de experimentación sonora

Una palabra que ha llamado mi atención a lo largo del desarrollo de la investigación es la de 'visibilidad', debido a que con frecuencia aparece en los discursos cuando se habla de la presencia de las personas LGBTIQ+ en distintos ámbitos sociales. Al ser la 'visibilidad' una palabra que escuché de manera cotidiana en el trabajo de campo, encuentro pertinente analizarla en su aspecto metafórico tomando como referencia el planteamiento de Lakoff y Johnson, para quienes "la metáfora forma parte de un sistema conceptual de la vida cotidiana, la cual se manifiesta en el lenguaje y por lo tanto en el pensamiento y la acción" (Lakoff & Johnson, 1995).

¿Qué es lo que se ve y qué es lo que se hace invisible cuando se habla de 'visibilidad'?, ¿qué está presente y qué está ausente? y en concreto ¿de qué se habla cuando se menciona que el archivo es importante porque otorga 'visibilidad'?. Con base en estas interrogantes propongo una interpretación a partir de la traza de una cadena de significantes recopilada en los testimonios que surgieron en el trabajo de campo.

Como punto de partida comienzo con la revisión de las conversaciones que sostuve con las, los y les gestores de los (ciber)espacios donde regularmente se presentan artistas LGBTIQ+ y posteriormente presento las reflexiones en torno a los testimonios de las, los y les artistas.

Cabe mencionar que el diálogo con estas personas comenzó gracias a las colaboraciones que se gestaron a partir del proyecto *Epifonías*, sin embargo, fue en el marco de las actividades del festival *Resonancias en Urano* (2022) y del festival *Wasifest* (2022), donde pude acceder al diálogo en el contexto del quehacer cotidiano de la labor artística.

Como parte de las actividades del festival *Resonancias en Urano*, se propuso una mesa de diálogo titulada [Redes autogestivas y espacios para artistas LGBTIQ+](#)⁵¹ donde participaron Alejandra Guzmán, *staff* de *Manos Amigues*, Rudy Arcadia, *staff* de *Manos Amigues*, Emilia Bahamonde, creadora y gestora de *Musexplat* y Maai Ortíz, gestor cultural del foro de la librería *Somos Voces*. La pregunta que detonó la conversación fue la siguiente: ¿qué es lo que les motiva, desde dentro, para mantener activos estos espacios?

Alejandra comparte:

Mi motivación principal es la lucha, yo soy una mujer transexual de 21 años, esa lucha de salir a la calle y que se burlen, esa lucha de no poder trabajar en algún lugar, esa lucha que tengo desde mis 18 años es muy fuerte. Este espacio Manos Amigues es mi refugio, yo se que aquí voy a estar bien, mi presencia es luchar por las infancias trans* para que no pasen lo que tuvimos que pasar nosotras. Lo que más me da motivación es la posibilidad de apoyar y apoyarnos entre nosotres, es brindar un espacio para que la comunidad no sufra y que no se denigre el trabajo por ser lo que son. Es luchar para ser reconocidos en todos lados, que vean que somos personas normales. Aquí en Manos Amigues llega de todo tipo de gente, gente mayor, chavos, trabajadores, y que vean que en la entrada está una mujer trans* a mi me parece que es un paso súper grande, y está bien chido que entran y me dicen ‘hola señorita’, eso me dice que ya van siendo parte de nuestra cultura y que hacen visible lo que somos.

Rudy comparte:

Personalmente algo que me motiva mucho del trabajo que hacemos con el equipo de Manos Amigues, es este gusto que me llevó después de una presentación, por ejemplo yo con el proyecto de Manos Vogueras, la conexión que se genera con las personas es muy significativa. Es reconocer la importancia de la apertura de lugares como este, para personas que quizás no tienen los medios para pagarse un teatro o un escenario o equipo de sonido o todo lo que conlleva armar una presentación. Eso hace que de cierta forma Manos Amigues sea una opción distinta a la comunidad LGTB, porque ofrece algo además de los lugares de encuentro, bares o antros; se trata de hacer comunidad con artistas, con disidencias y al mismo tiempo es convivir con los distintos grupos de personas que vienen, sobre todo desde la zona en la que se encuentra el espacio, pero también con las personas que llegan ahí por distintas razones, entonces llegan y se encuentran con el comedor, se encuentran con la

⁵¹ Véase. <https://atom.bio/archivoslgbtqmas>

galería de arte o hay otros que están pendientes de la agenda [...] al final del día lo que me motiva es el gusto de presentar algo en un espacio seguro, eso me llena de esperanza.

Emilia comparte:

Mi motivación principal es poder ayudar desde mis posibilidades, Musexplat es algo que yo hubiera querido tener cuando empecé a insertarme en la escena, personalmente yo recibí mucho apoyo de mis padres y ahora lo recibo desde la academia, lo cual me otorga una responsabilidad hacia mis colegas. Yo siento que esta responsabilidad es una especie de deuda que tengo con mi comunidad, a mi me mueve mucho eso. También cuando las personas agradecen la reseña, la invitaciones a los festivales y ese apoyo de las personas con las que se colabora de forma solidaria es lo que me hace sentir que todo el trabajo vale la pena.

Maai comparte:

Desde que entré a la licenciatura de gestión cultural, con todas las situaciones que tenía en mi contexto familiar, encontré en la escuela un espacio para hablar de mis miedos y experiencias, entonces la gestión cultural fue una salida donde pude decantar eso. Después me involucré con el festival de la semana cultural de la diversidad sexual y comencé a colaborar con artistas de diversas disciplinas, me tocaba desde mover sillas y hacer todo el trabajo tras bambalinas y así empecé. Lo que fui viendo al realizar esta labor me impactó mucho, en ese entonces yo no sabía nada de la historia de los movimientos, pero afortunadamente pude encontrar muchos referentes como Xavier Lizárraga. Creo que el que exista un espacio como Voces es algo histórico para esta ciudad y para el país, eso es un privilegio porque nuestro contexto permite que así sea, hay muchos otros sitios en Latinoamérica donde no existen espacios como Voces y sostenerlo requiere de muchísimo trabajo. Eso es precisamente lo que me inspira, son las personas que hicieron tanto por este movimiento y que afortunadamente he tenido la oportunidad de conocer y el hecho de que me hayan compartido cómo fueron los inicios de este espacio, cómo se enfrentaron y lucharon por estas sillas en las que ahora estamos sentados [...] Tuve la oportunidad de conocer esa verdad histórica no dicha, no escrita en un museo, no escrita en un libro de texto, pero que nos la contamos aquí, que la hemos ido construyendo y que seguimos tratando de construir y salvarla. Hoy día tenemos libros, podemos mencionar varios, pero a mí todavía me tocó en el 2011 cuando no existían muchas cosas de este tipo. Por otro lado, también me motiva lo que tiene que ver con la solidaridad que yo he sentido hacia las diversidades, me di cuenta que

había mucho machismo, violencia y transfobia dentro de la comunidad homosexual y creo que Voces aporta a estas reflexiones políticas, lo cual se refleja con el compromiso que tenemos hacia las condiciones laborales que le ofrecemos a la comunidad.

Los testimonios que comparten Alejandra, Rudy, Emilia y Maai permiten hacer audibles algunas marcas sobre lo que significan estos espacios. En una primera lectura se puede reconocer que los proyectos se sostienen a partir de una estructura comunitaria, esto se observa en los lazos de intercambio y de trabajo colectivo, pero también en el carácter de solidaridad, responsabilidad y afecto hacia sus colegas, visitantes y en específico hacia ‘la lucha’.

Por otro lado, al profundizar en el texto, se puede leer que en todos los testimonios se evoca un modo particular de *economía*, la cual emerge como algo que atraviesa de alguna manera su singularidad. Para Alejandra su presencia en Manos Amigues radicaliza la denigración del trabajo de las personas trans*, para Rudy, la posibilidad de acceder a un espacio ‘equipado’ y ‘seguro’ hace posible la presentación del trabajo de artistas LGBTIQ+, lo mismo sucede con *Musexplat*, donde se ‘apoya’ a las, los y les artistas en la producción y circulación de su trabajo sonoro. Asimismo en Somos Voces, Maai reconoce que este espacio es distinto a otros por el compromiso hacia las condiciones laborales que ofrecen a su equipo.

Todos estos gestos permiten reconocer al menos una cuestión, que estos (ciber)espacios ofrecen oportunidades de acceso a algo que en otros lugares no, lo cual abre una pregunta importante ¿a qué accedemos las, los y les artistas LGBTIQ+ cuando colaboramos con estas iniciativas?. Al respecto, las reflexiones de Val Flores en torno a la *economía* nos invita a preguntarnos por los medios de (re)producción.

si la economía es la organización de un régimen de existencia que se compone de los medios para satisfacer las necesidades humanas mediante los recursos disponibles, formando la base material para la reproducción de la sociedad en el tiempo, cada una de estas prácticas: narrativa, género, pedagogía, también suponen la organización de un régimen de existencia, administrando tanto los recursos lingüísticos, los estilos corporales admisibles, como los saberes legitimados socialmente (Flores, 2021, p. 330)

La asociación que propone Val Flores entre lo económico y el régimen de existencia devela aquellas estrategias que han empleado las colectividades LGBTIQ+ para contrarrestar los

efectos históricos de la *vulnerabilidad*, las cuales como he mencionado, pueden ser escuchadas a través de los excesos del lenguaje, la presencia y el relato.

Es por ello que me aventuro a sugerir que espacios con carácter comunitario como *Manos Amigues*, *Somos Voces* y *Musexplat*, brindan acceso a aquellos medios de producción que permiten a las, los y les artistas de las colectividades LGBTIQ+ administrar y (re)producir condiciones de vida digna, a las cuales no es posible acceder en otros lugares, en particular aquellos donde no son ‘visibles’ las luchas LGBTIQ+, las cuales, como se ha planteado en el capítulo anterior, se trata de luchas políticas en contra de la desigualdad, son luchas que han permitido ‘que vean que somos personas normales’, son luchas que abren la posibilidad de crear y ‘presentar el trabajo artístico en espacios seguros’, son esas luchas que nos han brindado ‘las sillas en las que ahora estamos sentados’.

En sintonía con lo anterior, me parece importante retomar la reflexión del investigador Héctor Domínguez-Ruvalcaba sobre las palabras de Pedro Lemebel, quien dice: “dejaré de hacer activismo a favor de la diversidad sexual cuando los estigmas sobre la diferencia se extingan por completo”. En esta declaración, Domínguez-Ruvalcaba encuentra que el sentido de las luchas LGBTIQ+ no buscan extinguir la diferencia, sino su marginación (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, p. 172), lo cual nos remite nuevamente a la idea de la escucha situada y de la *Nostredad*.

Las ideas expuestas anteriormente son el parteaguas para observar de manera situada el entramado que emerge desde la metáfora de la ‘visibilidad’ reconocida en las conversaciones con artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido. En congruencia con el método, la recopilación de testimonios se realizó a partir del conversatorio titulado *Música y género. reflexiones de voces diversas*⁵², realizado en el marco del festival Wasifest (2022) organizado por la plataforma *Musexplat*, en el cual pude compartir algunas reflexiones en torno a las experiencias personales de cada participante.

En la conversación participaron la artista colombiana Feli Cabrera, el artista y gestor boliviano Chuntu, el artista y productor argentino Camo y el periodista musical mexicano Óscar Morales. La pregunta que detonó la conversación fue la siguiente: ¿cuál es tu relación con la música y de qué manera te interpela el tema del género?

Feli comparte:

⁵² Véase. <https://atom.bio/archivoslgbtqmas>

Como artista trans* y artista no binarie hay una necesidad muy latente, que si bien es una discusión que viene de hace mucho tiempo, se nota en la visibilidad y en la representación de los géneros en las escenas, es una discusión concreta, no hay participación de determinadas personas porque seguimos respetando modelos hegemónicos de hace mucho tiempo donde no se considera válido que ciertas personas ocupen ciertos lugares. Desde una voz más activista, es poner en evidencia que hay una cuestión de un cambio que necesita de todos los sectores y de todas las personas que participan de ellos. [...] el tema de la representatividad tiene que ver con la visibilidad, para que existan referentes quiere decir que esas personas llegaron a ser visibles y por lo tanto pueden ser referentes de otras personas. Hay un tema con la visibilidad en los sectores femeninos, cuir y disidencias, que tal vez es lo que haya llevado a que haya movimientos tan grandes como para buscar esa visibilidad, se habla mucho de los espacios que se ocupan pero no tanto de la referencia, y esque la referencia abre camino a las siguientes generaciones, que las personas puedan identificarse con. A partir de eso podemos desarrollar una idea de que también podemos ocupar ese lugar.

Chuntu comparte:

El gestor no se da cuenta, hay festivales que generan remuneración económica y no se dan cuenta de lo que va a venir, [...] Los festivales grandes lo ven como una remuneración económica y no se dan cuenta de hasta donde podemos llevar esto si incluimos a más personas. La representación y la curiosidad por querer meter a más artistas va de la mano con. El hecho de ser parte de lo LGBT, el hecho de apoyar a esas otras voces o proyectos más pequeños que tienen algo que contar y qué decir y normalmente no se les brinda un espacio, creo que nosotros como gestores tenemos que estar conscientes de brindar espacios, de aprovechar pero también de ser sensibles con la realidad de las personas diversas.

Camo comparte:

Particularmente con la apertura de escucha a otras identidades de género tuve la oportunidad de conocer personas de otros países viviendo experiencias parecidas. Actualmente considero que hay más respeto, pero también sigue habiendo extractivismo dónde solo pretenden tu intervención para que sea "distinto" sin importar el proceso detrás. Por este motivo lo nombro extractivismo, ya que solo toman tu parte creativa para sus proyectos que nada tiene que ver con la política que nos atraviesa a las personas LGBT+. Creo que eso va a seguir pasando un largo rato y en mí experiencia recomiendo alejarse de esos espacios ya que no van a valorar el desarrollo personal de unx mismx. Con la brecha de desigualdad de género en Argentina se aplicó el cupo femenino en los escenarios que era muy necesario, pero junto con eso se

levantó una oleada TERF que cualquier persona que no sea una mujer cis terminaba siendo expulsada como las mujeres trans (ya que no las consideran mujeres). Yo al ser una masculinidad trans también atravesé momentos donde simplemente por portar vulva el trato era diferente y la inclusión/exclusión era a convenir. Es por eso que se optó por crear espacios como sellos y colectivos para identidades trans y así poder crear en conjunto.

Óscar comparte:

Hace tiempo yo entrevisté a V.A.L.I.S Ortiz y justo cuando la entrevisté mencionaba que previo a su transición ella me comentó que siendo artista podía darse el lujo de usar tacones, de maquillarse, porque en el escenario no se le cuestionaba, porque era visto como algo disruptivo. Pero ya no es tanto la fetichización sino reconocer a la persona[...] La parte interesante de los referentes va muy de la mano de qué tanto tienes acceso o el privilegio de tener esos referentes. Yo vengo de una familia de clase baja y tardé en tener acceso a internet en mi casa, entonces el único acceso que yo tenía a los referentes eran los medios públicos como la radio o la televisión, actualmente las generaciones más jóvenes tienen más acceso a la información pero eso no garantiza que su exploración esté hacia otros caminos, es importante que en esos espacios se de esa visibilización, para que nosotres como consumidores tengamos esa sed de explorar qué más hay.

Los testimonios que compartieron Feli, Chuntu, Camo y Óscar permiten reflexionar que la marca de la ‘visibilidad’ en las distintas escenas sonoras guarda una estrecha relación con la presencia, pero en específico con los modos en los que ésta es (re)producida.

Para las, los y les participantes es claro que hay representatividad de artistas de las colectividades LGBTIQ+ en los distintos foros, sin embargo el señalamiento se encuentra en que no se trata solo de ‘ocupar los espacios’, sino de ‘ser sensibles con las realidades’, de ‘ser congruentes con la política que atraviesa a las personas LGBT+’, se trata de ‘reconocer a la persona’.

El hecho de que el tema de la referencialidad haya interpelado las cuatro experiencias devela una problemática similar a lo que compartieron las, los y les gestores, el cual tiene que ver con el acceso a los medios de producción de la industria musical.

Tanto Feli como Camo, Chuntu y Óscar reclaman que los escenarios se gestionan de manera ‘insensible’ puesto que solo muestran interés en su participación por la productividad económica que conlleva la fetichización de sus presencias. Con base en estos testimonios, pienso

que la metáfora de la ‘visibilidad’ hace audible la marca de las condiciones de desigualdad en el acceso a los medios de (re)producción. Desde este lugar propongo que la ‘visibilidad’ en el sentido metafórico que emplean mis colegas, es una palabra que corresponde con el sentido comunitario y de lucha contra la desigualdad y la marginación de la diferencia.

En este contexto, ser ‘visible’ se refiere a la posibilidad de adquirir acceso a los distintos medios de producción; lo cual dista mucho del discurso de la ‘visibilidad’ que se materializa en acciones que se acotan únicamente a lograr la equidad en participación. Este aspecto es evidenciado en el testimonio que me compartió la artista peruana Emilia Fernández al comentar sobre las implicaciones de la ‘visibilidad’ en su contexto:

Hay una romanización de la diversidad que particularmente no me agrada. Dejé el podcast pero no dejé de hacer puentes con la diversidad. La falta de organización y cohesión política de las personas trans* en Perú es compleja, se busca sobrevivir pero no vivir y ser visible. Primero debes preocuparte solo de ti y de tu entorno inmediato para evitar violencia . Si no formas lazos visibles, combativos o activistas, es más fácil pasar como cis, eso es útil en una ciudad como Lima, sin embargo una vez que te vuelves pública es fácil llegar a prominencia y recibir ataques (E. Fernández, comunicación personal, 17 de febrero de 2022).

Para Emilia, la ‘visibilidad’ se manifiesta en los lazos que les permiten acceder a condiciones donde es posible ‘vivir’, lo cual supone que las personas trans* ‘invisibles’ están sujetas a condiciones de vida donde sólo podrían ‘sobrevivir’.

Escuchar estos testimonios nos permite comprender que el sentido metafórico de la ‘visibilidad’ es crucial para pensar en la singularidad de proyectos de documentación y experiencias de archivo como son *GEXLAT*, *Maricoteca*, *Archivos y memorias Diversas*, *Archivo de la Memoria Trans* entre otros, ya que cada representante ha logrado consolidar una propuesta capaz de brindar a las, los y les artistas LGBTIQ+ el acceso a los medios de producción y autorrepresentación histórica y cultural, desde los cuales pueden (re)escribir el discurso histórico y con ello (re)producir los referentes ‘visibles’ que permitan dar continuidad a la lucha por la vida digna.

Por tal motivo, encuentro pertinente problematizar el sentido del archivo desde el planteamiento de Judith Butler sobre los referentes,

Frente a la preocupación comúnmente expresada de que si la homosexualidad no tiene referente, no puede haber una política gay y lesbica eficaz, yo señalaría que la ausencia de un referente final para el término impide que éste pueda ser tan

performativo como el ejército afirma que es. El término apunta hacia un referente que no puede capturar. Más aún, esa falta de captura constituye la posibilidad lingüística de una contestación democrática radical que abra el término a futuras regulaciones (Butler, 1997, p. 183).

El señalamiento de Butler nos advierte sobre las implicaciones que conlleva la (re)producción de referentes fijos que pretenden capturar la subjetividad, puesto que influye directamente en la producción discursiva y material de la representación desde una captura del otro. Por tal motivo me parece fundamental reconocer que las posibilidades de autonombraarse observadas en las distintas plataformas web y redes sociales, es al mismo tiempo la posibilidad de autoreferenciarse a través del relato de la experiencia de vida.

En resumen, el análisis de la metáfora de la ‘visibilidad’ reconocida en el campo, me conduce a proponer que su relación con la noción particular de archivo que trato en esta investigación, tiene que ver con las posibilidades que esa ‘visibilidad’ otorga para acceder a los medios de producción del relato colectivo, desde el cual, las, los y les artistas LGBTIQ+ (re)producen referentes que abonan a la consolidación de economías que posibilitan la vida digna.

Como bien apunta Lohana Berkins, “la pérdida masiva de compañeras travestis interviene en la falta de un relato colectivo, de una memoria comunitaria que nos permita proyectarnos a futuro, afectándonos a cada una y a todas a la vez” (Berkins, 2006). Teniendo en cuenta lo anterior, en el siguiente apartado comparto una experiencia donde *la red* activa un archivo multilocal a partir de la emergencia de la conmemoración.

4.3. El archivo emergente de Manitas Nerviosas

La mañana del sábado 16 de julio del año 2022 nos informaron que nuestra querida colega, la artista, compositora y productora V.A.L.I.S Ortiz (conocida como Manitas Nerviosas) ya no se encontraba más en este plano existencial. La inesperada y dolorosa noticia de su pérdida no pudo ser asimilada de inmediato, no podíamos creer que tan solo una semana antes la habíamos escuchado cerrar el festival *Resonancias en Urano* en el escenario de *Manos Amigues*, donde compartió su talento, su voz y su presencia.

Recuerdo haber sentido desconcierto y extrañeza, por lo que le envié un mensaje a mi querido amigo Javi contándole la situación, me pareció importante acercarme a él puesto que

habíamos compartido lo que sería el último concierto de V.A.L.I.S. La respuesta de Javi fue la siguiente:

El día del concierto yo conocí a V.A.L.I.S, me pareció una presencia muy talentosa y muy fuerte. A pesar de no haber tenido un vínculo más cercano con ella, lo que me cuentas me hace sentir muy invitado a conmovirme con ustedes y en general con los compañeros [...] Tu mensaje me evoca a la compasión, tener compasión en el sentido de sentir con el otro, podemos pensar en muchas cosas que pudimos hacer como comunidad, pero en realidad no sabemos. Creo que ahí está la importancia de saber que alguien te escucha y que alguien siente contigo, eso es muy importante, porque así es como nos sentimos y nos acompañamos (J. Sánchez, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

Las palabras que me regaló Javi estuvieron resonando en mí por varios días, al igual que él, yo tampoco tenía un vínculo muy estrecho con V.A.L.I.S, sin embargo su memoria comenzaba a impregnarse a través de los relatos que colegas y gente cercana hacían de ella; una memoria evocada desde el acompañamiento, donde era posible sentirse interpelado por el recuerdo ajeno.

Como fue el caso de mi colega y amigo Óscar Morales, quien con frecuencia narraba cómo la presencia de V.A.L.I.S lo había marcado tanto en su relación con la música, como en su vida personal y afectiva. En una ocasión, al entrevistarlo sobre el proyecto *Bring my noise*, Óscar me compartió que gracias al blog pudo insertarse en la escena del periodismo musical y que en el desarrollo de esa labor había podido conocer a V.A.L.I.S, quien más tarde se convertiría en su familia elegida con quien sentía la libertad ser él mismo y con quien encontraba un espacio de escucha.

Los días transcurrieron y en las distintas plataformas, medios dedicados a la música, redes sociales y en algunos programas de radio por internet, comenzaron a circular una serie de reflexiones, notas periodísticas y publicaciones que homenajaban la memoria de V.A.L.I.S

A continuación comparto algunos de los mensajes que comenzaron a publicarse tras la noticia.



Figura 30. Publicación de Óscar Morales. Fuente: https://www.instagram.com/oskah_/



Figura 31. Publicación de Nohemi Rascón. Fuente: <https://www.instagram.com/canticodesirenas/>

"Una artista no solo con un talento musical indiscutible la cual se puede apreciar en todas sus producciones. Particularmente su proyecto solista **Manitas Nerviosas** nos regaló parte de sus más profundos sentimientos, nos hacía conectar de inmediato con nuestras propias experiencias", me explica en mensaje de WhatsApp **Ana Mora**, música que en uno de sus proyectos de investigación creó la genealogía de *Híbridas* y *Quimeras*, trazando la importancia de las disidencias en la experimentación sonora en México, una escena a la que perteneció **Valis**.

"Siempre estuvo luchando de innumerables maneras para estar presente, para ser escuchada y sobre todo, para ser sincera con ella misma, no solo en su musicalidad, en sus ilustraciones, si no en su vida. Eso inspira. Todo eso fue reflejado en sus expresiones artísticas, que percibo como revolución, resistencia y evolución, nada de conformismo", me comenta **Itzel Noyz**, voz en la canción "**Pármenux**", colaboradora del compilado *Feminoise México* editado por *Sisters Triangla Records*, que derivó en el lanzamiento de *Compilame'sta* en el 2019 a través de *Híbridas* y *Quimeras*.

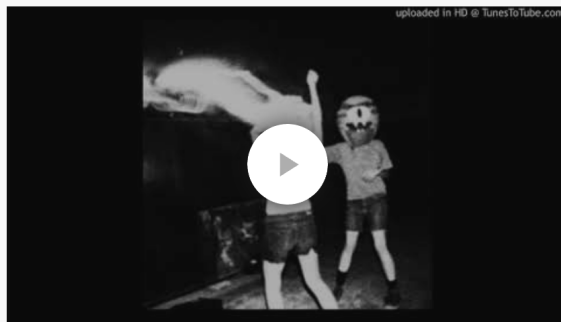


Figura 32. Nota de Karina Cabrera. Fuente: <https://www.indierocks.mx/columna/sonoridad-vast-active-living-intelligence-system/>

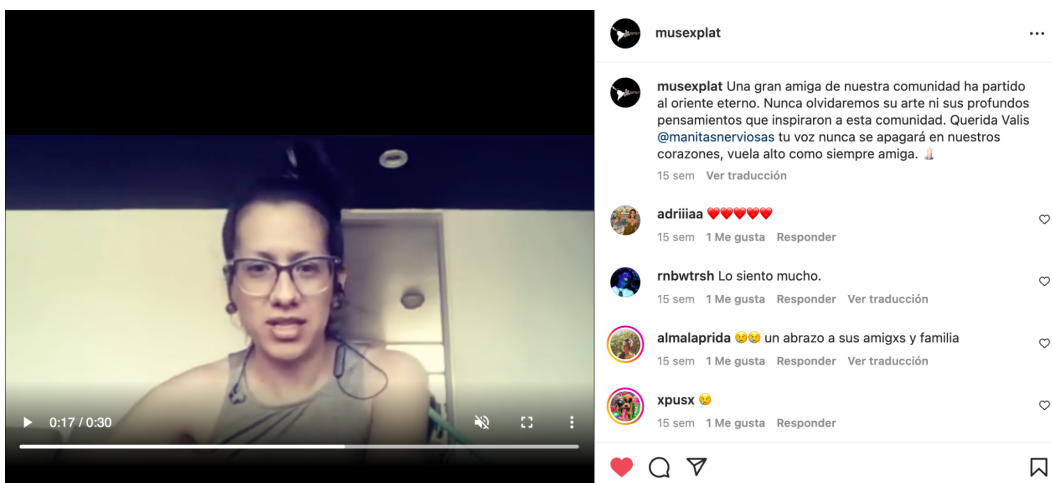


Figura 33. Publicación de Musexplat. Fuente: <https://www.instagram.com/Musexplat/>

Las palabras, fotografías, videos y otros materiales audiovisuales que dedicamos a V.A.L.I.S, poco a poco comenzaron a generar un acontecimiento de archivo colectivo. En cada uno de los (ciber)espacios donde se la nombraba, se hacía visible el deseo del resguardo y la emergencia del acto de transferencia del recuerdo sensible; era una especie de *montaje* colaborativo imbricado desde la mirada, la voz y la escritura de su comunidad, sus admiradores, familia elegida y demás personas interpeladas por el suceso.

Didi Huberman piensa que el *montaje* manifiesta un destello interpretativo, por lo que en este acto de despliegue de la imagen “se hacen visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, a cada gesto” (Didi-Huberman, 2012, p. 21).

Mirar el acontecimiento del archivo colectivo desde el *montaje*, nos invita a escuchar los gestos breves, múltiples e impermanentes de la historia de V.A.L.I.S. Para algunas personas, el material desplegado mostraba fragmentos del recuerdo de la amiga entrañable, para otras era la huella documental de su presencia en la escena de la música experimental; para mi, era el sentir de mi amigo Óscar y el encuentro con la vulnerabilidad.

Los homenajes no solo se limitaron al entorno virtual, la noche del sábado 23 de julio se organizó un encuentro en el centro cultural LGBTIQ+ *Eucalipto 20* ubicado al norte de la Ciudad de México, donde nos reunimos a recordar y despedir a V.A.L.I.S. En el evento pude charlar y escuchar a personas queridas de la comunidad. Paralelamente, ese mismo día el comedor comunitario *Manos Amigas* estaba celebrando su aniversario con un ciclo de conciertos y exposiciones, por lo que después del memorial acudí al evento.

En algún momento de la noche una de las bandas le dedicó unas palabras a V.A.L.I.S, por lo que pude percibir que su nombre seguía circulando y resonando de manera amplia por los distintos (ciber)espacios donde las distintas comunidades de experimentación sonora sosteníamos su presencia.

Todos estos acontecimientos en torno al recuerdo y la memoria que se suscitaron tras la pérdida de V.A.L.I.S detonó una serie de reflexiones sobre la trascendencia a través del archivo. Para mi era evidente que V.A.L.I.S no pertenecía a una sola comunidad, sino que a lo largo de su trayectoria había podido tejer redes afectivas y colaborativas que adquirieron voz y cuerpo a través de las distintas manifestaciones de amor que homenajeaban su presencia en el mundo.

Es así que la reacción colectiva ante su ausencia, evidenciaba el carácter de la intermedialidad y de la escucha situada, donde la *Nostredad* se manifestaba a través de la experiencia de generar el archivo que buscaba preservar el testimonio de su paso por el mundo. En ese sentido, pude observar que su archivo se conformaba y transmitía a través de un cuerpo colectivo que nos reunimos a escucharnos, sentirnos, recordarnos y compartimos material documental.

En ese acontecimiento, se produjo una huella que, por breves instantes, era capaz de hacer emerger una materialidad asequible, ‘visible’, que estimulaba la resonancia del recuerdo con otros cuerpos que eran invitados a acompañar la experiencia. Es precisamente este dinamismo que el archivo definió su régimen, el cual adquirió sentido para la red que lo estábamos generando, no se trataba únicamente de recopilar documentos, sino de abrir espacios de encuentro y escucha que permitieran mantener viva la memoria de V.A.L.I.S.

Huberman se pregunta si sabemos mirar a una mariposa, ¿cuál sería la mariposa conocida en su integridad sino la sometida al éter y definitivamente clavada en su panel de corcho? Está claro que esa integridad es ilusoria, puesto que le falta nada menos que la vida. ¿No vale más una mariposa esquiva pero viva, móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos? (Didi-Huberman, 2007, p. 13)

La pregunta de Huberman sobre la vitalidad nos conducen a pensar de manera crítica sobre la organicidad del archivo, considero que la idea de la mariposa clavada en el corcho podría ser equiparable con los procesos de organización y preservación documental, ¿asegurar la permanencia del soporte de un documento garantiza la vitalidad de su contenido?, ¿puede algo vivo mantenerse inalterable de manera permanente?, ¿son el cambio del soporte o del contenido de un documento procesos de pérdida y olvido? Es precisamente en la pulsión de muerte donde todo archivo da cuenta de la frustración e inquietud, puesto que ante el encuentro con la belleza y fugacidad de la vida, aparece el temor a la desaparición y al olvido, lo cual incita acciones que inevitablemente siempre se enfrentarán con la imposibilidad de capturar o representar el todo.

Desde este lugar de reflexión, pienso que tanto los actos de trasmisión, como de registro, inscripción y almacenamiento, son procesos que manifiestan la organicidad del archivo. La mariposa y sus procesos de cambio nos enseñan que la memoria no se encuentra en una sola fase,

sino en la trayectoria vital que hacia adentro nos interpela, nos marca, nos transforma, y hacia afuera nos da presencia, nos incorpora y reincorpora en la multiplicidad.

A varios meses del suceso que detonó la emergencia del archivo de Manitas Nerviosas, escribir y reflexionar sobre ello en este trabajo abre nuevamente la herida y con ello la posibilidad de que su memoria siga su tránsito. Escribir estas líneas en compañía de la escucha de su último álbum *A love Supermeme*⁵³, me ha permitido reconocer que en su música ahora es posible resignificar una huella de memoria que sobrevive respecto al recuerdo de la experiencia vivida.

Ana María Ochoa (2011) propone que la tecnología permite a la sociedad redistribuir las posibilidades de registro, al tiempo que reordena los sentidos del archivo, sin embargo lo que yo he presenciado a lo largo de este trabajo, es que ese nuevo panorama para el archivo es un proceso de transición y recontextualización, es decir que no tiene una sola fase ni un punto de partida.

Las posibilidades de encuentro, de conexión y de intercambio que se manifiestan en los modos en los que nos relacionamos en el presente han reformulado el paradigma sobre cómo recordamos y construimos memorias significativas, de modo que vale la pena cuestionarnos ¿qué de todos los registros documentales que hemos generado y almacenado dan cuenta de nuestros procesos de negociación?, ¿qué de todo ese material acumulado en nuestros dispositivos electrónicos nos ha interpelado en lo más profundo como para desear su archivación?, ¿qué de todo ese material podría encontrar correspondencia con los registros de nuestra red afectiva?

Hablar de archivo en este contexto es dar cuenta de la afectación que se produce al encontrarnos con el recuerdo de la presencia a través de la música, la voz, la palabra, el fonograma o la imagen. Presencias que en su acontecer inscriben huellas susceptibles de intervenir política y culturalmente a través de la voz y el cuerpo, por eso no debemos ignorar los efectos que el archivo, su narrativa, performatividad y relato pueden producir incluso en su ausencia.

Todo esto nos invita a mirar el archivo como un dispositivo de la emergencia, del deseo, pero sobre todo de escucha, cuya capacidad de afectarnos y transformarnos radica no solamente en el contenido documental, sino en la experiencia misma de producirlo y sobre todo, en las redes que articula a través del acto de nombrar que precede al relato de la historia de vida, al fin

⁵³ Véase. <https://open.spotify.com/album/1p6txrOSjuoOHUmpEkAVtw>

y al cabo ¿qué es un archivo sin cuerpo?, ¿qué es un archivo sin comunidad?, ¿qué es un archivo sin política?, ¿qué es un archivo sin voz, sin resonancia, sin auralidad, sin la invitación a conmovernos, sin subjetividad, sin presencia y sin la fugacidad de la vitalidad?.

5. Conclusiones.

Hubo un tiempo en el que todo lo que parecía invisible se reveló al mundo.

Y el aire nos hizo justicia.

Aquel que se lleva las palabras para transformarlas y devolverlas en vivientes poemas.

Aquel que desnuda la fragilidad del más firme anhelo.

Aquel que anuncia un desbordante caos de emociones[...]

Lía La Novia Sirena.(2022)

En el contexto actual, los registros documentales que contienen información sobre la trayectoria de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido se encuentran de manera dispersa en distintas plataformas y redes sociales en internet, lo cual aperturó una serie de cuestionamientos sobre las implicaciones que conlleva la descentralización de la gestión de la memoria documental de estos grupos, sobre todo considerando que muchas de estas iniciativas no tienen como motivación principal asegurar la permanencia de los registros a largo plazo.

La propuesta de analizar estas observaciones desde una investigación de corte etnográfico propició la construcción de un conocimiento situado en una red LGBTIQ+ de experimentación sonora en torno al fenómeno de archivo. Gracias a las relaciones que se tejieron con representantes que participan desde distintos ámbitos en el desarrollo de estas escenas artísticas desde mi participación como creador, gestor e investigador, fue posible abrir procesos de reflexividad en torno a los modos particulares de conformar y transmitir memoria, así como el reconocimiento de dichas prácticas como acciones de intervención en el régimen del reconocimiento político.

Es así que a lo largo de los cuatro capítulos que componen esta investigación, se presentó el desarrollo y los resultados de una etnografía multilocal cuyo hilo conductor fue el seguimiento a la narrativa de la historia personal. Tras haber observado y analizado dichas experiencias, se llegó a la conclusión de que la singularidad de las prácticas documentales de esta red de creación sonora, articuladas por plataformas, repositorios, archivos e iniciativas tanto escriturales como narrativas, nos hablan de un dispositivo intermedial de escucha situada, lo cual sugiere que para estos grupos los procesos de conformación y transmisión de memoria son en primera instancia, el resultado de un proceso de intervención política y social en el terreno simbólico del reconocimiento y la memoria. Dicho aspecto nos habla de una tensión y negociación con un

régimen dominante de la representación, el cual es subvertido a través de la hibridación de modos de historizar, conmemorar y representar.

Por otro lado, la proposición apunta a señalar que el sentido con el que emergen estas iniciativas sólo puede ser comprendido en resonancia con su contexto, de tal modo que a lo largo del desarrollo de este trabajo es posible evidenciar la centralidad que adquiere la escucha para el estudio del fenómeno.

En el primer capítulo se presentó un marco referencial cuyo objetivo era establecer las coordenadas epistémicas y conceptuales que me permitieran describir los elementos que configuran las prácticas documentales y experiencias de archivo observadas en el campo. Debido a la diversidad de acciones escriturales y narrativas que derivan en información documental de la trayectoria de estos grupos, fue necesario sentar las bases desde tres aproximaciones: la de patrimonio documental, el performance y la propuesta anarquista.

La conjunción de estas tres nociones coadyuvaron a delimitar el objeto de estudio desde una visión multifacética. De manera concreta la mirada del patrimonio documental me permitió esclarecer las diferencias entre archivo, repositorio digital y archivo digital sonoro, lo cual facilitó el reconocimiento de sus características, sus límites, así como de las problemáticas y las posibilidades de tratamiento.

En complemento, la noción del performance me otorgó una mirada más amplia sobre los procesos corporales que desbordan la materialidad del registro y que a su vez constituyen procesos somáticos de conformación y transmisión de memoria, lo cual resultó de gran relevancia para poder otorgarle un lugar a las experiencias narrativas en la discusión sobre el fenómeno de archivo.

Finalmente, la visión anarquista resultó productiva en la medida en la que permitió generar preguntas sobre el carácter político y social del archivo. Analizar los procesos que ponen en tensión el régimen de la memoria y la representación política fue un parteaguas imprescindible para poder discutir acerca de las operaciones de subversión y resistencia al olvido.

En el segundo capítulo abordé la problemática de la delimitación del campo etnográfico, ¿de qué manera ubicar un territorio de análisis a partir de cualidades subjetivas y cuyos límites son fronterizos, como son: el carácter experimental, la enunciación LGBTIQ+ y el (ciber)espacio?. Con base en una revisión teórica de trabajos que han descrito a la música

experimental, el arte sonoro y la sociedad en red, pude reconocer que para poder caracterizar a estas agrupaciones era necesario ubicarlas dentro de la topografía del evento sónico, la cual me condujo a pensar en esta práctica como el resultado de la articulación de redes que se desarrollan en distintos entornos físicos y virtuales. En ese sentido, la aproximación a la configuración del campo requirió una intervención desde mi participación como artista, gestor e investigador, lo cual me permitió tejer una *red de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido* a partir del establecimiento de relaciones creativas, colaborativas, reflexivas y afectivas con representantes de distintas comunidades, las cuales se fueron construyendo en la medida en la que transitaba por los distintos (ciber)espacios.

La elaboración de un álbum, la gestión del festival de música experimental *Resonancias en Urano* y la apertura de espacios de encuentro a través del proyecto *Transónica* fueron los medios que me permitieron reconocer que la singularidad de esta práctica radica en un posicionamiento político y subjetivo frente a la diferencia respecto a la creación, la música, el género y la sexualidad, lo cual implicó construir un campo a partir de la articulación de nodos hilvanados por la presencia, el tránsito y la escucha.

En el tercer capítulo se elaboró una descripción y un análisis etnográfico de las iniciativas de documentación y archivo producidas en *la red*, integradas por las plataformas *GEXLAT*, *Musexplat*, *Maricoteca*, el podcast *Afrodita borracha* y el archivo de las emisiones radiales lésbicas *Salón de las preciosas*. Uno de los principales hallazgos fue reconocer que, a pesar de que algunas de estas iniciativas surgen como parte del desarrollo del trabajo artístico y no necesariamente con el objetivo de producir un archivo, los modos en los que se constituyen estas plataformas hacen audible la marca del régimen que evidencia el carácter político y social del archivo, lo cual me condujo a pensarlas como prácticas intermediales.

En complemento, la incorporación de las reflexiones y experiencias de representantes de agrupaciones activistas LGBTIQ+ en torno al fenómeno, permitió considerar la relación de las condiciones de asimetría y vulnerabilidad a las que se han enfrentado estos grupos con los procesos de historización y conmemoración, lo cual dio como resultado el reconocimiento de un saber situado sobre las tácticas de resistencia al olvido basadas en acontecimientos narrativos y el relato de la historia de vida. Este aspecto fue de gran relevancia ya que a raíz de reconocer la centralidad que adquiere la transmisión de memorias desde la oralidad, se pudo comprender la

correlación de estos procesos con la conformación de un régimen alternativo en torno a la memoria.

Finalmente en el cuarto capítulo se evidencía la proposición del argumento central a partir del análisis de la metáfora de la visibilidad reconocida en campo y las reflexiones en torno al archivo emergente de la artista mexicana Manitas Nerviosas. Ambas experiencias tuvieron como aproximación la escucha híbrida de la diferencia, desde la cual se pudieron reconocer tanto las jerarquías constitutivas que dan origen a las negociaciones en el terreno simbólico de la representación, como los efectos que tales procesos han tenido en relación a la configuración de una noción particular de archivo.

Con el análisis se pudo evidenciar que las enunciaciones en torno a la visibilidad reconocidas en campo corresponden a una marca de asimetría respecto a la producción y acceso a los medios de representación simbólica. Este aspecto resulta de gran interés puesto que al decir que un archivo es necesario para otorgar visibilidad, en realidad se alude a la idea de que el archivo, generado bajo un régimen autónomo e independiente, brinda la posibilidad de narrarse e historizarse en los propios términos, lo cual se pone en tensión con las narrativas que fetichizan o excluyen las presencias LGBTIQ+.

La experiencia en torno a la conmemoración de la artista V.A.L.I.S. Ortíz, conocida como Manitas Nerviosas, nos permitió observar de qué manera la estructura de una red multilocal afianzada por lazos afectivos y colaborativos posibilitaron el surgimiento de un archivo emergente, el cual se consolidó a partir del despliegue y circulación tanto de materiales documentales como de actos narrativos que la homenajearon, a partir de este acontecimiento se pudo reconocer el modo singular que estos grupos emplean para conformar, almacenar, transmitir y preservar memoria, lo cual da cuenta de la presencia de un fenómeno de archivo.

A lo largo del desarrollo de este trabajo de investigación, y con el interés puesto en la memoria de artistas LGBTIQ+ que experimentan con el sonido se intentó responder a la pregunta ¿de qué manera estos grupos de artistas configuran una noción particular de archivo?

Si bien es cierto que el resultado de la investigación es conclusiva en lo que concierne a la pregunta central. La propuesta de que espacios de documentación y registro como son *Maricoteca*, *GEXLAT*, *Musexplat*, y *Resonancias en Urano* pueden ser leídos como dispositivos *intermediales* de escucha situada, más allá de caracterizar o describir los medios y modos empleados para la inscripción de memoria, nos invita a no ser indiferentes

ante la evidencia del carácter relacional que suscribe el fenómeno de archivo, lo cual nos abre la posibilidad a escuchar las marcas que denotan su carácter político y social.

¿Cómo archivar una voz que no es escuchada o representada en sus propios términos?, ¿con qué medios de (re)producción simbólica cuentan estos grupos para historizarse, recordarse y conmemorarse?, ¿qué nos dicen los excesos del lenguaje, de las políticas y de la voz, más allá del contenido y la tipología documental sobre el sentido de hacer archivo?, ¿qué nos dicen las ausencias y los silencios?, ¿de qué manera nos acercamos al potencial del entramado comunitario que construye redes afectivas y solidarias?. Estas son algunas de las interrogantes que quedan abiertas para insistir en la importancia de seguir el camino de la escucha como un medio posible de aproximación al conocimiento e investigación de los archivos.

Finalmente y a manera de cierre, considero que uno de los principales aportes de esta investigación es la posibilidad de incorporar los saberes de las colectividades LGBTIQ+ en el estudio y reflexiones en torno a la preservación y continuidad de memoria, puesto que como se mostró a lo largo de estos capítulos, acudir a las teorías y experiencias que dichas agrupaciones han generado sobre estos temas, nos permiten ubicar un conocimiento situado sobre prácticas que han logrado subvertir los procesos de vulnerabilidad y con ello resistir al olvido.

6. Referencias

- Aillón Soria, V. (2017). Cuatro viñetas sobre archivo y desarchivo. *Revista Boliviana de Investigación*, 12(1), 13-30.
- Bahamonde, E. (2020). *Musexplat: Música experimental latinoamericana: Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical / tesis que para optar por el grado de Maestra en Música (Tecnología Musical)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Maestría y Doctorado en Música.
- Bahamonde, E. (2021, noviembre 15). *Entrevista con Emilia Bahamonde sobre la plataforma Musexplat* [Comunicación personal].
- Barber, L., & Palacios, M. (2009). *La mosca tras la oreja, de la música experimental al arte sonoro en España*. Autor.
- Barz F., G. (1997). Confronting the Field (Note) In and out of the Field: Music, Voices, Texts and Experiences in Dialogue. En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 45-62). Oxford University Press.
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, 59-88.
- Bazzichelli, T., & Kerckhove, D. de (Eds.). (2008). *Networking: The net as artwork*. Digital Aesthetics Research Center.
- Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (M. Gonnet, Trad.). Caja negra.
- Berkins, L. (2006). Travestis: Una identidad política. *Pensando los feminismos en Bolivia*, 221. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html>
- Besser, H. (s. f.). *Archiving Media from the "Occupy" Movement: Methods for Archives trying to manage large amounts of user-generated audiovisual media*. 6.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Butler, J. (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle (L. Hincapié, Trad.).

- Nómadas*, 46, 13-29. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n46a1>
- Castells, M. (2001). *La galaxia Internet: Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad* (1a edición). Plaza & Janés.
- Castells, M. (2013). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol.1: La sociedad red* (6ta ed., Vol. 1). Siglo XXI.
- Cornejo, G. (2013). La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía “queer”. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 0(39), 79. <https://doi.org/10.17141/iconos.39.2011.747>
- Cruz, A. (2022, mayo 4). *Entrevista con Alicia Cruz sobre proyecto Diversx* [Comunicación personal].
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (F. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La Imagen mariposa* (J. J. Lahuerta, Trad.). Mudito & Co.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ed. Ve ; Fundación Televisa.
- Domínguez-Ruvalcaba. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina* (S. Verjovsky, Trad.). Ediciones Culturales Paidós.
- Edmonson, R. (2008). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. UNESCO.
- Fernández, E. (2022, febrero 17). *Entrevista con Emilia Fernández sobre el podcast Afrodita borracha* [Comunicación personal].
- Flores, V. (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Continta Me Tienes.
- Floridi, L. (Ed.). (2015). *The Onlife Manifesto*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. (A. Garzón del Camino, Trad.; 1a edición). Siglo XXI.
- Gallego Domínguez, O., & López Gómez, P. (1989). *Introducción a la archivística*. Servicio Central de Publicaciones. Gobierno Vasco.
<http://www.artxibo.euskadi.eus/documents/22528/29360830/ikerlanak1.pdf/f9a6b66b-fcd6-626d-56e8-f550cd3ac7eb>
- García Castilla, J. D. (2019). Conocimientos en resonancia: Hacia una epistemología de la escucha. *El oído pensante*, 7(2), 20.

- García, L. (2021). Prólogo. En *Mundos disidentes. Antología literaria* (p. 270). Aquelarre de tinta.
- García-Rabines, D., Fernández-Fernández, E., & Rozas-Urrunaga, L. (2022). Respectable outness: Examining the coming-out narratives of Latin American Lesbian, Gay, and Bisexual YouTube celebrity vloggers. *Sexualities*, 136346072210852. <https://doi.org/10.1177/13634607221085254>
- Gautier, A. M. O. (2011). *El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro*. 6(11), 14.
- Geertz, C. (2003). Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura. En A. Bixio (Trad.), *La interpretación de la cultura* (pp. 19-40). Gedisa.
- Gómez Tapia, R. (2019). Archivar memorias Queer: Performances y constelaciones activistas en el fondo documental “Trabajo y estudios lésbicos/Casa de la mujer Salón de las Preciosas (1992-2004)” del Archivo Nacional de Santiago de Chile. *Revista del Archivo Nacional, Año 83*(1-12), 108-128.
- Gómez Tapia, R. (2022, octubre 27). *Entrevista con Rox Gómez Tapia sobre el archivo Salón de las preciosas* [Comunicación personal].
- González Alegre, L. (2021). Más allá de una abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. En *Sonido, escucha y poder* (pp. 11-26). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Grupo editorial Norma.
- Guerrero, J. (2014). *Tecnologías del cuerpo*. Iberoamericana Vervuert.
- Hall, S. (2003). Cuestiones de identidad cultural. En *Introducción: ¿quién necesita identidad?*. (pp. 13-39).
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos Intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 21-59). Cuarto propio.
- Hernández, A. (2022, diciembre 8). *Palabras de inauguración del XV seminario histórico LGBTTTI mexicano* [Comunicación personal].
- IASA-TC 03. (2005). *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación*. Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales.

- Lakoff, G., & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- Laprida, A. (2022, enero 18). *Entrevista con Alma Laprida sobre la base de datos GEXLAT y los archivos de música experimental con perspectiva de género*. [Zoom].
<https://Musexplat.com/2022/04/19/entrevista-con-alma-laprida-sobre-la-base-de-datos-gexlat-genero-experimentacion-latinoamerica-y-los-archivos-de-musica-experimental-con-perspectiva-de-genero/>
- Lara, R. (2016). *Poner la escucha en (corto)circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: Dos décadas* [Tesis para optar por el grado en Doctor en música (Musicología)].
 Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Maestría y Doctorado en Música.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar: Enseñanzas maya-tojolabales* (1. ed). Plaza y Valdés.
- Marcus E., G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal.
Alteridades, 11(22), 111-127.
- Mora Flores, A. A. (2021). Híbridas y Quimeras: Ruido y sororidad colectiva en la Ciudad de México.
ESCENA. Revista de las artes, 81(1), 320-343. <https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47649>
- Mora Flores, A. A. (2022, febrero 8). *Entrevista sobre redes de experimentación sonora en latinoamérica* [Comunicación personal].
- Porcello, T., Meintjes, L., Ochoa, A. M., & Samuels, D. W. (2010). The Reorganization of the Sensory World. *Annual Review of Anthropology*, 39(1), 51-66.
<https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.012809.105042>
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (2020.^a ed.). Anagrama.
- Real, F. (2022, febrero 3). *Entrevista con Fifi Real sobre música y arte cuir en Latinoamérica* [Zoom].
<https://Musexplat.com/2022/02/25/entrevista-con-fifi-real-sobre-musica-y-arte-cuir-en-latinoamerica/>
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: Alcances, técnicas y éticas*. Envión.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta.
- Rocha Iturbide, M. (2017). *Desde la escucha. Creación, investigación e intermedia*. Universidad

Autónoma Metropolitana.

- Rodríguez-Reséndiz, P. O. (2020). *El archivo digital sonoro*. UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.
https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/100/256/archivo_digital_sonoro.pdf
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), 9-22.
- Rufer, M. (2018). El archivo. De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. (In) *disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, 28(55), 160-186.
- Sánchez, J. (2022, julio 16). *Comunicación personal con Javier Sánchez* [Comunicación personal].
- Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Stone, S. (2020). *La guerra de deseo y tecnología (y otras historias de sexo, muerte y máquinas)* (M. Reis & F. Fernández, Trads.). Holobionte ediciones.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the americas*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2018). *Performance*. Asunto impreso.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Termens, M. (2014). *Preservación digital*. UOC.
- UNESCO. (2002). *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* (Edición revisada 2002). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000105132_spa
- Carta de la UNESCO sobre la preservación del patrimonio digital*, 5 (2009) (testimony of UNESCO).
- Vázquez Cerero, D. N. (2021). *Pido no ser yo*. Pez en el Árbol.
- Verbeek, P.-P. (2015). Designing the Public Sphere: Information Technologies and the Politics of Mediation. En L. Floridi (Ed.), *The Onlife Manifesto* (pp. 217-227). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Wayar, M. (2019). *Travesti/una teoría lo suficientemente buena*. Muchas nueces.