



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Doctorado en Artes
mención estudios y prácticas teatrales

Activismo lesbofeminista en la performance vocal de los programas radiales del fondo
documental *Salón de las Preciosas* (1998-2004)

Por

Roxana Gómez Tapia

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado académico de Doctora en Artes mención Estudios y Prácticas Teatrales

Profesora guía:

María José Contreras

Comisión examinadora:

Kemy Oyarzún (Universidad de Chile)

Milena Grass (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Marcela A. Fuentes (Northwestern University)

Diciembre 2018

Santiago, Chile

© 2018 Roxana Gómez Tapia

© 2018, Roxana Gómez Tapia

Se autoriza la reproducción de esta tesis solo con fines académicos, por cualquier medio, siempre que ésta sea citada en nota y bibliografía correspondiente.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
HALLAZGO DEL FONDO DOCUMENTAL <i>EL SALÓN DE LAS PRECIOSAS</i>	8
¿QUÉ ENTIENDO POR LESBIANA?	20
¿DESDE DÓNDE ESTUDIO ESTE ACTIVISMO LÉSBICO?	27
PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS	31
CAP. 1. HOMBRES DE RADIO Y ACTIVIDAD RADIAL EN CHILE	33
1.1. "HOMBRES DE RADIO": DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD RADIAL EN CHILE	35
1.2. VOCES DESOBEDIENTES: LA IRRUPCIÓN DE LAS (BIO) MUJERES EN LA ACTIVIDAD RADIAL CHILENA	58
1.3. ESTUDIOS DE LA RADIO Y EL EJERCICIO VOCAL	67
CAP. 2. HISTORIA Y CARACTERÍSTICAS DEL ACTIVISMO RADIAL DEL SALÓN DE LAS PRECIOSAS	76
2.1. ACTIVISMO LÉSBICO EN CHILE (1983-2010)	76
2.2. HISTORIA DE LOS PROGRAMAS RADIALES DEL <i>SALÓN DE LAS PRECIOSAS</i>	104
2.3. CARACTERÍSTICAS DE LOS PROGRAMAS RADIALES DEL SALÓN DE LAS PRECIOSAS	115
2.3.1. <i>Performatividad del casete y el contra-dispositivo activista del Salón de las Preciosas</i>	115
2.3.2. <i>Segmento Ama-zonas y Ama-zonas (1998-2000)</i>	124
2.3.3. <i>Cuando cae la noche (2001-2002)</i>	142
2.3.4. <i>Ni Marías ni Magdalenas (2002-2004)</i>	149
CAP. 3. LA PERFORMANCE VOCAL Y SUS DIMENSIONES DE ANÁLISIS	162
3.1. LA VOZ EN EL FRENTE DE LAS PRÁCTICAS	163
3.2. ESTUDIOS DE LA PERFORMANCE Y LA PRÁCTICA VOCAL	171
3.3. LAS DIMENSIONES DE LA PERFORMANCE VIBRACIONAL VOCAL	184
3.3.1. <i>Volumen micro/macro</i>	184
3.3.2. <i>Polifonía</i>	186
3.3.3. <i>Identificación y des-identificación</i>	188
3.3.4. <i>Pertinencia y articulación de las categorías de análisis</i>	190
CAP. 4. PERFORMANCE VOCAL Y ACTIVISMO DEL SALÓN DE LAS PRECIOSAS	192
4.1. PERFORMANCE VOCAL Y ACTIVISMO POLIFÓNICO DE PAULINA VERA	193
4.2. PERFORMANCE VOCAL Y ACTIVISMO MEDIADOR DE MARLORÉ MORÁN	200
4.2.1. <i>Usos de su experiencia</i>	205
4.2.2. <i>Performance del deseo y del compromiso</i>	209
4.2.3. <i>La performance vocal de escuchar</i>	210
4.2.4. <i>Frente al conflicto</i>	212
4.2.5. <i>Liderazgo y activismo mediador</i>	219
4.3. PERFORMANCE VOCAL Y ACTIVISMO EN RED DE ALEJANDRA ARAVENA	221
4.3.1. <i>Performance vocal en contingencia</i>	223
4.3.2. <i>Performance vocal más allá del libreto</i>	225
4.3.3. <i>Performance vocal identificatoria</i>	229
4.3.4. <i>Performance vocal e interacción con otras causas</i>	231
4.3.5. <i>Confrontación y conflicto</i>	233

4.3.6. Liderazgo y activismo en red	234
CAP. 5. LA TORTILLA SE DA VUELTA: DESIDENTIFICACIONES E INTERFERENCIAS DE LA PERFORMANCE VOCAL.....	239
5.1. REPRODUCCIÓN Y TÁCTICAS DE DESIDENTIFICACIÓN EN LA PERFORMANCE VOCAL	239
5.1.1. <i>Lesbianas terroristas</i>	239
5.1.2. <i>La voz del heteropatriarcado</i>	241
5.2. INTERFERENCIAS EN EL AIRE	246
5.2.1. <i>Interferencias por protagonismo</i>	247
5.2.2. <i>Interferencias por la autoridad</i>	252
CAP. 6. PROGRAMA POLÍTICO: FEMINISMO MODULADO Y AMPLITUDES INTERSECCIONALES	260
6.1. FEMINISMO MODULADO: RESONANCIAS FEMINISTAS	260
6.2. AMPLITUD MODULADA: LO PERSONAL ES INTERSECCIONAL.....	275
6.2.1. <i>Prácticas colaborativas</i>	280
6.2.2. <i>Prácticas solidarias</i>	283
6.2.3. <i>Prácticas de apoyo</i>	289
CONCLUSIONES.....	294
BIBLIOGRAFÍA CITADA	302

Agradecimientos

A la primera persona que quiero agradecer es a mi maestra y amiga María José Contreras.

También quiero destacar la labor del plantel administrativo que hace que este programa de Doctorado funcione tan bien. A Daniel Party, director de investigación y posgrado; a María José Contreras de nuevo, pero ahora por el largo tiempo en que se desempeñó como jefa del Doctorado y a José Manuel Izquierdo, quien asumió el cargo recientemente y puso su disposición para agilizar el proceso para mi defensa de tesis; a Alejandra Bendel, jefa de Magister; a Silvana Bugnoli, ex Coordinadora de Posgrado; a María Soledad López ex secretaria y a Bianca Marambio, actual secretaria; a Jimmy Palacios ex asistente del posgrado y Roberto Medina, actual asistente administrativo. Y a todas aquellas personas que desconozco su nombre y que trabajan mucho para hacernos la vida más fácil.

Agradezco también la disposición y ayuda de las lesbianas activistas que compartieron su tiempo conmigo, muy especialmente a Alejandra Aravena, Marloré Morán y Susana Peña. También debo agradecer a quienes me permitieron escuchar este archivo: Emma de Ramón, María Eugenia Mena, Francisca Marticorena y, en general, a todas las personas que trabajan diariamente en el Archivo Nacional transportando cajas y atendiendo solicitudes.

También quiero agradecer a mi bookdealer Gladys Bustos y su distribuidora de Letras Feministas Nicole Saavedra, gracias a ella en esta tesis pude explorar bibliografías alternativas a las publicadas por las grandes editoriales y a precio de estudiante.

Quiero agradecer a mis amigas. A todas. Pero muy en especial a Iván Smirnow. Porque estuvo muy presente en este proceso.

Gracias a mi mamá y a mi papá porque cuando era chica me repetían incansablemente que tenía que “ir a la universidad”. Y todavía vengo.

También debo agradecer a Kev, mi perro, quien nunca leerá esta tesis, pero que me acompañó en la escucha de los programas radiales y casi no se quejó.

Por último, quiero darle las gracias a Carol y dedicarle esta tesis, ya van dos tesis que le dedico.

Debo agradecer a la Vicerrectoría de investigación UC y CONICYT (Beca Doctorado Nacional, 2017) por el financiamiento otorgado para cursar este programa.

Resumen

En esta investigación me propongo responder: ¿Cómo se realiza y construye el activismo lésbico feminista a partir de la performance vocal presente en los proyectos radiales que componen el fondo documental *El Salón de las Preciosas* (1998-2004)? En consecuencia con esta pregunta, mi objetivo general es el análisis de la performance vocal ejercida por las lesbianas que lideraron la locución de tres programas y un segmento radial contenidos en dicho fondo documental. Esto con el fin de comprender, más profundamente, cómo a partir del ejercicio de su voz construyeron su activismo lésbico feminista en Chile.

En esta investigación tomo como cuerpo de análisis la producción radial del fondo documental *Trabajo y Estudios Lésbicos. Casa de la Mujer Salón de las Preciosas* (TEL/CMSP) o, como decidí llamar resumidamente, *Salón de las Preciosas* (disponible en el Archivo Nacional Histórico de Chile). Ésta se compone de un segmento y tres programas radiales que fueron emitidos entre los años 1998 y el 2004 (*Segmento Ama-zonas* 1998; *Ama-zonas* 1999-2000; *Cuando cae la Noche* 2000-2002; y *Ni Marías ni Magdalenas* 2002-2004). Estos fueron los primeros programas radiales autodenominados lésbicos; realizados por y para lesbianas, en Chile y Latinoamérica. El total de la colección fue digitalizado por mí en el curso de esta investigación. Las emisiones radiales que analicé en profundidad se conservan en 240 audios, correspondientes a 212 casetes en el Archivo Nacional Histórico (Santiago de Chile) y en una página web personal en formato mp3 (<https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel>).

En detalle, me propuse cuatro objetivos específicos: En primer lugar, establecer categorías que permitan el análisis de la performance vocal presente en mi corpus. En segundo lugar, contextualizar y situar la aparición y desarrollo de dichos programas radiales en el marco de la historia del activismo LGBTIQ+¹ en Santiago de Chile. Por otra parte, como tercer objetivo, busco identificar los fundamentos, apropiaciones y modificaciones de los feminismos de los que se asiste dicho ejercicio vocal. Por último, como cuarto objetivo específico, me propongo inferir el programa político que construyen estas lesbianas activistas. En términos epistémicos y metodológicos, mi investigación se suscribe a una perspectiva posdisciplinar y, más específicamente, a los estudios de performance y los feminismos.

Palabras clave: performance vocal, lesbianas, feminismos, activismos.

¹ Sigla que intenta infructuosamente resumir de forma discreta la diversidad sincrética de las denominadas “minorías sexuales”: lesbianas, gay, transexuales, travestis, intersexuales, queer y un largo etcétera representado con el signo “+”. En este sentido, lo usaré a lo largo de esta tesis.

Introducción

En esta introducción me propongo hacer, al menos, tres cosas: por un lado, exponer el diseño de investigación que guió mi investigación (sus preguntas y principales objetivos). En segundo lugar, relatar el proceso de hallazgo del corpus que analizo y la consolidación del diseño de investigación que supuso. Además, como último propósito, quisiera sentar las bases de la perspectiva que condujo esta tesis. En este sentido, quiero definir ciertos conceptos claves (entre ellos, el de 'lesbiana') y el paradigma de estudio que lo va a comprender a lo largo de este escrito (estudios de la performance y posdisciplina).

Antes de comenzar a cumplir estas promesas, quiero caracterizar brevemente el corpus que más adelante analizaré. El material desde donde se articula mi tesis es el registro de tres proyectos radiales, desarrollados en Chile entre los años 1998 y el 2004. Su principal característica es que fueron los primeros programas radiales en Chile y América Latina, que declaran ser producidos por y para lesbianas. Así mismo, cabe destacar también, que dichos programas radiales se enmarcan en gestiones activistas promovidas, principalmente, por las lesbianas feministas: Marloré Morán, Paulina Vera, Alejandra Aravena, Paloma Ahumada, Constanza Farías, Scarlet Muñoz, Mónica Gómez, Jenifer Mella y otras colaboradoras de la sociedad de profesionales TEL Ltda. (Trabajos y Estudios Lésbicos). Tanto ellas como la agrupación que las reúne, serán descritas en profundidad en los capítulos siguientes, lo importante de establecer aquí, es que como primera premisa establecí que estos programas radiales no pueden comprenderse al margen del activismo del que fueron parte.

El registro de este activismo radial quedó materializado en 212 casetes de audio. Este registro, junto a otros, fue gestionado y almacenado por Alejandra Aravena, quien en el año 2014 los donó (junto con otros documentos y registros del TEL) a Archivos Nacionales para su resguardo. En total el fondo documental *Trabajo y Estudios Lésbicos. Casa de la Mujer Salón de las Preciosas* (TEL/CMSP) o, como decidí llamar resumidamente, *Salón de las Preciosas* (disponible en el Archivo Nacional Histórico de Chile), contiene 260 casetes, además de diversos documentos. Su digitalización, rotulado y

catalogación completa (de los casetes y los documentos) fue realizada por mí entre los años 2015 y 2018. No obstante, para efectos de esta tesis, sólo consideré los 212 casetes, correspondientes al registro de un segmento y tres programas radiales. Estos fueron emitidos entre los años 1998 y el 2004 (*Segmento Ama-zonas* 1998; *Ama-zonas* 1999-2000; *Cuando cae la Noche* 2000-2002; y *Ni Marías ni Magdalenas* 2002-2004).

El total las emisiones radiales que analicé en profundidad se conservan en 240 audios mp3, en una página web que desarrollé para efectos de esta tesis: <https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel>. El siguiente, es el cuadro de clasificación que detalla mi corpus:

	año de emisión	n° programas
Segmento Ama-zonas	1998	28
Ama-zonas	1999-2000	87
Cuando cae la noche	2000-2002	43
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
total programas radiales	240	

1 Tabla cuantificadora de los proyectos radiales del fondo documental el Salón de las Preciosas.

En el siguiente apartado me propongo ampliar esta información parcial de mi corpus y, así mismo, ubicarla dentro de un espectro más grande, constituido, principalmente, por mi proceso de búsqueda de un proyecto de investigación doctoral. Creo que es importante relatar este recorrido; por un lado, para que mis colegas (y, en general, todas) se identifiquen y/o descubran que la investigación doctoral no necesariamente es un camino lineal y ordenado y, por otro lado, porque este recorrido justifica políticamente algunas decisiones asumidas por mí, como investigadora, al momento de estructurar y escribir esta tesis.

Hallazgo del fondo documental *El Salón de las Preciosas*

Antes de comenzar a elaborar la perspectiva de análisis que asumo, quisiera recordar las palabras de Linda Tuhiwai cuando sostiene que: “La investigación no es un ejercicio académico inocente o remoto, sino una actividad en la que hay algo en juego y que

se da en medio de un conjunto de condiciones políticas y sociales” (Tuhiwai, 2016, p.24). Esta cita de Tuhiwai reconoce que la investigación es siempre intencionada, es decir, que está conducida por preferencias de la investigadora. Dichas palabras, resuenan en el esfuerzo que puse en esta tesis, el cual, a su vez, se traduce en dos grandes gestos adoptados: por un lado, mi intención de hablar en primera persona (poniendo en juego mi voz) y, en segundo lugar –sobre todo en este capítulo–, desarrollar ciertas aclaraciones conceptuales que, de un modo u otro, condicionan mi manera de estudiar a las lesbianas y, en particular, a estas lesbianas y el activismo radial que construyeron.

En esta investigación asumí un “Punto de vista” feminista (2010 [2004], Harding) y lo puse en práctica tanto en el diseño de investigación como en el proceso de análisis y escritura. En palabras de Susan Harding: “los proyectos feministas del Punto de vista siempre están socialmente situados y políticamente comprometidos en formas prodemocráticas” (2010 [2004], Harding, p.52). Esta investigación la reconozco como situada en mí, por los privilegios que hoy tengo como lesbiana participante de la academia, pero también por el recuerdo de la soledad de mi juventud como lesbiana mestiza de clase media-baja de Estación Central en Santiago de Chile. Este lugar situado en mi experiencia, determina, de cierta forma, mi interés de hacerme responsable de este valioso trabajo activista. Y no sólo me motivó en términos políticos, sino que además, ayudó a informar al análisis que eventualmente hice. Pienso que la precariedad en la que crecí, donde ser lesbiana era algo imposible, me alentó a confeccionar esta memoria en mi presente: más privilegiado y más feliz.

Asumir un Punto de vista feminista, para Eli Bartra, por su parte, tiene el potencial de: “crear nuevos conocimientos que ya no se centren únicamente en el quehacer, el pensar y el sentir de los varones, sino que se considere una realidad con más de un género, con todo lo que ello implica” (2010, Bartra, pp.76-77). Para mí, este potencial no sólo queda expresado en el diseño de mi investigación y su enfoque en la recuperación del quehacer activista radial de lesbianas feministas, sino que, se materializa en la actividad de

preservación y ordenamiento digital de un material que, después de esta tesis, puede circular y ser masivamente escuchado por quien lo desee.

Considerando lo ya expuesto, en lo que sigue me dedicaré a exponer sintéticamente el proceso de investigación que subyace a esta tesis. Para mí, es importante visibilizar este proceso por diversos motivos, entre los cuales, destaca la necesidad de generar, desde mi propia práctica, una forma de investigar alternativa. Creo que es posible (y urgente) encontrar dinámicas alternativas a las ya convencionales formas que ha tenido la academia para hacer y divulgar su trabajo. En esta línea, estoy convencida de que, existen vicios cuestionables de los que quiero safar, tales como, sólo por poner ejemplos: la voz de autoridad que asume el académico al hablar sobre algún tema (escondida en el neutro impersonal “se” y que, así mismo, suele volverse autoritaria al definir cómo y qué debe investigarse), la endogamia respecto a los circuitos que recorre (los temas que aborda y para quiénes son relevantes) y el hermetismo de su producción (que muchas veces termina por alimentar un tecnicismo disciplinar infinito y abstracto, en el mal sentido), entre otros aspectos. Mi ánimo de alejarme de esta forma convencional de hacer academia (en lo que respecta a las artes y humanidades, sobre todo) se sostiene en el espíritu de acercarme más a los acontecimientos que ocurren fuera de ella. Creo que, si bien, ha pasado mucho tiempo desde “los giros epistémicos” (“giro de las prácticas”, “los performances studies”, entre otros) ha costado mucho que desde la producción y formatos propios de la academia -y desde la formación de las sujetas que la conforman- se hayan pensado en formas alternativas para expresar y articular sus conocimientos. En este sentido, considero que participo de una generación diferente (o que busca diferenciarse, al menos).

La producción académica, ya desde la forma en que presenta sus investigaciones (generalmente en artículos), nos ha acostumbrado a leerla o entenderla desde sus resultados, como si nada antes de eso existiera (muchas veces ni si quiera visibiliza a la Investigadora responsable del proceso de investigación). Yo creo que es posible y legítima una forma de investigar alternativa, una forma de “hacer academia” que aprende más de la práctica artística y que desea descubrir el valor de sus procesos como un factor

imprescindible al momento de su producción. Si bien, dicho esto, pueda parecer paradójico que este escrito en lo formal se ajuste a los parámetros de una tesis de doctorado convencional, espero que en lo estructural y particular de su configuración pueda ser un aporte a las políticas que se asumen al momento de investigar. Estas son sólo algunas de las razones, por las cuales, quise relevar en este punto mi proceso como estudiante del programa de Doctorado en Artes con mención en estudios y prácticas teatrales.

Entré al programa de Doctorado en Artes el año 2014, en su segundo año de funcionamiento. Pese a que su malla curricular lo determina para el tercer año, en mi segundo año de doctorado (2015) comencé a tener reuniones informales con quien fue la profesora guía de mi tesis (María José Contreras). Entonces, sentía la urgencia por averiguar qué podía estudiar en los años que seguían (2016-2017). Antes, en los años 2012 y 2013, cuando cursé el Magister en Artes, había investigado la corporalidad y performance de travestis chilenas (Gómez, 2013)², analizándolas desde una óptica escénica (Estudios Teatrales). Al postular a este doctorado, propuse un anteproyecto de investigación que de antemano sabía que no iba a realizar, pero que me permitía sortear el ingreso a dicho programa. Para cuando comenzamos a reunirnos con mi profesora guía de tesis, lo único que tenía claro era el tema: las lesbianas (o sea, yo). Este tema me interesaba, tanto porque yo en lo personal me identificaba como lesbiana así como también porque, entre lo que entonces había leído, consideraba que era un tema poco estudiado (menos estudiado, incluso, que el transformismo/travestismo). Para entonces, tenía este tema como pie forzado, sin saber cuál sería mi corpus de estudio ni mucho menos objetivos y/o metodología.

El principal desafío que enfrentaba al intentar investigar sobre lesbianismo fue el carácter de invisibilidad que se le atribuía a la figura de la lesbiana, tanto en Chile como en

² Disponible en web:

<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/2960/626708.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

otros países. Tanto en las consignas activistas, como en la producción académica, la invisibilidad era (y sigue siendo) una constante al momento de hablar de las lesbianas. Esto suponía un desafío porque, a diferencia de las travestis donde el régimen de lo visual es fundamental, las lesbianas parecían (parecíamos) menos aprehensibles, relegadas a una conducta sexual entre pares y, por lo tanto, desplazadas al plano de lo íntimo y lo privado.

A partir de estas reuniones informales, realicé distintas actividades buscando algo que despertara mi interés de ser estudiado en los 2 años y fracción que me restaban de Doctorado. Realicé entrevistas a lesbianas activistas chilenas³; situé una cartografía de los espacios de la ciudad que han sido ocupados por las lesbianas en diversos eventos importantes para su historia (en un mapa de Santiago de Chile); confeccioné una línea de tiempo con distintos hitos públicos de aparición de las lesbianas en Chile, entre otras actividades. En medio de este proceso, y a partir de entrevistas a lesbianas chilenas vinculadas al activismo, en sus relatos apareció el vago recuerdo de un activismo hecho por lesbianas chilenas, mediante la producción de programas radiales.

En el año 2015 entrevisté a la activista lesbiana Erika Montecinos (2015), quien en el esfuerzo de responder a mi pregunta por la historia de la participación lésbica pública en Chile, mencionó el programa radial *Triángulo Abierto* y, en particular, una sección de éste conducida por una lesbiana (“Con la luna en el ombligo” por Anahí de Ayuquélén). En aquella ocasión, además, Montecinos recordó la existencia de una Coordinadora Lésbica, organizada en los años 90 en Santiago de Chile. En el relato de Montecinos, estos recuerdos eran antecedentes muy vagos. Para mí, eran hitos que desconocía y que resultaban interesantes para una eventual investigación. Como lesbiana, este recuerdo de Montecinos me hacía pensar en cuánto mejor hubiera sido mi existencia de haber conocido dichos programas radiales en aquel tiempo, cuando yo tenía entre 10 y 16 años. Pero, sobre todo, me daba mucha curiosidad que hubieran existido y, junto con ello, la posibilidad de que

³ Susana Peña (de Ayuquélén), Erika Montecinos (de Rompiendo el Silencio) y Daniela Cápona (CUDS).

quedara registro de ellos. Quizás, más allá de los desafíos teóricos y logísticos que suponía una investigación como la mía, éstas fueron las razones de fondo que me impulsaron a investigar más al respecto. Sin embargo, aunque parecía muy atractivo como tema, estos objetos aún eran muy grandes para una tesis de doctorado, considerando que *Triángulo Abierto* fue un programa radial dirigido a homosexuales gays, sobre todo, y que duró 14 años al aire (1993-2007). Por este motivo, quise profundizar sobre las referencias específicas que aparecían en las memorias de las lesbianas activistas con las que conversé.

Con el ánimo de saber más al respecto, el 24 de marzo del año 2015 me contacté con Víctor Hugo Robles (activista gay conocido como “El Che de los gays”), conductor histórico del programa radial homosexual *Triángulo Abierto*, y le pregunté si tenía conocimiento de algún registro que haya quedado de la sección radiallésbica “Con la luna en el ombligo”. Él me sugirió hablar con Alejandra Aravena, quien participó y registró otras producciones radialeslésbicas. Al día siguiente, me contacté con ella, quien no tenía conocimiento de la sección radial que buscaba. Pero, en el contexto de esta conversación, Alejandra Aravena me recomendó buscar un material de registro de unos programas radiales producidos por activistas lesbianas en los que ella misma había participado. Una parte de este registro, fue donado por ella a Archivos Nacionales (Santiago de Chile), representado en Emma de Ramón y, otra parte de él, Aravena lo donó a la activista Iris ‘Toli’ Hernández⁴. El material donado al Archivo Nacional, correspondió al registro en casetes de programas radialeslésbicos y diversos documentos provenientes de actividades activistas asociados a estas producciones radiales. Entonces, decidí a ir a buscarlos a Archivos Nacionales y resolver las múltiples dudas que surgían en mí al respecto.

⁴ Reconocida activista lesbofeminista, antirracista y decolonialista. En conversaciones informales, me confirmó que nada de lo que ella tiene de aquella época tiene relación directa con los programas radiales a los que aludí. Según ella, el material que conserva, a la fecha, corresponde a distintos afiches de Encuentros Feministas.

La primera vez que fui al Archivo Nacional de Santiago de Chile no sabía a quién ni cómo preguntar. En la sala, la gente se sienta silenciosa con sus computadores y auriculares a fotografiar, tipear y estudiar; libros, mapas y actas, los cuales, a simple vista lucen su antigüedad. Ahí, una vez inscrita en sus registros, debes llenar un formulario en papel; puesto que los materiales se piden por nombre de colección y número de caja. Sin embargo, en mi caso, no tenía ninguno de esos datos. Por tal motivo, tuve que hablar directamente con la entonces Coordinadora del Archivo Nacional Histórico, Emma de Ramón⁵, quién me explicó las condiciones del archivo al que buscaba. Para el año 2015 (año en que hablé con Emma de Ramón), este registro se guardaba en cajas, cuyo formato de almacenamiento eran antiguos casetes de audio y documentos (textos) sin catalogar ni cuantificar. El propio Archivo Nacional no sabía cuánto ni qué contenía la donación hecha por Alejandra Aravena. Nadie sabía con precisión cuál era la cantidad de cada conjunto ni tampoco qué contenía cada caja específicamente. En principio, ni si quiera yo tuve claridad sobre esta información porque no me permitieron ver las cajas en su totalidad. Sin embargo, por el relato de Emma de Ramón y sus aprensiones, me imaginaba un arduo trabajo por delante.

A pesar de que el contenido de las cajas no estaba ni cuantificado ni catalogado, Emma de Ramón me permitió acceder a las cajas con el compromiso de que, conforme escuchara los casetes, los fuera digitalizando y catalogando. Entonces, esta investigación cobró valor en, al menos, otros dos sentidos; por un lado, tenía un sentido práctico inmediato, en tanto, en un primer momento, mi principal actividad sería la digitalización de este fondo con el fin de poder acceder a él, poder citarlo y preservarlo. No obstante, por otro lado, mi investigación también adquiriría un valor político: puesto que mi trabajo ayudaba a apurar el proceso de catalogación para la disponibilidad pública de este registro histórico sobre activismo lesbofeminista en Chile. Dicho en otros términos, esta investigación y las implicancias archivísticas que suponía, colaboraba en la construcción de

⁵ Actual Subdirectora Nacional de Archivos y Conservadora del Archivo Nacional.

una memoria “lésbica”, forjando a su vez el desafío de construir un patrimonio virtual que contribuyera al precario mundo referencial de las lesbianas (y del cual siempre nos quejamos).

Cuando comencé con este trabajo de recuperación y preservación patrimonial de esta memoria lésbica, simultáneamente a mi escucha, iba digitalizando el audio en formato mp3. Además de lo cual, rotulaba y numeraba cada casete (con su caja). Fueron días enteros de escucha, aprovechando el horario completo del Archivo Nacional, de 9:00 a 17:30 hrs. Para que te hagas una idea, bajo ese régimen horario, al día conseguía digitalizar 5 casetes. Dado que la normativa del Archivo Nacional no permite el préstamo del material fuera de sus dependencias, sino sólo su consulta en sala, las jornadas fueron extenuantes. Sumado a ello, y puesto que la cantidad de material fue tanta (260 casetes en total), en el curso de esta digitalización y por una mala configuración técnica (y mi falta de revisión de los archivos de audio, debo admitir), en el año 2018 debí volver al Archivo Nacional, dado que cierto rango de casetes (más de 80) no se había digitalizado correctamente. Es importante este periplo, porque más allá de poner en valor mi labor, da cuenta de las tensiones entre el régimen de resguardo del Archivo Nacional como institución y los materiales que preserva. Sobre todo, si consideramos soportes menos hegemónicos que el papel o la imagen (clásico soporte del formato de archivo) y más liminales en su materialidad (en mi caso, el casete como pieza tecnológica de avanzada en su momento), la institución y sus normativas se ponen en tensión. Estas tensiones invitan a dicha institucionalidad a revisar su marco regulatorio de funcionamiento, en virtud de la naturaleza de los materiales de los que se hace cargo.

Mientras escuchaba, paralelamente, iba catalogando cada programa radial según una grilla que, inicialmente, me propuso María Eugenia Mena⁶. A dicha grilla, fui agregando

⁶ Entonces encargada del Archivo Mujeres y género, donde este fondo se encontraba, luego, el 2017 asume en este cargo Francisca Marticorena. En la grilla señalada (formalizada en un documento excell) se solicitaban los siguientes datos de cada grabación (de izquierda a derecha): “n° de caja; n° de casete; nombre del

categorías y modos de sistematizar la información colectada⁷. Esta tarea, que comencé en el mes de mayo del año 2015, fue finalizada el 28 de marzo del 2017. El año 2018, como comenté en un párrafo anterior, al corroborar que algunos audios no se habían grabado correctamente, tuve que volver a digitalizar dichos casetes entre los meses de septiembre y octubre. Una vez concluida esta tarea, pude contabilizar y caracterizar en detalle la totalidad de documentos existentes en este fondo (778 textos distintos) y, del mismo modo, logré copiar los registros de las emisiones radiales desde su formato análogo (de 212 casetes) al formato digital (240 archivos .mp3).

Todo mi trabajo, a la fecha, fue donado al Archivo Nacional, específicamente, a Francisca Marticorena (encargada del archivo Mujeres y Género en el año 2017), para la disposición pública de este material. No obstante, dado que el Archivo Nacional no cuenta con una plataforma virtual adecuada ni con el financiamiento que supondría generar una interface de este tipo, a la fecha, la institución no ha publicado este trabajo que desarrollé y, por lo tanto, tuve que crear una página web para que la lectora de esta tesis y quien esté interesada, pueda consultar los audios aquí referidos (<https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel>).

En términos más detallados, el fondo documental *El Salón de las Preciosas*⁸ está compuesto por 6 cajas numeradas del 1 al 4. La caja 1 y la caja 2 corresponden a 778 distintos documentos en papel que registran los años de activismo lesbofeminista del grupo TEL Ltda. ('Trabajo y estudios lésbicos'). Por su parte, las cajas 3a, 3b, 3c y 4 corresponden

programa; fecha; tiempo; nombre de lx(s) coinductor(xs); nombres de lx(s) Invitados; Contenidos, temas tratados" (Ficha catálogo el salón de las Preciosas, 2017, s.p.).

⁷ Por mi parte, agregué a la grilla las siguientes categorías: "Programas; casetes; radio; repertorios musicales; secciones y observaciones; sponsors o anuncios comerciales; colaboran en la producción; hito; palabras claves; referencias de contenido; referencias de formato; rotulado previo, n° de llamadas" (Ficha catálogo el salón de las Preciosas, 2017, s.p.). Estas nuevas categorías las elaboré en la medida en que iba escuchando los programas radiales, descubriendo sus características y para facilitar su rápida organización estructural, considerando la magnitud de los mismos (en cantidad material de cada casete y su consecuente temporalidad de escucha).

⁸ Su nombre completo es Trabajo y Estudios Lésbicos Casa de la Mujer El Salón de las Preciosas.

al registro audible de algunas actividades directamente vinculadas al activismo del grupo TEL Ltda. Hablando más en detalle, de un total de 260 casetes; 212 son registro de los programas radiales lésbicos realizados entre los años 1998 y el 2004, propiamente, y otros 48 casetes corresponden a registros de otras actividades. Estos programas radiales son: *Segmento Ama-zonas (1998)* y *Ama-zonas*, al aire entre el año 1998 y el 2000 (106 casetes, 115 emisiones); *Cuando cae la noche*, realizado del año 2000 al 2002 (24 casetes, 43 emisiones); y *Ni Marías ni Magdalenas*, emitido desde el año 2002 al año 2004 (82 casetes, 82 emisiones). El resto de los casetes (48 unidades), son el registro de conferencias, foros, cuñas, cortinas y otros materiales sonoros de diverso tipo (que su rotulación data entre los años 1992 y el año 2004). En suma, el fondo completo se puede cuantificar en las siguientes tablas:

CASETES (Caja 3a, 3b, 3c y 4)		N° de casetes
<i>Ama-zonas</i>	1998-2000	106
<i>Cuando cae la noche</i>	2000-2002	24
<i>Ni Marías ni Magdalenas</i>	2002-2004	82
Otros	1992-2004	48
Total casetes		260

DOCUMENTOS (caja 1 y 2)		
caja	rango de número rotulado	total documentos
Caja 1	1-21	230
Caja 2	22-29	548
Total documentos		778

Cada casete lo rotulé bajo un número, que corresponde al orden de mi primera escucha (por ejemplo el “c1” es el casete que escuché primero y, por consiguiente, el c260 es el que escuché último). Para citar los audios, a lo largo de esta tesis, decidí que la referencia se compusiera de este rótulo, además de la fecha de emisión del programa radial y, en situaciones más específicas, agregué el minuto de la pista de audio al que hago referencia en la cita (por ejemplo: en el primer programa de *Cuando cae la Noche*, Alejandra

Aravena dice que está haciendo su práctica de técnica en sonido (2:00, c14, 4-3-2001). Esta forma de referencia la conservé en la página web (<https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel>). En ella, se pueden consultar los audios, ordenados cronológicamente, pero que mantienen indicado en sus nombres, su rotulación y fecha de emisión.

El año 2017, con la cuantificación exacta y la catalogación completa de los programas radiales del fondo *El Salón de las Preciosas*, comencé a pensar (con la supervisión de mi profesora guía María José Contreras) en el diseño formal de mi investigación doctoral. De tal modo, definí como principal objetivo de investigación, el análisis de la performance vocal de las que se valen las lesbianas (productoras de estos programas) para ejercer su activismo lésbico feminista en Chile. Más específicamente, el estudio que me propongo intenta responder la siguiente pregunta: ¿Cómo se construye el activismo lésbico feminista a partir de la performance vocal en los tres programas radiales que componen el fondo documental *El Salón de las Preciosas* (1998-2004)? Esta pregunta implicaba desafíos metodológicos importantes debido a la ausencia de categorías de análisis para la “performance vocal”.

De tal modo, mi primer objetivo fue desarrollar categorías que permitieran el análisis de la performance vocal presente en cuanto medio de construcción para el proyecto activista lesbofeminista que declara mi corpus. Esto fue un desafío no sólo en términos de la conceptualización, sino que también resultó desafiante al momento de aplicar el análisis y, posteriormente, comunicarlo a través de esta tesis. Esta tesis usa la palabra escrita como soporte, es decir, no suena. Dada esta condición, asumo que hay cierta inefabilidad respecto a mi corpus, el cual, responde a un régimen audible. Más allá de esto, en esta investigación tengo la convicción de que puedo comunicar las acciones que lleva a cabo la performance vocal y reflexionar en torno a cómo estas acciones construyen el lesbofeminismo que declaran. En esta convicción se basaron las categorías que propuse para el cumplimiento de este primer objetivo.

En segundo lugar, me propuse el objetivo de contextualizar y situar la aparición y desarrollo de dichos programas radiales en el marco de la historia del activismo LGBTTIQ+⁹ en Santiago de Chile. Como tercer objetivo, me propuse identificar los fundamentos, apropiaciones y modificaciones de los feminismos de los que se asisten las voces activistas de mi corpus. Por último, como cuarto objetivo específico, me propuse inferir el programa político que se construye a partir de la performance vocal de estas lesbianas activistas chilenas en dichos programas radiales y en su relación con los feminismos.

Obviamente, en virtud de la síntesis que les prometí al inicio de esta introducción, no les cuento las idas y vueltas de la formalización de mi diseño de investigación. Basta con decir que existieron y que fueron cuestionamientos permanentes que me obligaron reformular muchas veces el diseño de investigación de mi tesis, hasta el último momento. Creo importante compartir con ustedes el proceso de búsqueda que les acabo de relatar porque, por un lado, se suele omitir, aparentando que la investigadora tiene el absoluto control de su devenir y, por otro lado, creo fundamental conocer mi proceso de búsqueda porque tiene directa relación con el modo de investigar en el que creo y al que adscribo.

Antes de comenzar a transitar por mi investigación, propiamente tal, es importante que establezca los parámetros epistemológicos a partir de los cuales construí este recorrido. Con ello, me refiero a los preceptos que condicionan la manera de estudiar que propongo. Con este fin, en lo que sigue a continuación, profundizaré en mi perspectiva de estudio; el paradigma epistémico al que adhiero y los conceptos que conlleva. En suma, con los siguientes apartados, quiero dejar establecidos los principales alcances que fundan la perspectiva desde la que me instalo y, por lo tanto, los conceptos operacionales claves para comenzar a pensar un análisis como el que a través de mi investigación y su diseño prometo.

⁹ Sigla que intenta infructuosamente resumir de forma discreta la diversidad sincrética de las llamadas “minorías sexuales”: lesbianas, gay, transexuales, travestis, intersexuales, queer y un largo etcétera representado con el signo “+”. En adelante, esta es la sigla que usaré para hacer referencia esta diversidad sincrética.

En consecuencia, en lo que sigue, definiré qué entiendo por “lesbiana” y por qué lo entiendo de ese modo. Al mismo tiempo, quiero caracterizar el lugar desde dónde haré el análisis y en qué medida se justifica un estudio como el que estoy introduciendo aquí.

¿Qué entiendo por lesbiana?

Por lo general, a las lesbianas se nos ha definido por nuestra deseo/conducta sexual y/o por nuestra capacidad de enamorarnos de otras mujeres. Para desarrollar este punto no quiero volver a citar las mismas referencias etimológicas que se hacen eco del origen de la palabra ‘lesbiana’, situándolo en la referencia a la poetisa Safo de Lesbos. Mejor que eso, quisiera revisar un par de ejemplos de investigaciones enmarcadas en estudios de posgrado, las cuales, ponen en el centro de su mirada a las lesbianas y que concluyen validando el tópico de que las lesbianas somos invisibles.

El estudio doctoral de Olga Viñuales ([1999] 2006), por ejemplo, destaca el carácter “invisible” del imaginario lésbico y define el término ‘lesbiana’ en base al comportamiento sexual en una pareja compuesta por dos mujeres. En el caso de Kena Lorenzini, en cambio, son las propias lesbianas quienes se identifican a sí mismas como tales, en relación a sus conflictos amorosos con otras mujeres (2010). La investigación de Lorenzini promete hacer un psicoanálisis de los conflictos en parejas de lesbianas que aporte a su tratamiento clínico. El estudio de Viñuales, por otro lado, inicia desde la pregunta: ¿Acaso no existían las lesbianas? (p.22, 2006). En ambos proyectos de investigación sobre lesbianas, surgen con fuerza conceptos como identidad (en el caso de Viñuales) y subjetividad (en el caso de Lorenzini). Dicho sea de paso, ambos conceptos llevan consigo una fuerte correspondencia disciplinar. Así Rosi Braidotti lo advierte al señalar que: “La pregunta de la identidad está ligada a la psicología, el psicoanálisis y a otros estudios sociológicos” (2008, p.31).

Pero más allá, incluso, de lo disciplinar, a mi gusto, el principal problema de investigaciones como estas es que, al definir a la “lesbiana” en estrecha relación con una “práctica amorosa”, le otorgan un carácter intrínsecamente “invisible” a su figura individual. El tópico de la “lesbiana invisible” ha sido ampliamente difundido al momento de

estudiarlas (Guerra, 2011, p.159; Riquelme, 2004, p.4; Gimeno, 2005, p.173). Por mi parte, considero que legitimar este tópico, contribuye a legitimar la naturalización de este “carácter invisible” asociado a las lesbianas. En lo que cabe a mi tesis, si es que en algún momento me hago eco de este tópico, lo haré para describir de manera activa este fenómeno: las lesbianas han sido y siguen siendo invisibilizadas. Pero ¿Qué aspecto acusa esta “invisibilización”? uno de ellos, es su precario mundo referencial.

Cuando me refiero a un mundo referencial, por cierto que no me remito a un ideal referencial ontológico (de lo que es una lesbiana), sino que a referencias que evidencien su existencia. Es decir, antecedentes que se ubiquen más allá de las representaciones heterosexuales, patriarcales y sexistas que ocupan la figura de la lesbiana para representar fantasías de la industria pornográfica, por ejemplo, y de este modo, fomentar su consumo.

Quizás por estas razones, parte del activismo lésbico ha rechazado términos como identidad, puesto que conducen a definir a las lesbianas con una base esencialista que – peor aún- continúa naturalizando su carácter inherentemente invisible, dada la correspondencia directa y exclusiva que se hace de “lesbiana” en tanto “deseo erótico-afectivo”.

Al respecto, Cecilia Riquelme, integrante de la primera generación de Ayuquelén¹⁰, sostiene que: “referirnos a procesos de construcción de identidad lésbica, nos remite a la invisibilidad, palabra que las actuales activistas utilizamos para significar la negación que se hace de nuestra existencia dentro de la sociedad” (2006, p.1)¹¹. En concordancia con lo que Riquelme expone, nos enfrentamos a esta fuerza histórica que niega la existencia lesbiana. No obstante, por otro lado, tales proyectos, al intentan revertir esta tendencia invisibilizadora, a través de la visibilización de rasgos “entitarios” y “subjetividades” propias

¹⁰ Primera agrupación homosexual y, en particular, lésbica chilena. Más adelante, hablaré en detalle sobre esta importante agrupación activista lésbica.

¹¹ Beatriz Gimeno (2005) también habla de invisibilidad al momento de historiar la figura de la lesbiana, Paul Preciado también hace un gesto parecido, cuando habla sobre la figura fantasmática de la tortillera (s.f.)

de las lesbianas, de alguna manera, asumen el costo de invisibilizar otras formas de practicar lo lésbico que se escapan de la generalidad.

El gran problema de conceptualizar a las lesbianas desde un proyecto generalizador, como determinar su subjetividad o identidad, es que la definición de 'lesbiana' queda intrincada en una conducta exclusivamente afectiva y sexual (entre dos mujeres). Esto supone entenderlas desde una escala social sumamente restringida. Es decir, en cierto sentido, así entendida, "ser" lesbiana operaría en un dominio personal, sin mayor alcance, respecto a la escala en la que actuaría (relaciones entre dos mujeres).

Lo que me interesa poner en evidencia es que, en términos políticos, estudiar a las lesbianas con el objetivo de establecer una identidad o una subjetividad, es imponerse una trampa. Puesto que, por un lado, se apunta a un proyecto generalizador que, aunque tiene las mejores intenciones de romper con el régimen invisibilizador, de alguna manera, al generalizar va a invisibilizar formas alternativas de practicar lo lésbico. Y, en este mismo sentido, se universaliza una experiencia que es situada y específica. Sólo por poner ejemplos evidentes, no es lo mismo ser lesbiana en Chile que en Uganda o en Moscú.

En función de dotar de agencia y ampliar los horizontes políticos de la lesbiana, como concepto operativo, mi primera proposición es expandir la definición de lesbiana, más allá de la conducta sexual o del sentimiento amoroso hacia otras mujeres. Esto me permitirá, al menos, tres cosas: en primer lugar, evitar el proyecto esencialista que intenta definir lo que 'es' una lesbiana (atendiendo a conceptos como identidad o subjetividad, por ejemplo). En segundo lugar, rehuir de estas definiciones permite alejarme de la lógica que emerge del tipo de estudio objetivante que guardan proyectos ligados a las ciencias sociales, la psicología, entre otros, cuyos principales bastiones son la idea de subjetividad o identidad. Por último, comprender a las lesbianas sin intenciones de elaborar un discurso identitario, me permite instalar la figura de la lesbiana en un sistema de interacción más grande que el de dos personas (relaciones de pareja) o el de una comunidad (suponiendo que exista algo así como 'la comunidad lésbica') y poner en juego su potencial desestabilizador dentro de un régimen heterosexual de más amplio espectro.

Comprender a las lesbianas a partir de estos parámetros, permite que en esta tesis al mismo tiempo que hablar de su individualidad como productoras y locutoras radiales, pueda hablar de su actuancia¹² en un régimen patriarcal hegemónico. Este régimen responde a las lógicas de la heteronorma, dentro de la cual los cuerpos operan. Al aumentar esta escala de acción para las lesbianas, a su vez, las defino dentro de un orden 'heterosexual', el cual, Monique Wittig describió como: "la relación obligatoria social entre el <<hombre>> y la <<mujer>>" (2006 [1980], p.51).

Esta "heterosexualidad obligatoria" no sólo tiene consecuencias en términos de las relaciones de pareja, sino que más profundamente, condiciona de manera fundamental cómo vivimos o, más claramente, en palabras de Ochy Curiel: "la heterosexualidad aparece en la definición de la representación política, en la distribución del poder, en la división sexual del trabajo y en las representaciones sociales sobre lo que mujeres y hombres son en una sociedad y en sus relaciones" (2010, párr. 4). Esta omnipresencia de la "heterosexualidad obligatoria" regula de forma transversal nuestras maneras de hacer (performar) el mundo. Es en este sistema, según feministas como Adrienne Rich, donde el lesbianismo se vuelve una amenaza potencial:

La imposición sobre las mujeres de la heterosexualidad como medio de garantizar el derecho masculino de acceso físico, económico y emocional. Uno de muchos mecanismos de imposición es, evidentemente, el hacer invisible la posibilidad lesbiana, un continente sumergido que se asoma fragmentario de vez en cuando a la vista para ser hundido de nuevo. La investigación y la teoría feministas que contribuyen a la invisibilidad o a la marginación del lesbianismo trabajan de hecho contra la liberación y la potenciación de las mujeres como grupo (Rich, 1996 [1980], p.35)

¹² 'actuancia' es el término acuñado por las propias activistas radiales que aquí estudio. Con dicho termino pretenden significar algo similar a 'militancia', sin embargo, dada la sociación a la participación partidista de este último término, se acuña 'actuancia' para hablar del compromiso y participación activista al interior de colectivos autónomos.

Tal como lo expresa Rich, el lesbianismo se vuelve un arma eficiente para minar un sistema que depende del matrimonio heterosexual y la reproducción, como biopolíticas fundamentales para el mantenimiento de los Estados y sus sociedades. En este sentido, el *a priori* de “invisibilidad” otorgado a las lesbianas se vuelve una táctica de guerrilla (y ya no un karma) en relación con un sistema de control heterosexual, cuya principal exigencia es la heterosexualidad obligatoria.

Respecto a las lesbianas y su tratamiento en mi estudio, sólo me resta decir que mi concepción operativa se funda en atender la dimensión performática del lesbianismo. Aunque lo explicaré más detalladamente cuando me refiera a la performance vocal, mi investigación se concentra en la cualidad del lesbianismo como práctica política (no entendida sólo en términos sexuales) y, por consiguiente, no me propongo describir a las lesbianas como sujetas de estudio, sino que reflexionar en torno a lo que algunas lesbianas hacen mediante el ejercicio de su voz dentro del marco activista desde donde se posicionan. En este sentido, creo que, como Schatzki sostiene, cualquier investigación crea el objeto en la medida que lo entiende desde su orden práctico (2001, p.13). Por consiguiente, quiero evidenciar que la lesbiana que aquí estudio es, en parte, la lesbiana (en la) que creo.

Aunque merece una discusión más larga, quisiera referirme brevemente al sentido de performance que aludo cuando pienso en ‘la lesbiana’ como concepto operativo. En este punto, el término performance lo uso en el amplio sentido que lo hace el campo posdisciplinario de los estudios de performance¹³. Tengo muy claro, que al decir lo anterior digo mucho y digo nada, porque es sabido que para los Performance Studies ‘la performance’ es un constructo complejo y que cobra sentidos muy diversos. Aún así, para aclarar este punto, quiero destacar tres sentidos importantes para mi investigación.

¹³ Diana Taylor sostiene que: “campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico” (2011, p. 13)

En primer lugar el carácter “realizativo” al que apela este concepto o, tal como Diana Taylor lo entiende: “Los performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados” (2012, p.52). En segundo lugar, su versatilidad, cuestión que permite sumarle una dimensión metodológica: “Performance también constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances” (2011, p. 20). Y, en tercer lugar, ‘performance’ en su polivalencia permite una reflexión a mayor escala:

No existe una palabra [en español] que capte todas las dimensiones simultáneamente [mejor que como lo hace la palabra ‘performance’]. Los términos que han tratado de sustituir la palabra ‘performance’ [como ‘acciones’ o ‘acción de arte’] No dan cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género, sexualidad y pertenencia étnica (Taylor, 2012, p.41)

Es decir, elaborar un concepto operativo de ‘lesbiana’ desde este lugar me permite comprender su accionar individual a la vez que entenderla dentro de un sistema global más grande.

En concreto, y como una aproximación de orden epistémica, operacionalizar el concepto de lesbiana a través de la concepción de performance me permite recuperar su accionar práctico micro (“actos en vivo o acciones corporales” de transferencia, como diría Taylor); también en términos metodológicos me permite generar un análisis ‘como si’ fueran performances en vivo, atendiendo a condiciones de espacio-tiempo y, de algún modo, aunque no necesariamente, recreándolas; y, por último, me permite atender a aspectos de su accionar en una escala macroestructural, en virtud de su alusión a: “sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas” (Taylor, 2012, p.41), los cuales, como sostiene Taylor son abordados por tal constructo. En estos tres aspectos, cobra sentido comprender a las lesbianas desde su dimensión performática. Estos tres aspectos, se irán ampliando y sistematizando cuando sea el momento de dar análisis a su performance vocal. Por ahora, menciono estos tres aspectos para situar la óptica desde donde inscribo mi estudio.

Para llevar a la práctica este ejercicio de inscripción, es mi propio corpus el que va requiriendo otras maneras de comprender el lesbianismo, preguntándose ¿qué ocurre cuando ya no intentamos definir a las lesbianas desde lo sexual, sino que desde sus formas de participación política, tales como el activismo? Y, en línea con esta interrogante, también cabe la pregunta: ¿Qué implica hacerlo por medio de un soporte como la radio, evitando su identificación visual? Así mismo, y considerando la filiación histórica que la performance tiene con el régimen visual, esta productividad, se devuelve al concepto mismo de 'performance', probando (y tensionando) su capacidad operativa en el carácter audible del soporte que posee mi corpus.

Comprendida desde esta dimensión performática, la lesbiana en su concepción operativa se vuelve un lugar de accionar político abierto, o tal como sostiene Sheila Jeffreys: “como una saludable elección para las mujeres, basada en la autoestima, el amor por otras mujeres y el rechazo de la opresión masculina. Toda mujer podía ser lesbiana” (1993, p.1). Esta elección política nos permite deducir una primera noción de activismo. Al respecto, Tuhiwai propone: “El activismo adquiere formas muy diversas, y una de estas formas es el tipo de activismo que es profundamente conocedor de la batalla, de su origen, de lo que está en juego y de las tácticas que se requieren en el momento” (Tuhiwai, 2016, p.289). En parte, el lesbianismo que motiva el activismo feminista del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) conoce muy bien su batalla y, con su práctica, apunta a desestabilizar un régimen, dentro del cual, es una amenaza.

Es decir, dicho en estos términos, entiendo el activismo como una fuerza calculada, la cual, bajo ciertos conocimientos, opera en oposición a una hegemonía que intenta desestabilizar. En este sentido, y proyectando desde aquí una hipótesis, pienso que las lesbianas del *Salón de las Preciosas* resisten desde la sonoridad que la radio les otorga y, operando de manera audible, accionan políticamente construyendo su activismo. En este sentido, las preguntas que aborda esta investigación giran en torno a cómo las lesbianas

diseñan y performan estas tácticas¹⁴ desde un soporte audible y cómo es este activismo lésbico feminista, el cual, se materializa en su performance vocal.

¿Desde dónde estudio este activismo lésbico?

Uno de los aprendizajes más importantes que extraje de la investigación que realicé en el desarrollo de mi Magister en Artes (entre los años 2012-2013) es lo limitante y artificial que resulta estudiar algo en términos disciplinares. Ésta fue una de mis fijaciones (o sesgo) entonces: elaborar un enfoque escénico que pudiera comprender la performance travesti de algunas travestis de Santiago de Chile. Uno de los principales costos de este ánimo fue la renuncia a concebir mi trabajo de investigación desde un “Punto de vista” feminista y, en consecuencia con ello, cuando he vuelto a leerlo, también leo la higienización (o apolitización, si es que eso es posible) de mis sujetas de estudios y sus performances. En estos años, me he dado cuenta que mis esfuerzos fueron ingenuos y que, al querer inscribirme en cierto campo disciplinar (los estudios teatrales), perdí la oportunidad de entender estos cuerpos y sus prácticas en la complejidad política que revisten¹⁵. Aunque hoy sea muy crítica de aquella investigación y mis preferencias de entonces, creo que ésta me sirvió como una suerte de piloto para definir desde dónde quiero investigar y en qué investigadora busco convertirme.

Tuhiwai, respecto de la noción de disciplina describe: “los conocimientos académicos están organizados alrededor de la noción de disciplinas y los campos de conocimiento, los cuales están profundamente unidos y comparten bases genealógicas que se remontan a varias filosofías clásicas y a la Ilustración” (2016, p.100). Cuando declaro

¹⁴ Michel de Certeau define tácticas, diferenciándolas de las estrategias. Las tácticas corresponderían a movimientos desde un lugar de desventaja y de subalternidad, mientras que las estrategias son las formas de represión que se aplican desde los instrumentos del poder (De Certeau, 2000, p.43).

¹⁵ Sin ir muy lejos, pienso que resulta sintomático que entonces sólo halla abordado aspectos visuales de estos cuerpos, omitiendo su performance vocal; aspecto clave que los constituye y que los marca al interior de la heteronorma como abyectos.

arrepentirme del espíritu disciplinar de mi tesis de Magister, busco alejarme de este espacio de disciplinamiento descrito por Tuhiwai, aún cuando me inscribo dentro de él. Sin ir más lejos un doctorado es un programa eminentemente académico. No obstante esta realidad, esta paradoja la asumo, no negando que habito este espacio, sino tratando de poner en práctica formas alternativas de investigación que permitan proponer modificaciones desde dentro y, sobre todo, haciendo uso de las libertades que tengo en la situación de privilegio que me encuentro al momento de escribir esta tesis. Es decir, en esta investigación obviamente no intento negar una preexistencia de formas de organizar el conocimiento en torno a disciplinas, sino que demostrar la productividad de no obedecer a esas formas.

Por esto motivos, en este trabajo de investigación y escritura, más que alimentar y hacer crecer una disciplina, me interesa poner en relevancia mi corpus, compartiendo con él este espacio de privilegio. Si bien, creo que éste trabajo puede ser un aporte a algunas disciplinas, mi interés más genuino es destacar el trabajo de las lesbianas feministas que realizaron su activismo a través de los programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). En este sentido, esta tesis es una excusa para empezar a construir memoria activista lesbofeminista en Chile.

Mi distancia con la disciplina también se debe al esfuerzo de alejarme del “ostracismo académico”, para poder poner en diálogo mi trabajo como investigadora con las cosas que pasan en el mundo. Tuhiwai reconoce lo que simplifiqué como “ostracismo”, asociándolo directamente al trabajo de fortalecimiento del conocimiento disciplinar: “el aislamiento protege a la disciplina del <<exterior>>, permitiendo a las comunidades de académicos distanciarse de los demás y, en formas más extremas, liberarse de la responsabilidad de lo que ocurre en otras ramas de su disciplina, en la academia y en el mundo” (Tuhiwai, 2016, p.103). Esta responsabilidad con el mundo es la que quiero asumir en mi tesis. En lo que sigue, quisiera argumentar por qué la posdisciplina resulta el lugar más apropiado para lo que me propongo.

Quiero posicionar mi investigación bajo el paraguas de la posdisciplina, en primer lugar, porque tal como sostienen Laurelli y Tomadoni: “la posdisciplina implica, valga otra

paradoja, indisciplina ante el orden establecido, es decir, rebeldía y transgresión” (2014, p.15). Si bien, pareciera una definición en cierto sentido “romántica”, expresa el ánimo de las características que comentaré en detalle y, más importante aún, expresa una oposición respecto a la producción de conocimiento disciplinar (diferenciándola radicalmente de la interdisciplina, la multidisciplina y la transdisciplina¹⁶). En este sentido, al inscribirme en un paradigma posdisciplinar busco escapar del disciplinamiento (ordenamiento y control) del conocimiento, existente bajo la expectativa académica de correspondencia a ciertos campos de estudios predefinidos.

Por su parte, María José Contreras, si bien orienta su definición a prácticas artísticas de creación (Contreras, 2013, p.8), detalla que la posdisciplina se presenta en investigaciones que no surgen de una preocupación disciplinar en su “génesis, desarrollo o exégesis” (2013, p.11). Esto se ajusta a mi investigación, puesto que como ya he sostenido antes, mis objetivos no abordan los programas radiales (sólo) desde una teoría de la comunicación (como supondría la naturaleza del formato radial). Además del ánimo

¹⁶ La interdisciplina, como opción a la disciplina, es una forma de investigación que suele fomentarse a nivel de universidad y, así también, en los concursos públicos de investigación y creación artística. Su impronta ha sido aprovechada por el discurso institucional universitario para promover la búsqueda de soluciones a ciertos problemas (temas de sustentabilidad, por ejemplo). En este marco, aunque no siempre se explicita, se entiende que: “la interdisciplinariedad es una práctica que redunde en producción de nuevo conocimiento que ni niega las disciplinas ni pretende superarlas, pero que supone diversos grados de colaboración y cruce entre ellas para lograr mayor pertinencia y alcance” (Uribe, 2011, p.151). Es decir, la interdisciplina conserva la idea de campos disciplinares y establece un diálogo disciplinario cooperativo entre ellos. Si bien, la interdisciplina parece ser la práctica investigativa más hegemónica en el discurso común, también existen otras formas de organizarse para hacer investigación. Entre ellas, la multidisciplina, definida como aquel tipo de aproximación que dota de: “soluciones multidisciplinarias que se caracteriza[n] por la descomposición de problemas en subproblemas unidisciplinarios donde se agregaban subsoluciones a la solución integral” (Pérez y Quesada, s.f., p.3). Como otra óptica posible, en este contexto surgen los estudios transdisciplinares, cuyo fin principal es la búsqueda de transversalidad, o bien, como su precursor sostiene al definirla: “La transdisciplinariedad complementa el enfoque disciplinario. Hace emerger de la confrontación de las disciplinas, nuevos resultados que se articulan entre ellos; nos ofrece una visión de la Naturaleza y de la Realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas sino la apertura de todas a lo que las atraviesa y las sobrepasa” (Nicolescu, 1994, p.121). Tal como queda expresado en sus definiciones, tanto la multidisciplina como la transdisciplina defienden de algún modo los límites disciplinares, o dicho de otro modo, se valen de estos para definirse como modos de organización de las disciplinas.

indisciplinado, tal como sugiere Contreras, la investigación posdisciplinar nace de problemas concretos y no desde una inquietud propiamente disciplinar. En este punto adquiere sentido el relato del proceso doctoral que más arriba les describí, específicamente, el hecho de que, en esta investigación, lo primero que apareció fue el tema y, luego, más concretamente, el corpus. Coincidente a este respecto, Bob Jessop sostiene:

La posdisciplinariedad comienza por identificar problemas concretos independientemente de cómo resultarían, en su caso, clasificados por las diferentes disciplinas; y procede, a continuación, a movilizar, desarrollar e integrar los conceptos, metodologías y saberes adecuados para hacer frente a tales problemas sin tomar en consideración los límites disciplinares (2008, p.49)

En este sentido, en la tesis que desarrollo en estas páginas, intento mantenerme y resguardar una posición flexible de estudio. En concordancia con esta flexibilidad, las fuentes que fundamentan mi marco teórico no las elijo ni por el campo disciplinar que declaran ni por el soporte en el que se expresan. Por el contrario, es conforme a mi corpus que ellas adquieren sentido y justifican su pertinencia. Al respecto, me hago eco de las palabras de Laurelli y Tomadoni cuando respecto de la práctica posdisciplinar advierten: “Esto implica mantener dentro de una investigación la suficiente flexibilidad, como para buscar nuevas respuestas a las renovadas preguntas que van apareciendo en el camino del constante ir y venir, entre teoría y campo, que implica el trabajo de investigación” (2014, p.16). En sintonía con este ir y venir, descrito por las autoras, en mi investigación he escuchado antes el corpus y, a partir de su escucha, he compuesto el concierto de voces que hablarán de él. En esta misma línea, mi investigación es posdisciplinar también, tal como queda de manifiesto por la ausencia de categorías de análisis, mi corpus es inédito, estudiado de forma inédita y, por lo tanto, indisciplinado.

Por último, quisiera señalar que esta investigación se autodenomina posdisciplinar ya que quiero evidenciar constantemente mi involucramiento como partícipe y creadora de la realidad que construyo en estas páginas. Al respecto, Sandra Harding, cuando argumenta sobre una metodología feminista, defiende esta relación comprometida y cercana la investigadora con su investigación, en tanto que: “subrayar que las creencias y

comportamientos del investigador forman parte de la evidencia empírica a favor (o en contra) de los argumentos que sustentan las conclusiones de la investigación” (1987, p.8). En concordancia con ello y, aún más, promoviendo esta participación, la posdisciplina considera: “el compromiso del investigador como agente que investiga, pero simultáneamente como participante de los procesos” (Laurelli y Tomadoni, 2014, p.19). Es decir, un estudio desde este lugar/no-lugar/múltiples-lugares pone en valor mi experiencia como lesbiana a la escucha y reconoce pone en valor este gesto, como una identificación productiva en el proceso de investigar y proponer conclusiones. Por lo tanto, el nuevo conocimiento que surgirá de esta tesis, no contribuye directamente a un campo disciplinar, sino que busca contribuir a una memoria lesbofeminista indisciplinada que se materializa en la digitalización de mi corpus y el análisis de mi escucha, a través de esta tesis.

Programación de contenidos

Con el fin de cumplir con las promesas de mi diseño de investigación y, así también, en base a lo ya expuesto, esta tesis consta de 6 capítulos. Cada uno de ellos, se responsabiliza de una dimensión en particular. En síntesis, en el capítulo 1 construí un panorama del quehacer radial local para comprender cómo aparecen las biomujeres entre “los hombres de radio”. En dichos apartados, el recorrido que propongo es comprender la actividad radial como un ejercicio que ha sido dominado por biohombres. En esta línea, reviso brevemente los estudios que se han emprendido desde este lugar y diferencio mis intereses de ellos. En el capítulo 2, en cambio, me responsabilizo de confeccionar un panorama histórico-crítico para el activismo lésbico en Chile. Al interior de dicho panorama, articulo el carácter situado de mi corpus y la características particulares de cada proyecto radial que contiene. En el capítulo 3, establecí las categorías de análisis para comprender la performance vocal. Conforme a ello, hago una revisión teórica que me permite, a su vez, establecer dimensiones operativas para la aplicación del análisis. En el capítulo 4, doy un paso al frente y formalizo la aplicación de las categorías desarrolladas en el capítulo anterior. En este capítulo, concluyo las principales características del activismo

lesbofeminista de las activistas que escogí relevar y las tácticas que utiliza para operar. En el capítulo 5, recupero performances vocales que ocupan como táctica la desidentificación y otras que se constituyen como interferencias para la emisión radial activista. Éstas aportan en la comprensión de las tácticas activistas asumidas y, a la vez, contribuyen a insinuar las resonancias feministas descritas en detalle el capítulo siguiente. Por último, en el capítulo 6 ofrezco una comprensión global de los activismos y feminismos construidos. En este último capítulo, me interesó establecer los modelos activistas que se instauraron, cómo interactuaron con otros activismos y qué horizonte de lucha delinearon en su performance.

Cap. 1. Hombres de radio y actividad radial en Chile

Para comenzar a darle estudio a los programas del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) es importante comprender la tradición radial en la que se insertan. Por este motivo, en este capítulo, revisaré las principales actividades que han colaborado en la construcción de la radio y, en términos más particulares, de la actividad radial en Chile. En función de ello, desarrollaré una perspectiva histórico crítica que tendrá como hilo conductor los principales roles que han constituido este oficio en el tiempo en Chile.

Bajo estos objetivos, en este capítulo quiero reflexionar en torno al funcionamiento histórico y material de la actividad radial y su desarrollo en el campo local. En suma, con este capítulo pretendo que la lectora pueda comprender los parámetros materiales¹⁷ e históricos a partir de los cuales se desarrolla el ejercicio radial en Chile. Creo que configurar estas dimensiones es fundamental, sobre todo, si atendemos a lo que nos enseñaron las feministas materialistas francesas ya en los años setenta, cuando analizaron la categoría mujer en relación con el lugar que ocupa en los desempeños del trabajo que le son socialmente asignados¹⁸. En sintonía con ellas, vale recordar el pensamiento de Paola Tabet cuando advertía que: “las mujeres realizan ciertos trabajos y son excluidas de otros *en relación a los instrumentos utilizados en estas actividades*” (Tabet, 2005 [1979], p.67). La postura de Tabet es iluminadora para este capítulo, ya que fundamenta mi ánimo de entender la historia no sólo como una acumulación de antecedentes (sucesos históricos, por ejemplo), sino que, poner atención a las condiciones materiales (instrumentos) y la

¹⁷ Cuando menciono los “parámetros materiales” hago referencia a aquellas máquinas, mecanismos y operaciones que implican (o implicaron) la actividad radial como ejercicio.

¹⁸ Al respecto, Ochy Curiel y Jules Falquet destacan que para las Feministas Materialistas Francesas un: “punto central de su pensamiento radica en que ni los varones ni las mujeres son un grupo natural o biológico, no poseen ninguna esencia específica ni identidad que defender y no se definen por la cultura, la tradición, la ideología, ni por las hormonas —sino que simple y sencillamente, por una *relación social*, material, concreta e histórica. Esta relación social es una relación de clase, ligada al sistema de producción, al trabajo y a la explotación de una clase por otra” (Falquet y Curiel, 2005, p.8).

manipulación de aquellas condiciones (prácticas). Por lo tanto, haciéndome eco de Tabet, quisiera construir un relato a partir de los desempeños que históricamente han construido la actividad radial en Chile. Creo que construir un relato de este tipo colaborará en la tarea de comprender las tradiciones y las políticas que enfrentaron las lesbianas feministas de *El Salón de Las Preciosas* (1998-2004) en los proyectos radiales que emprendieron.

Posturas como la de Paola Tabet me alienta a poner atención a los instrumentos implicados y, más importante aún, a las maneras de ocupar estos instrumentos (*saber hacer* implicado). En concordancia con ella, como criterio narrativo y analítico, en lo que sigue quiero evidenciar las prácticas radiales que han gobernado la actividad radial en Chile y, de esta manera, se han instalado como formas hegemónicas del “hacer radial”. Para ello, preciso destacar los roles y las actividades que implica cada rol al interior del oficio de “hacer radio”. Esto me ayudará en la tarea de comprender, expresar y concluir la importancia e impacto del activismo lésbico feminista de mi corpus, al participar y desempeñarse inserto en una tradición situada de la actividad radial.

Luego de esta suscita revisión de corte histórico-crítica, me referiré a los estudios sobre la radio, en particular, pondré énfasis en aquellos que consideran la voz como principal objeto de estudio. De aquí me interesa comprender las implicancias epistemológicas que albergan tales proyectos, para luego poder diferenciarlos del mío. Este subcapítulo es importante, dado que a partir de las limitaciones que detecto en algunos marcos teórico-analíticos que expondré, fundamentaré la pertinencia de establecer una perspectiva performática para el estudio del desempeño vocal que, a su vez, confecciona el activismo lesbofeminista en los programas radiales de *El Salón de las Preciosas* (1998.2004).

1.1. “Hombres de radio”: desarrollo de la actividad radial en Chile

Eran los años del <<Cielito Lindo>>, y de una serie de actividades políticas, que fueron realizadas por el entusiasmo que los jóvenes teníamos por el devenir político del país. Nosotros veíamos en don Arturo Alessandri, un reformador total de Chile y cantábamos a <<grito pelado>> una serie de canciones que se hicieron famosas y que quizás si ayudaron a conseguir el triunfo del candidato, padre de quién fuera también Presidente de Chile don Jorge Alessandri Rodríguez (Quinteros cit. en Andrades, 2000-2001, p.209)

Quise partir con este epígrafe ya que vincula el surgimiento de la radio con su militancia en la escena política en la que se inserta (y de la que siempre se hace partícipe). Su relevancia e impacto en el escenario social nos invita a combatir la idea de la radio como un medio inocente e inocuo. Si nos hacemos eco de la voz (epígrafe) que da pie a este apartado, es posible situar a la radio, ya desde sus inicios, como un agente de poder. Tanto es así que, en el epígrafe Quinteros insinúa que es gracias a la radio, al menos en parte, que se logra la victoria presidencial del nuevo mandatario de Estado de la época. Aquella eficacia de la Radio fue entendida rápidamente, desde su desarrollo más temprano. Bajo esta línea argumental, cabe recordar las anécdotas que relatan su posicionamiento como estrategia de gobernanza: “Era tan importante la radio en la época que don Marmaduke Grove, al dar su Golpe Militar del 4 de junio de 1932 e iniciar la efímera ‘República Socialista’, hizo instalar un equipo de radio en el Palacio de Gobierno para transmitir directamente, dijo” (Bustos, 1996, p.14). Ésta eficacia política de la radio no ha mermado en la actualidad, pese a su coexistencia con fieras competencias como la televisión o la internet. Así queda expresado en los resultados que arrojó la reciente encuesta CADEM (2017), la cual posiciona a la Radio como el medio que posee mayor nivel de confianza entre l-s chilen-s con un 62% de preferencias; superando, incluso, a la televisión (que se ubica en el tercer lugar).

La Radio, como invento, fue producto de muchos descubrimientos físicos que se acumularon en la imaginación de Guillermo Marconi. Este estudiante, fue el primero que pudo capitalizar (y luego patentar) este conocimiento en lo que en un principio se llamó “wireless”, por su característico potencial de comunicar sin la necesidad de usar los hilos de los que dependía el telégrafo (ARCHI, 1996 [1993], p.18) (Albert y Tudesq, 2001, pp.12-13).

En principio, la radio se aplicó como una estrategia militar, puesto que representaba un medio de comunicación de avanzada (M. Lewis y Booth, 1992, p.40-42). Pero, en 1906, tras el logro de Reginald Fessenden al transmitir voz humana para Estados Unidos, se acentuaría el potencial recreativo de la Radio y, más tarde, en 1920 se consolidarían sus primeras radiodifusoras, la primera y más antigua fue la KDKA, instalada en Pennsylvania. Luego del descubrimiento de Fessenden, la radio se propagó como plataforma difusora a la escucha de las masas (público masivo en número, disperso geográficamente, etc.). Este nuevo uso de la radio, obliga a preguntarse qué es lo que vale la pena ser sonorizado/escuchado y, simultáneamente, se tiende a responder esta pregunta en la propia práctica radial.

En Chile el 19 de agosto de 1922 se realiza la primera transmisión radial. Este hito está en directa sintonía con los avances a nivel global, si recordamos que en 1920 se funda la compañía la Westinghouse, tal como más arriba expuse. De este hecho, Paredes destaca a sus precursores:

Los impulsores de esta pionera transmisión radiodifusora fueron Enrique Sazié Herrera (1897-1988), Arturo Salazar Valencia (1855-1943) y Carlos Silva Vildósola (1871-1939), quienes fueron, respectivamente, el innovador en la temprana radiotelegrafía, el experto nacional en electrotecnia en las primeras décadas del siglo pasado y el entonces director del periódico santiaguino El Mercurio (Paredes, 2012, p.23).

Este hito se gesta en un contexto de investigación universitaria con sede en la Universidad de Chile. Así lo recuerda Enrique Sazié Herrera, uno de sus productores y locutores pioneros:

Yo seguía paso a paso en el Laboratorio de Electrónica de la Universidad de Chile, con mi profesor don Arturo Salazar, los experimentos que hacía Marconi en Italia y los que se hacían en los Estados Unidos de Norteamérica. Realizábamos algunas experiencias en los laboratorios, allí por el año 1920, con una lámpara Telefunken que había llegado al Batallón de Telecomunicaciones, hasta que la radiotelegrafía se convirtió en radiotelefonía (Sazié cit. en Andrades, 2000-2001,p.197)

El ánimo de experimentación de los participantes y la plena conciencia del desarrollo de la actividad radial en otros lugares del mundo, fueron los motores que impulsaron la ejecución de la primera transmisión radial que, luego de una breve

presentación del locutor, tocó la marcha “It's a Long Way to Tipperary”, interpretada por el tenor lírico irlandés John Francis McCormack. Sólo para que aclarar esta última cita, cabe decir, que la diferencia entre la radiotelegrafía y la radiotelefonía radica en que, esta última, es capaz de conducir voz y música a través de la modulación en ondas radiofónicas, mientras la otra se asiste de sonidos o pulsos codificados.

La célebre transmisión ya mencionada es historizada en detalle como sigue: “Se emitió primero la marcha de la Primera Guerra Mundial ‘It’s a long way to Tiperary’; luego Enrique Cabré y Norberto García interpretaron un tema a dúo en violín” (Marchant, 2001, p.16). Recordemos que en sus inicios, la actividad radial se ejercía en auditorios, desde donde eran transmitidos en vivo interpretaciones musicales como, por ejemplo, la interpretación en violín que describe la cita. Además, en la ocasión, se leyó unas disertaciones escritas por el periodista de *El Mercurio* Rafael Maluenda (Quinteros, cit. en Andrades, 2000-2001, p.210), Jorge Quinteros Tricot (que entonces era cantante lírico) interpretó con su voz una canción, se reprodujo el discurso del Jefe de Telégrafos (Luis Eduardo Cifuentes), se comunicaron noticias, se tocó el Himno de Yungay y, finalmente, Quinteros fue el encargado de desear las "Buenas noches" a la audiencia emergente (en web¹⁹).

Jorge Quinteros Tricott, recuerda su participación del siguiente modo:

Enrique Sazié, conocedor de estas dotes, me llevó aquel día a la Universidad de Chile, me colocó una pianista y empecé a cantar sin saber lo que iba a ocurrir. Un poco ilusionado si, porque sabía que en el hall de El Mercurio estaba entre otras personas escuchando a este hijo <<tan notable>>, que por primera vez salía al aire, mi madre y algunos otros familiares (sic). Fue así como sin mayores perámbulos, sin conocimiento de ninguna especie de carácter técnico, desconocimiento que por lo demás he tratado de mantener hasta la época actual, salía mi voz al aire en una organización, casi podríamos decir de radiodifusión (Quinteros, cit. en Andrades, 2000-2001, p.208)

¹⁹ [https://wikicharlie.cl/w/Historia de la Radio en Chile](https://wikicharlie.cl/w/Historia_de_la_Radio_en_Chile)

Quinteros, quien fuera luego director artístico de Radio El Pacífico, recuerda aquellos tiempos como un momento de estimulante exploración y descubrimiento. Ante la vertiginosa novedad de la radiodifusión, su práctica fue fundamental para volverse un profesional de, lo que en palabras de Quinteros, surge en aquella época como: “un periodismo radial, que en este momento, podría decir, es el alma de nuestra radiodifusión” (cit. en Andrades, 2000-2001, p.210). Este acontecimiento, en principio, experimental, no tardó en consolidarse como una práctica formal, bajo la figura de la primera radioemisora del país: Radio Chilena.

El 26 de marzo del año 1923 se funda Radio Chilena, la cual, contó con la iniciativa de Federico Helfman (quien importa equipos de Argentina y también se dedica a la venta de aparatos de radio) y, a su vez, hace partícipe en su dirección técnica a Enrique Sazié. Chile se convierte, entonces, en el cuarto país americano en poner en marcha la radiofonía (Canadá, EEUU y Argentina lo antecedieron). La central de operaciones de Radio Chilena estaban en el conocido “edificio Ariztía” de Santiago de Chile y, en su señal, destaca como primer locutor a Alfredo Figueroa. Sobre estas emisiones señala:

La emisión comenzaba a las 9 de la mañana, con la lectura de las noticias de los diarios. A las diez de la noche, se transmitía la hora oficial, con las campanas de un reloj carillón Westminster que proporcionó la relojería suiza de Carlos Fath. Esta relojería y la Botica Francia, de Gastón Goyeneche, fueron los dos primeros avisadores de la radiodifusión chilena (Marchant, 2001, p.17)

Enrique Lafourcade recuerda esta estación radial como: “La Chilena era una radio aristocrática, como lo es hoy la Beethoven” (cit. en Marchant, 2001, p.18). En tal comentario, se deja entrever que, en la propuesta de Radio Chilena, existía un afán educativo, además de un vínculo directo con la clase social privilegiada de la época (*la elite*). Por otro lado, también contamos con el recuerdo de Quinteros, quien invitado por Sazié, trabajó en Radio Chilena y nos aporta luces de quienes participaban con él en la actividad radial de ese momento:

En ese torreón nos encerrábamos, rodeados de cortinas, un gran numero de artistas entre los que estaban Lucho Rojas Gallardo, Amalia del Valle, Amelia Palma la gran pianista de aquellas épocas y que acompañaba todo, supiera uno o no

supiera cantar. También estaba Juan Esteban Iriarte, Ricardo Cano, un español muy aficionado a estas cosas, y músicos como Cherniac, Cerutti y otros. Nos juntábamos todos a hacer una cosa que es curiosa, no se ha vuelto a hacer nunca más: transmisiones completas de zarzuelas que dirigían dos maestros: Roberto Retes y Roberto Puelma. Otro maestro que intervenía también en estas audiciones era don Manuel Contardo (Quinteros, cit. en Andrades, 2000-2001, pp.208-209).

Estos inicios de la radio, fuertemente vinculados al trabajo de artistas (de música y teatro, principalmente), no serían más que la insinuación de un futuro dorado, el cual, tuvo su auge entre los años 40' y 60' en Chile.

Otro hito importante de destacar ocurre en 1924, cuando se funda Radio Cerro Alegre en Valparaíso con otro insigne de la radiodifusión chilena (y, además, del cine sonoro) Ricardo Vivado Orsini. Al terminar la década del 20' en Chile transmitían 15 emisoras privadas (Marchant 2001, p.18). Para nuestro interés, porque es una de las emisoras que radiodifundió los programas que analizaré (me refiero a *Cuando cae la noche* y *Ni Marías ni Magdalenas*), cabe mencionar a modo de antecedente que: “En 1935, se crea Radio Hucke (hoy Nuevo Mundo)” (Marchant, 2001, p.19). Un año más tarde, se fundaría Radio Cooperativa Vitalicia y Radio Agricultura²⁰. De modo que, Radio Nuevo Mundo, es una de las emisoras más antiguas de radiodifusión, la cual, aún hoy transmite en la señal AM y también tiene presencia en internet.

Se suman a estos importantes hitos, la fundación de la ARCHI (Asociación de Radiodifusores de Chile) en 1936 de la mano de su fundador y, a la fecha, ex presidente -el tan mencionado en este apartado- Jorge Quinteros, quien al respecto recuerda:

Hace 25 años, un grupo de radiodifusores, entre lo que es curioso estaba también Enrique Sazié, se juntaban para crear esta asociación con el afán de defender sus propios intereses. El concepto de radiodifusor ha ido variando. Tanto varió, que hubo un momento que la asociación se reunió y acordó a lo que en aquellos tiempos se llamaba asociación de Broadcasters -usted sabe que la gente en nuestro

²⁰ Estas tres emisoras destacan en el panorama radiofónico por ser las primeras empresas de radiodifusión, propiamente tal (ARCHI, 1996 [1993], p.4)

país siempre ha sido aficionada a usar apellidos extranjeros- transformarla en Asociación de Radiodifusoras, no sólo para defender intereses comunes, sino para aunar conceptos en relación con la radiodifusión misma. En esta forma se iban planeando los programas, se conversaba, se cambiaban ideas y se veía el modo de orientar la radiodifusión en diferentes etapas a través de sus estaciones. Debía haber estaciones que se dedicaran a determinados programas, de cierta calidad. Otras emisoras que se dedicaran a la calidad más liviana y otras más populares. Así fuimos plasmando, no sólo la Asociación de Radiodifusoras, sino también la radiodifusión nacional que se divide en ramas perfectamente delineadas: emisoras que se dedican a determinados programas, otras que se dedican a programas ligeros y finalmente las populares (Quinteros, cit. en Andrades, 2000-2001, p.212).

Esta asociación está consolidada a la fecha como la más antigua entre las organizaciones gremiales existentes en Chile. En las palabras expresadas por Quinteros es posible inferir que, entre sus intereses, incluso más allá que la defensa de los derechos de los trabajadores, destaca su vocación como una administradora de contenidos y organizadora de programación entre las radiodifusoras de la época.

Actualmente, en su página web, la ARCHI declara que afilia a más de mil radios nacionales y que, su esfuerzo principal se orienta a: “la defensa de la libertad de expresión y la promoción en Chile de una radiodifusión privada libre e independiente, con un alto estándar técnico-profesional” (en web, 2018, pár.2). Otro aspecto de la historia de ARCHI que no puedo dejar de señalar, es que en su registro de presidentes sólo figuran biohombres y, si nos detenemos a ver su constitución actual, su directiva cuenta con la presencia de solo una biomujer, quien reviste el cargo de Secretaria General en dicho directorio (me refiero a Adriana Torres Sanfuentes. Para más detalle, consúltese la página web de ARCHI). Este dato es relevante, no sólo por su contundencia, sino porque establece la primera limitación simbólica y práctica para la presencia de biomujeres en la actividad radial chilena. La casi nula existencia de biomujeres en la ARCHI, sugiere que la sindicalización del trabajo radial se pensó y diseñó desde voces de biohombres. En este sentido, se despoja de liderazgo y autoridad a la figura de las biomujeres, omitiéndola o bien relegándola a un rol de subalternidad (me refiero a puestos como el que ostenta actualmente Adriana Torres, por ejemplo, de Secretaria General). He aquí el primer

antecedente histórico que construye la forma hegemónica de operar en el “hacer radial” chileno. Esta indiferencia hacia las biomujeres, de alguna manera, las priva del “saber” económico y administrativo que hay tras la actividad radial. En este sentido, la existencia y desarrollo del proyecto radial de nuestras lesbianas activistas del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) se entiende, en parte, gracias al proyecto que Radio Tierra emprendió como la primera radio feminista (órgano de la casa feminista La Morada) y compuesta casi exclusivamente por biomujeres (tanto en su mesa directiva, así como en sus micrófonos).

Al margen de este primer antecedente respecto a las biomujeres de la actividad radial local, vale destacar que, desde la constitución de la ARCHI en Chile, la radiodifusión se instaló con fuerza, tanto como emprendimiento económico, así como también, en una red organizada en torno a contenidos identitarios de cada una de las antenas que la componían. Aún cuando, la red era diversa en la particularidad de cada antena radiodifusora, hubo formatos que por su éxito fueron transversales en su programación.

Uno de estos formatos exitosos fue el radioteatro. En 1932 se transmite el primer radioteatro en la Radio Universo. En adelante, este género -suerte de “teleserie sonora”-, gustó tanto que casi se adueñó de la programación diaria e, incluso, ocupó las ondas de los días domingo de las radioemisoras más importantes del país. Con la existencia y auge de los radioteatros, la Radio se posicionó como un medio de comunicación dominante, así lo destacan sus estudios-s:

A mediados del 40' y del 50', la radio ya era el medio indiscutido de la gente. Todo pasaba por sus ondas. Desde los mensajes del Presidente de la República, cada 21 de mayo, las informaciones que daban cuenta de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, las informaciones locales, los hechos sociales y, por su puesto,... (sic) la entretención (Marchant, 2001, pp.19)

Junto con ser el principal medio de difusión informativa, la radio de a poco se consolida como el principal medio de entretención, encarnado en el género de los radioteatros. En este sentido, la Radio se consolida de la mano o, al menos, sacando partido de la actividad teatral. Tanto es así que, de hecho, algunos culpan a la aparición del cine de su declive, dada su competencia y “ventaja” respecto al radioteatro (Quinteros, cit. en

Andrades, 2000-2001, pp.209-210). Incluso, la actividad radial comparte cierta espacialidad con el teatro si consideramos que hasta los años 60 y 70 las radios contaban con amplios auditorios desde donde se transmitía en vivo (por ejemplo, la transmisión de visitas y performances de famosos artistas internacionales). Un ejemplo que ilustra muy bien esta preferencia arquitectónica, es la mudanza de Radio Agricultura a la sala del Teatro Maru en los años 50, luego de que su antiguo Salón Auditorio de calle Agustinas “se le hizo estrecho” (Bustos, 1996, p.41). Esta “estrechez” se explica, por un lado, por la magnitud de los eventos transmitidos en vivo, pero también, por otro lado, es importante destacar la masividad de auditores que asistían como público a los estudios de la Radio para disfrutar de estos shows. Luego de la llegada de la televisión, esta infraestructura dejó de justificarse en términos económicos y se redujo considerablemente el espacio para la transmisión radial.

Sólo con el afán de tener una visión panorámica de la importante actividad radial relativa a los radioteatros, vale la pena revisar el acercamiento que en sus memorias hace Jaime Bustos al respecto:

No debemos olvidar de entre los destacados actores de Radioteatro de esos años, a los hermanos Mario y Guillermo Gana Edwards; a Mariña Bürle y su marido Nibaldo Iturriaga que por tantos años animaron las románticas mañanas de Radio Cooperativa. El Radioteatro <<La Tercera Oreja>> de Joaquín Amichatis, con narración de Poncho Merlet y grabado por Juan Arnoldo Andaur. Obra de suspenso que mantuvo en <<suspenso>> por largo tiempo a sus auditores. En los radioteatros humorísticos se destacó principalmente <<Intimidades de la familia chilena>>, de Gustavo Campaña. Nadie dejaba de oír este festivo programa político. Allí se haría célebre Anita González, la popular Desideria, que interpretaba el papel de una doméstica (sic) de lo más entrometida. Actuaba como dama joven Kika (Blanca Loewe) la actriz de cine, el Teatro y la Radio, como me tocaba presentarla día a día desde los estudios de Radio Agricultura, en un programa que se llamaba <<Desde mi Casa>>,y que se realizaba en un estudio contiguo./ Otros excelentes actores fueron Jorge Sallorenzo y Agustín Orrequia (padre de Marujita, actriz también). El simpático gordo Rolando Caicedo hizo una creación genial con su <<sordo Gervasio>> que todo lo interpretaba al revés. Entretanto, Eduardo de Calixto, en Radio de El Pacífico, entretenía a su público diariamente con varios programas de corte festivo, como el popular <<Hogar, Dulce, hogar>> y otros igualmente celebrados (...)/ Recordemos otro programa de larga duración: Radiotanda, escrito por mi amigo Ricardo Montenegro (padre) por ese tiempo Gerente de Radio Continental, donde nos conocimos. Programa que actualmente

dirige con igual éxito su hijo, que heredó la <<vena (sic) humorística>>. <<Residencial La Pichanga>>, con libretos de Cesar Enrique Rossel, se constituyó en otro relevante programa de este género. De igual manera <<El Bar Radiogenina>>, con Raúl Matas, Petronio Romo, Sergio Silva y Marcia Müller (1996, p.32)

De estas memoranzas de Bustos, podemos extraer varias características importantes de la actividad radial que implicaba el género del radioteatro. En primer lugar, la gran audiencia que se asume que tenían, pese a que en dicho momento no existían instrumentos que midieran con certeza a los radioescuchas, sí se podían cuantificar a los asistentes presenciales en los auditorios. En segundo lugar, la variedad de “registros”, por llamarlo de algún modo; habiendo radioteatros trágicos, románticos, cómicos y políticos. Y, en tercer lugar, destaca la transversalidad de programación de este género a nivel de radiodifusoras que los emitían; en el relato de Bustos, por ejemplo, podemos leer al menos tres muy importantes (Radio Agricultura, Radio Cooperativa y Radio El Pacífico).

En medio de esta intensa actividad radial, cobra vital importancia la figura y oficio de radiocontrolador. En el documental *Los últimos radiocontroladores de Chile* (2012) que recupera la memoria de radiocontroladores chilenos, Federico Godoy define su oficio como: “Es como la oficina central, lo más importante, es lo medular dentro de la radio.... Es la parte nerviosa. Porque ahí llega todo” (cit. en Saavedra y Droguett, 2012, 14:25-14-36). La relevancia que le otorga Godoy a la figura del radiocontrolador no responde a una nostalgia exagerada; en aquel tiempo, la práctica de radiocontrolar exigía una total experticia frente a la responsabilidad técnica que asumían (sostener la transmisión), pero muchas veces también exigía su presencia activa para el correcto desarrollo del “en vivo”, a modo de director de escena e, incluso, más ampliamente, como “creador” sonoro. Así lo destaca Carlos Silva, quien enfatiza que el radiocontrolador:

aparte de ser técnico en sonido, tecnólogo en sonido y un montón de cosas más que tiene la radio, además tenía que controlar que lo que llegara de todos los departamentos se diera y se cumpliera tal cual, una estructura prefijada. Y él que, tenía que tocar, cierto, la campanilla cuando esos parámetros no se dieran. Y él, en realidad, llevaba el control y de ahí nació el concepto de radiocontrolador (cit. en Saavedra y Droguett, 2012, 4:32-4-58 mm.ss.)

En su relato, el otrora radiocontrol expresa la importancia del rol en aquellos tiempos. El radiocontrolador revestía cierto poder que, incluso, sobrepasaba las atribuciones que pudiera tener el “locutor”. En este sentido, el radiocontrol era quien poseía pleno conocimiento; por un lado, conocía el “saber hacer” técnico, a la vez que detentaba el conocimiento funcional de los tiempos y el detalle de las necesidades de cada emisión radial. Respecto a su experticia técnica en la época, ello debía quedar certificado en la obtención de una credencial, otorgada en la época por la Superintendencia de Servicios Eléctricos, de Gas y Telecomunicaciones; éste carnet podía ser de tres tipos dependiendo de la potencia que el (sic) radiocontrolador era capaz de “controlar”.

Desde el disco de acetato y de aluminio, hasta el vinilo y, luego, el casete, el ejercicio de radiocontrolar fue trascendente para el funcionamiento radial. Inserto en la actividad radial, este rol convivió con la paradoja de ser invisible en el resultado de la emisión, sin embargo, imprescindible para su producción:

Habían radioteatros que se hacían al tiro con todo: con música, con sonido y con todo... y el otro tipo de radioteatro -como hacía yo “El siniestro doctor Mortis”- que lo hacía... grabábamos, a veces en un día 10 capítulos; solamente lo hablado. Incluso, a veces, grabábamos partes de un actor solo porque no iba a poder venir a la grabación siguiente. Entonces dejábamos grabado aparte. Y, después, iban actuando adentro y yo iba tirando las partes del actor que no estaba e iban armando. Y después yo me encerraba solo en la sala de grabaciones a hacer el montaje: a ponerle el sonido, la música, a poner... a fabricar... (porque mucha de la música -a veces me preguntaban: <<la música es de este, de este otro>> ¡No! Es que hay (sic) mucha música no existe, yo la fabricaba: le bajaba la velocidad, la mezclaba con otra, se hacían mil y una cosa; traspasábamos en cintas magnéticas; le bajaba la velocidad a las cintas, entonces sería otro sonido, otra música, más tenebrosa, más... se fabricaba, muchas cosas se hacían y todo se hacía a pulso...). Y había que tener práctica porque la máquina no parte instantánea -la grabadora- tiene un pequeño tirón, entonces uno tiene que calcular el momento justo para hacer la partida, para que el tirón no salga al aire, para que no salga el tirón. ¡Después salieron otras máquinas! Las últimas ya, esas eran más instantáneas. Pero las primeras no. Igual que los tocadiscos. Los tocadiscos tampoco partían instantáneo, entonces había que hacer, claro, había que... La práctica a uno lo va haciendo y va... yo era capaz de unir compases, hacer todas esas cosas. Pero no es porque fuera demasiado hábil, sino que es la práctica, los años le van dando a uno (...)... Yo

hacía los... esos radioteatros, supongamos “Lo que cuenta el viento”: buscaba una música para el título y, mientras iban actuando, yo iba sacando de otros discos, de acuerdo a cómo iban actuando y... Porque habían otros colegas que grababan y sincronizaban primero: buscaban la música, anotaban en el libreto: “surco 1, al medio; surco 2...” -decía- “disco tanto” -Le ponían-. Yo nunca sincronicé. Lo hacía así: a medida que iban apareciendo, mentalmente, yo ya sabía que disco podía poner, qué música, porque yo me aprendí todo lo que había y seleccioné, pero muebles enteros de música, de todo tipo, o sea, música clásica, de donde sacaba trozos, sacaba esto, sacaban... y (sic) iba compaginando, guardando, archivando, haciendo muchas cosas ahí... y eso me sirvió mucho para los radioteatros (Carlos Sánchez cit. en Saavedra y Droguett, 2012, 25:17-28:06 mm.ss.).

Pese a su larga extensión, quise recuperar este testimonio porque me parece que expresa la complejidad del rol que jugaron los radiocontroladores, tanto en su significancia social como en la producción radial de aquel tiempo. Quizás, lo que más destaca en este fragmento y que lo distingue de los ya citados, es el valor de autoría artística que es atribuido al ejercicio de radiocontrolar. Ejemplificado en la ejecución de radioteatros, el radiocontrol maneja los tiempos y ritmos de la escena, a la vez que se deja “inspirar” por la misma para “ambientarla” musicalmente y “crear” nuevas sonoridades. Es decir, el radiocontrolador crea composiciones originales y propias, a partir de un conocimiento vasto de referentes musicales y de su propia identidad –“gusto personal”- (Desde estos antecedentes, no sería aventurado vincular su existencia y desarrollo como referente directo para lo que, luego, sería el “Disc jockey” de los ’90).

Por último, otro aspecto que se infiere del testimonio de Carlos Sánchez, es el valor en cuanto práctica del ejercicio de radiocontrolar. Al respecto, debo señalar que, tal como en el caso de los locutores, los radiocontroladores se forman, en principio, en la observación de este ejercicio y, más tarde, a través de la práctica misma de radiocontrolar. De hecho, muchos de ellos reconocen como “accidental” su paso por la radio y que es, finalmente, la propia práctica de observar y, luego, ejercer (en lo laboral, habría que agregar) lo que los forma en este rol (Saavedra y Droguett, 2012). Mucho más tarde en el tiempo, las universidades e institutos se harían cargo de formar profesionales de este tipo para la

actividad radial. En suma, del recuerdo de Sánchez se desprende que este carácter práctico de radiocontrolar exige un aprendizaje dado por la práctica (y la observación activa de la misma) y, del mismo modo, cobra valor en cuanto tal porque se constituye como un *saber-hacer* forjado en su experiencia en el tiempo. Considero que es importante destacar esto en relación con la investigación que propongo, dado que revela el carácter eminentemente práctico desde el cual se forjó la actividad radial en Chile y, en consecuencia, en parte válida la episteme de la que me valgo para el estudio de la práctica vocal presente en los programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004).

Quiero concluir esta mención sobre los radiocontroladores destacando que no es antojadizo que haya generalizado en masculino para referirme al grupo. En la historia (o intentos de historiar) los radiocontroladores, destaca la ausencia u omisión de la presencia de biomujeres. Sin ir más lejos, sólo aparece una biomujer como testimoniante del oficio en el documental *Los Últimos Radiocontroladores de Chile, Rescate documental de un oficio olvidado* (2012): me refiero a la también locutora, Mabel Fernández. Esta omisión me llama profundamente la atención, porque ocurre tanto en el relato de los radiocontroladores testimoniantes, así como también en el criterio del propio documental. Si consideramos que el documental defiende esta actividad radial como un “oficio olvidado” y marginado, incluso, por el protagonismo de la locución, llama más la atención que al momento de hacer justicia sólo se recupere la labor de una biomujer; a partir de ello, no puedo dejar de cuestionarme ¿Acaso no han existido más biomujeres en los radiocontroles?, o bien, ¿Es menos legítima la opinión de las biomujeres respecto a este trabajo? Y, del mismo modo, ¿Qué criterios excluyen a las biomujeres de la memoria de este ejercicio radial? Si pensamos en el desarrollo de los proyectos radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) queda en evidencia lo antojadizo de tal exclusión. En lo que compete a mi corpus, tanto en Radio Tierra como en Radio Nuevo Mundo, la mayoría de sus radiocontroladoras fueron biomujeres, en este contexto, destaca la participación de: Marcia Farfán, Mónica Ilabaca, Jacqueline Navarro, Raquel Opazo, Kelly Opazo, Ivette (sic), Constanza Farías, Emma Figueroa, entre otras radiocontroladoras que estuvieron a cargo de estas emisiones.

Volvamos al documental. En él, la ex radiocontroladora Mabel Fernández habla tres veces: en la primera ocasión, explica sus orígenes en el ejercicio; nos cuenta por qué estudia para ser radiocontroladora en la Universidad Técnica del Estado (ahora USACH) y, luego, hace su práctica en la misma institución y en la radiodifusora perteneciente a dicha universidad, para posteriormente ser acreditada con el carnet que le permitía trabajar bajo ese rol (Saavedra y Droguett, 2012, 11:14-12:00). La segunda vez, Fernández relata la anécdota de haber presentado a Cantinflas como locutora (mientras nos muestra una fotografía de Cantinflas junto a ella, en la cual, destaca el sofisticado aspecto físico de la locutora) (Saavedra y Droguett, 2012, 47:28-47:47). Y, la tercera vez que aparece, habla sobre el reconocimiento que hace Radio Agricultura al radiocontrolador Juan Arnoldo Andaur, el cual, destaca como uno de los pocos premios que ha reconocido la labor de radiocontrolar (Saavedra y Droguett, 2012, 54:40-55:06). Esta escasa autorreferencia en el discurso de Fernández, en el contexto de hacer memoria del ejercicio de radiocontrolar me impresiona. No deja de llamar mi atención que, en el principal proyecto de sistematización y recopilación documental del ejercicio de radiocontrolador que existe en Chile (al 2012), sólo cuente con la presencia de Mabel Fernández y, más aún, que su experiencia como radiocontroladora se construya, en gran parte, a través de anécdotas que refieren a su aspecto físico o a la labor de otro. Esta manera de componer la palabra de Mabel Fernández, no puede dejarnos ajenas, sino que debería animarnos a pensar y descubrir que hay detrás de este gesto. En este sentido, cabe preguntarse la forma que determina cómo se compone la memoria de los radiocontroles, lo cual, expresa los criterios que priman al momento de seleccionar. La voz del radiocontrolador biohombre como único portador del “saber-hacer”, a la vez que como tumulto de voces hiladas entre sí para la construcción de la memoria del ejercicio, revela y ejemplifica la hegemonía patriarcal del pensamiento que opera tras este archivo.

Ejemplos como este dan cuenta de la importancia de investigaciones como las que articulo en este escrito. Creo firmemente que esta tesis contribuirá, tanto en términos metodológicos como el términos políticos, a la recuperación y atención sobre aquellas

voces silenciadas por la política hegemónica que ha regido la construcción de archivos. Aunque me refiriré más ampliamente a esto en el siguiente apartado, cuando me refiera a la presencia de biomujeres en la actividad radial, en lo que sigue quiero retomar el hilo del devenir histórico del rol del radiocontrolador (sic) para relatar cómo su ejercicio se fue modificando en el tiempo.

Como es de suponer, la figura del radiocontrol, en términos de la trascendencia que detentó para la actividad radial de su época, no fue sempiterna. Su declive se explica, al menos, por tres factores: El Golpe Militar y la dictadura, la automatización tecnológica y el surgimiento de la señal FM (en detrimento de la señal AM). Estos tres factores, en sí mismos, son procesos complejos de explicar en detalle, pero los menciono sin la ambición de desarrollarlos en profundidad, sino con el fin de vislumbrar un panorama complejo. Lo que me importa aquí es caracterizar la multifactorialidad del hecho y no sólo quedarnos con la idea de que fue el “avance tecnológico” lo que hizo prescindible, o menos relevante, el ejercicio de radiocontrolar.

Al respecto, Leonardo Freite destaca que incluso antes de la automatización, el Golpe Militar supuso un descalabro estructural de la economía de la radio y su orgánica como industria: “La radio sufrió un golpe enorme. Los estudios de grabación -donde participaban los radiocontroladores- desapareció (sic). Los sellos que habían antes: /Laudeón/, /Kapitol/ y todos que eran... tenían sellos a nivel mundial de discos aquí en Chile, fueron cerrando. La RCA cerró. Y ahí empezó el declive de los radiocontroladores” (cit. en Saavedra y Drogett, 2012, 42:46-43:11). A aquello se agrega, que la dictadura significó la pérdida de importantes referentes para los radiocontroladores; tal como fue el entonces presidente de su Sindicato: Manuel Contreras, quien es Detenido Desaparecido de la Dictadura Militar. Así también, entre las políticas inmediatas de los golpistas, destaca el cierre y silenciamiento sistemático de radiodifusoras que significaran cualquier tipo de disidencia.

Ante este panorama, los computadores sólo llegaron a coronar la situación de precariedad que se empezaba a vivir por esos días para la figura del radiocontrol. En

palabras del ex control Carlos Sánchez: “Al llegar los computadores, al final quedé yo solo y me sobraba tiempo para hacer todo porque todo ya estaba automatizado” (cit. en Saavedra y Droguett, 2012, 53:35-53:46). Lejos, en la nostalgia de un pasado lleno de demandas por artesanía sonora, quedaba el rol del radiocontrolador que ya no se desempeñaba para las necesidades del radioteatro, o bien, para la cobertura del Mundial de fútbol del año '62. Ahora, con “los computadores” como los llama Sánchez, este rol quedaba vestido de un aura exclusivamente técnica, de supervisión, más que del goce de autoría requerida en el “ingenio” de crear soluciones sonoras para el “en vivo” radial.

Junto con lo ya expuesto, la Frecuencia Modulada hace estragos con su oferta, la cual, empieza a modelar demandas por repertorios musicales, más que programas de conversación (como estilaba la AM). A ello, se suma el auge de la TV, la cual, lleva a otro nivel género insignes de la AM, tales como el Radioteatro. Al respecto, Spencer señala:

hacia fines de los años 70 la presencia de la televisión obliga a las radios a poner solo música e información, excluyendo géneros programáticos como el radioteatro y la radionovela, entre otros. Al mismo tiempo, la supresión de shows en vivo resta lugar al intérprete y al creador y hace a la radio dependiente de la fuente grabada (Spencer, 2012, p.16)

De modo tal, la radio poco a poco abandona géneros como el de radioteatro, por ejemplo, dado que por un lado significaba un alto costo de producción y, por otro lado, mucho de su “capital humano” (elencos, guionistas, locutor-s, etc.) había migrado a la industria televisiva, donde su formato era mejorado en éxito de índice de audiencias y transformado en “telenovelas”, por ejemplo. En suma, la señal AM se sitúa en una crisis donde debe reformularse y, además, diferenciarse de la nueva señal emergente FM que innovaba en su oferta programática y que, a la vez, sonaba virtuosa por la alta calidad sonora que ofrecía.

En 1962 surge Radio El Conquistador²¹, la primera radiodifusora emitida por Frecuencia Modulada (Memoria Chilena, en web, 2017). Radio El Conquistador: “Se inició al igual que muchas de las actuales emisoras F.M., transmitiendo solamente en Alta Fidelidad música clásica y melodías bailables y de ambiente. Posteriormente programas periodísticos y serios. Pero la característica de esta radio (El Conquistador), fue la pureza del sonido” (Bustos, 1996, p.10). Esta “pureza de sonido” destacada por Bustos, tenía el costo de su bajo alcance en términos geográficos (me refiero al radio que alcanzaba la señal, propiamente tal). Si bien, era una señal más estable, era menor el alcance que podía tener, respecto a la AM. Aún así, la FM tomaría un protagonismo progresivo, sobreponiéndose en masividad de audiencia a su longeva señal competidora, la Amplitud Modulada.

En esta breve genealogía de la radio y algunos de sus hitos, he revisado la figura del Radiodifusor, el Radiocontrolador y, en lo que sigue, quisiera detenerme en el ejercicio de la locución. No todavía en profundidad en tanto desempeño vocal, sino que quisiera revisar esta figura en tanto rol al interior de la actividad radial. En este punto, me parece pertinente poner atención a la valoración social y a las competencias propias de la locución, cuyas características colaborarán en la construcción del panorama histórico situado que me propuse en el principio de este capítulo.

Para iniciar el recorrido sobre este rol, el radiocontrolador Federico Godoy nos aporta ciertas pistas al opinar sobre los locutores. A diferencia de los radiocontroladores, Godoy destaca que el rol del locutor y su manera de ejercerlo era más bien individual²². De

²¹ “La llegada a nuestro país de la frecuencia modulada y su sigla “FM” se debió a la aventura empresarial de Joaquín Molfino Chiorrini, iniciada en el año 1958, junto a Ursula Burket, Guillermo Sommer Buckle y Juan Barros Alemparte, gracias a un fortuito encuentro con el mismísimo Presidente Jorge Alessandri Rodríguez. Ello se tradujo en el primer decreto de concesión radiodifusora para FM en Chile, hacia 1960, desde la frecuencia 91.7 Mhz, que concluyó en la transmisión inaugural del 1 de marzo de 1962 para Radio El Conquistador” (Paredes, 2012, p.24)

²² A propósito de una huelga que hicieron los radiocontroladores organizados en su sindicato, Godoy recuerda: “porque si el locutor es fuerte, es poderoso, con su voz linda que tiene, qué sé yo, educada; los controles no tenían nada po’ (sic), si nosotros estábamos en off y qué sé yo... Pero... demostramos que éramos más ‘agallados’ -por así decirlo-, más solidarios. Tomábamos una desición y la llevábamos a feliz término (...) los

aquí que pueda establecer, como punto introductorio, que el ejercicio de la locución era concebido como un ejercicio, más bien, solitario. Esto en, al menos, dos sentidos que, aunque simples, reflejan en cierta medida el ejercicio de la locución. En primer lugar, porque se realizaba individualmente, en la mayoría de los casos (salvo programas con invitados o conducidos por dúos o tríos). Es decir, en general, era sólo una la persona responsable de la conducción radial de los programas o segmentos radiales. Y, en segundo lugar, porque el modo de reclutamiento (el inicial, al menos), más que por un oficio que se aprende desde el acompañar y observar (como fue el caso de los radiocontroladores); en el caso de los locutores, se realizaba más bien por la vía del “descubrimiento”. Nuestro primer ejemplo, Quinteros, era cantante lírico y, en su caso, se descubrió *in situ* que podía hacer las veces de locutor. En el caso, un poco más actual, de Mabel Fernández también ocurre desde “la prueba de voz” (Mabel Fernández cit. en Meganoticias, 2012, 2:37-3:10). Con esto me refiero a aquella práctica, en la cual, alguien que trabaja en radio considera que la voz de otro podría funcionar, le hace una prueba en un estudio con micrófonos y si la voz resulta apropiada puede “entrar” al medio y desempeñarse en el rol de “locutor-”. En sus inicios, estos procedimientos tuvieron cierto carácter esencialista; había una idea predeterminada de lo que era una “buena voz”, junto con la puesta en valor de la competencia de “hablar bien” (Rosita Sánchez, 2017, 50:30-50:51).

En el recuerdo de la ex locutora radial chilena Rosita Sánchez: “los locutores hablaban impecable, modulaban maravilloso, tenían unas voces aterciopeladas, tenían una dicción perfecta, una respiración muy adecuada” (2017, 51:02-51:50). Esta descripción de Sánchez, destaca la destreza técnica de la voz de los locutores, es decir, define la figura del locutor (sic) en relación con el alto conocimiento que detentaban respecto al uso y control

locutores -¡muchos amigos locutores!- Muchas estrellas no participaban de estas cosas... ¡Claro! Porque ellos tenían otro status quo ¿no? ¡Siempre lo han tenido. Y siempre lo han hecho presente! Entonces, la unión que existía entre ellos no es la misma que existió con los controles. Los controles eran uno solo, era un solo bloque” (cit. en Saavedra y Droguett, 2012, 38:59-39:40).

de su voz. Sin embargo, si bien, en un principio bastaba con esta habilidad, más adelante en el tiempo se les exigió otras aptitudes, venidas de la mano de la profesionalización del rol. Una vez abiertas las escuelas de Periodismo en Chile, l-s profesionales recién egresad-s empezaron a entrar al medio radial, junto con lo cual, reclamaron un espacio sin intermediari-s y se colaron en él.

L-s novat-s periodistas, primero, cumplieron funciones como informantes y recopiladores de información a ser emitida (en forma de guiones). Luego, demandarían su derecho a hablar y transmitir su trabajo en su propia voz. Esta pugna entre periodistas y locutores, pronto generó aireadas respuestas. Según el relato del locutor Patricio Bañados:

Hubo un tiempo (...) En que, cuando surgieron las escuelas de periodismo y los locutores tenían esta cosa de que el periodista no podía hablar porque el locutor tenía que... las escuelas de periodismo a través del colegio de periodistas quisieron hacer obligatorio que (...) cualquier cosa que fuera información la tenía que dar un periodista, no la podía dar un conductor (...) Entonces tú como locutor no podías decir: <<Bueno, son las 4 de la tarde>> -¡No pues, esa es información, esa la tiene que dar un periodista- (...) Ni hablar que te llama una colegiala y: <<¿Qué disco quiere?>> - ¡No, esa es una entrevista! Una entrevista la tiene que hacer un periodista -. Y los locutores, para no ser menos, proponían (...) una legislación que le impidiera al periodista hablar por micrófono porque para hablar por micrófono había que ser [locutor] (2017, 52:48-54:02)

Conforme pasó el tiempo, esta disputa se disolvió y las amenazas descritas por Bañados quedaron consagradas al terreno de la anécdota. Más allá de estos conflictos, surgen referentes comunes entre l-s radialistas, tales como: El precursor en la locución, Enrique Sazié y, el caso quizás más famoso de migrancia de la radio a la tv, Raúl Matas.

Raúl Matas es un ejemplo de esta nueva generación de “locutores periodistas”, titulado como tal por correspondencia del Instituto Pinochet Lebrún (Urquieta, 1995, p.74). Matas se destacó como locutor al comenzar su carrera en Radio Minería el año 1946 y ser el locutor por 25 años del famoso programa radial *Discomanía*. Luego de su éxito en radio, fue contratado por la industria televisiva donde se desarrolló como conductor de noticieros y animador de estelares. Jaime Bustos Mandiola, recuerda la figura de Matas como sigue:

Nuestro país ha tenido excelentes locutores. A mi juicio Raúl Matas continúa siendo el maestro de generaciones. Muchos jóvenes locutores, inicialmente han luchado buscando un tablón donde asirse. Este ha sido Raúl Matas. Trataron de imitarlo hasta en sus españoladas G, tan bien pronunciadas, pero, salvo raras excepciones, nunca segundas partes, como reza el refrán, fueron buenas. Pienso que cada cual debe valerse de sus innatas condiciones. Ejercitar la respiración diafragmática es un muy buen ejercicio que aprendí de mi profesor don Roberto Parada. Asimismo, leer mucho en voz alta para perfeccionar la dicción, sin comerse las eses, flagelo tan común entre los chilenos. Intentar <<sacar>> la voz, y colocarla en el <<velo del paladar>>, como dicen los entendidos. Eso, y muchísimo más, debe aprender quien desee en el futuro enfrentarse con éxito ante el micrófono. Existen variadas técnicas (no sólo para locutores, sino también para cantantes. Y también muy buenos profesores). (Bustos, 1996, pp.30-31)

Lo interesante de su relato son, al menos, dos aspectos. En primer lugar, sitúa la figura de Matas como un referente de locución, con una identidad vocal caracterizable, pero inigualable. Pero también, pone en relación esta figura con un tipo de locución que, además de lo propio de Matas, detenta un saber técnico fónico (saber ocupar el aparato fonatorio) y un saber técnico normativo (tener el conocimiento de lo que es correcto y lo que no lo es en el nivel de la lengua hablada; no aspirar la /s/ por ejemplo). Ambos aspectos, el saber técnico y el normativo, se complementan y fundamentan la categorización de Matas como ícono de la locución.

En sus crónicas de ex locutor, Jaime Bustos registra a l-s locutor-s de su tiempo (años 50 y 60) y, además de destacar la carrera de Matas, se detiene en alabar al fallecido locutor Enrique Heine de Radio San Cristóbal, de él destaca: “su potente voz de <<bajo>> y <<barítono>> a la vez” (1996, p.28). Es interesante el relato que nos ofrece Bustos porque, a la vez que contiene datos experienciales de la locución de su tiempo, también porta valoraciones de la vocalidad que -en términos de su descripción- implican lo técnico, como en el caso Heine. El último ejemplo que, al respecto, me gustaría aportar es la diferencia que hace Bustos entre la locución de Alejandro Flores y Doroteo Martí; ambos fueron famosos actores de radioteatro (aunque el primero, participó poco en radioteatros). Del primero, Bustos destaca:

El galán chileno hasta la fecha no superado, tanto por su excelente voz impostada que podía escucharse con toda nitidez hasta en el más encumbrado asiento de la <<galería>> de los teatros donde actuaba, como por su gran temperamento artístico. Dueño de una estampa señorial, varonil, fue y es una gloria del teatro chileno (1996, p.29).

En cambio, al actor argentino Doroteo Martí lo recuerda como:

Otro galán, muy perfumado y algo amanerado, fue Doroteo Martí, popularísimo por esos años. Hizo llorar a medio Chile con sus histéricos alaridos (...) Recuerdo una de sus actuaciones en el escenario de Radio Del Pacífico: fue tal el énfasis que puso en esa ocasión en su papel dramático que dió de cabezasos contra una pared, (la que afortunadamente para él estaba acolchonada y cubierta de felpa). En verdad, sus radioteatros eran sobreactuados y tenían mucho de lo que actualmente llamamos <<cebolleros>> (1996, p. 26)

En este punto, me interesó contrastar ambos fragmentos, puesto que, más allá de la anécdota que narran, me parece que ofrecen, desde la perspectiva de la locución, una valoración que va más allá de lo técnico (aunque la implica) y que tiene relación con ciertas jerarquías (que dan pie a valoraciones) de los desempeños vocales que describe.

En su recuerdo, Bustos asocia y pone en un mismo nivel la impostación y proyección de la voz de Flores, con su estampa varonil y señorial. Mientras que, en el caso de Martí, establece un vínculo directo entre sus “histéricos alaridos”, su aire “amanerado” y lo “cebollento” de sus resultados. Lo interesante en estas ecuaciones es que revelan la normatividad sociocultural, desde la disposición vocal. Si, por un lado, Bustos exalta una “masculinidad” asociada a la potencia vocal y a la alcurnia social (“estampa señorial”) presente en la voz de Alejandro Flores (jerarquías de clase y género), por otro lado, para su contraste, ubica en el lugar de lo popular (lo sin gusto o “cebollento”) y lo amanerado (lo “femenino”), en el modo de utilizar la voz en Doroteo Martí. Este simple análisis es del todo pertinente en este punto, ya que, por un lado, nos invita a pensar en los valores que porta la voz no sólo en cuanto conductora de la palabra, sino que sobre todo como expresión de dimensiones y valoraciones relativas al sexo, género, raza y clase. Todavía más, nos damos cuenta de que la voz dispone valores asociados a estos aspectos (sexo, género, raza y clase) no desde una atención puesta únicamente en la palabra, sino que complejiza su evaluación,

considerando aspectos relativos al saber fónico y lingüístico-prescriptivo (en el caso de Matas, por ejemplo); respecto a sus registros (la versatilidad barítona y baja de Heine); o, más particularmente, en la composición vocal según asociaciones socioculturales situadas (masculino/femenino y su vínculo directo con la idea de “clase” en la caracterización de las voces de Flores/Martí, realizada por Bustos). De cierta manera, esta reflexión anticipa mi eventual análisis de la voz en las locutoras del *Salón de las Preciosas* (1998-2004), en cuanto que, además de prestar atención a estos aspectos, propongo pensar en qué medida sus performances vocales se inscriben o modifican las dimensiones que concluye Bustos en sus memorias. En otras palabras, en el análisis venidero, busco comprender si el activismo radial del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) se construye también a partir de una performance alternativa a los criterios normativos asumidos por Bustos al momento de describir las voces de Matas, Heine, Flores y Martí.

En esta misma línea de reflexión, no puedo dejar de mencionar el valioso registro que hace Bustos en sus memorias, a estas alturas, ya tan citadas por mí. Creo que es importante destacar estos pasajes, así como lo hice más arriba en respecto del documental sobre los radiocontroladores (2012), dado que colabora con la configuración de una lógica propia de la hegemonía heteropatriarcal para la construcción de archivos. En concreto, hablemos de números, antes de cerrar este apartado. Cuando Bustos enlista a “locutoras” (1996, p.33) y “loctures” (1996, pp.33-34) destaca que, de un total de 121 enlistad-s: 98 son biohombres versus la presencia de 23 biomujeres. Si nos detenemos en el número de “locutores deportivos y comentaristas” que enlista Bustos en sus memorias (1996, p.36-37), las cifras empeoran, otorgando un 0% de presencia a biomujeres. Aunque, para ser justas, en la lista que establece de “comentaristas sobre variados temas” Bustos es menos radical mencionando, de un total de 35 nombres, a 8 biomujeres. Quizás el caso menos decepcionante es el del listado de “actores” (1996, pp.35-36) y “actrices” de radioteatro (1996, p.35), a pesar de que tiende a la misma hegemonía, con 49 biohombres y 37 biomujeres a su haber.

Es interesante atender a la diferencia del radioteatro con otros géneros, respecto al listado que hace en sus memorias Bustos. Que las cifras se estrechen de manera significativa, comparado con otros formatos de emisión, nos invita a pensar respecto a la posición que adquieren las voces de biomujeres en la actividad radial archivada por Bustos. Esta diferencia pone de relieve la distribución de las funciones entre biohombres y biomujeres; mientras, los primeros son escuchados en plataformas de opinión e información (son locutores o comentaristas), las segundas, en la mayoría de sus apariciones, son coristas en formatos relativos a la entretención; aún más, mientras los primeros pueden alzar la voz en cuanto tales (a nombre propio), las segundas, en cambio, toman una voz que les es ajena (la de los guionistas) que no se corresponde necesariamente al mundo situado, sino que es parte de un mundo ficcionado del cual no tienen derecho a opinar. Desde aquí se construye una diferencia constante, la cual, permea la práctica radial, determina funciones y caracteriza el ejercicio de la locución dependiendo de la correspondencia entre voz y género. Y si no nos confiamos de las memorias de Bustos, cabe entonces la pregunta sobre qué justifica esta diferencia. ¿Qué hace que sus memorias tengan una clara preferencia a recordar/reconocer la actividad radial ante el micrófono de biohombres? Tal como lo destacué más arriba, creo que el sólo hecho de cuestionárnoslo, pone en evidencia las hegemónicas preferencias heteropatriarcales del archivo, en relación a sus políticas de hacer memoria.

En sus crónicas, Jaime Bustos deja establecido que el año 1993, ARCHI crea un premio llamado “Mejor Hombre de Radio”, el cual, es otorgado por primera vez a Julio Martínez (1996, p.24). Si bien, he podido rastrear que este premio hoy se conoce también como premio a la “figura radial” y/o “trayectoria radial”, es curioso que Bustos lo dejé consignado como premio al “Mejor Hombre de Radio”. Que así quede consignado es sintomático respecto de la revisión que he realizado hasta aquí. En suma, la actividad radial -ya sea por deliberada omisión o, si queremos ser ingenuas, por condición de realidad- se yergue como un mundo de biohombres. Un mundo donde su dominio es evidente, en cuyas políticas de “hacer memoria” se explicita la constante exclusión/omisión de la presencia de

biomujeres. Si bien, existen otros roles en la actividad radial que aquí no consideré (como el del libretista, por ejemplo), me pareció que las figuras del radiodifusor, el radiocontrolador y la del locutor ponen el énfasis en sitios característicos de la disciplina, desde donde se puede ejercer algún grado de poder en el ejercicio radial mismo. Cada uno de ellos, respectivamente, suscrito a un círculo de privilegio: Los radiodifusores organizados en la ARCHI y con el poder gerencial de ser los administradores/gerentes de las radiodifusoras; los radiocontroladores, por su parte, organizados en el Sindicato Interempresa de Radiocontroladores y Operadores de Chile, con el poder de operar y hasta detener las transmisiones si la contingencia lo ameritaba; mientras que los locutores, además de estar asociados entre sí, ostentan el poder de la autoridad, el prestigio y la credibilidad pública en la actividad radial.

En esta revisión queda demostrado que estos sitios han sido históricamente colonizados por biohombres y que, incluso, en el proyecto de legar una crónica al respecto, el recuerdo hegemónico es sobre la práctica de biohombres. Se ha escrito la historia de la radio en base una atención privilegiada sobre los Hombres de Radio, tal cual, con mayúscula. En este punto, cabe recordar las palabras de Simone de Beauvoir cuando sostiene que: “Todo rechazo es elección, todo silencio tiene una voz. Nuestra propia pasividad es querida; para no elegir, hace falta aun elegir no elegir, es imposible escapar” (2017 [1944], p.101). Sus palabras, resuenan y se vuelven un lúcido eco: toda (no-)elección es una desición y todas las disiciones se sitúan (y nos sitúan) al interior de las pugnas presentes en el mundo. Es imposible estar ajena, estamos siempre implicadas políticamente. En este sentido, la omisión de la brecha entre la presencia de biohombres y biomujeres dice algo respecto a la política de investigación que ha regido hasta aquí en los proyectos documentales citados. Explicarlo en términos de ingenuidad o ignorancia es exculparlos, sería escapar, como dice Beauvoir. Todavía más, debería alarmarnos que se quiera configurar esta omisión como condición de realidad, en el proyecto de historiar la actividad radial, atribuyéndoles a los biohombres presencia plena y naturalizada (sin si quiera advertir que hay ausencias evidentes). Dado que, para volver a las palabras de Beauvoir: “El verdadero desprecio es

silencio: destruye hasta el gusto por la contradicción y el escándalo” (2017 [1944], p.120). Mi intención y desafío -aquí y a lo largo de esta tesis- es poner en palabras aquellos ruidos y silenciamientos impuestos por las arraigadas políticas del heteropatriarcado, expresadas, por ejemplo, en sus criterios para la construcción de archivos. Ello con el fin, en el mejor de los casos, de escandalizarnos frente a sus violencias y contradicciones. Quizás el escándalo nos lleve a la acción.

En concordancia con lo ya expuesto, en este breve recorrido por los hitos que me parecieron más importantes de relevar de la actividad radial, tal como hemos constatado, emerge un silencio (y silenciamiento) evidente: las biomujeres reclaman presencia, en un susurro lejano imposible de ignorar. Este susurro, que poco a poco se convierte en un ruido molesto, me interpela a responder: ¿cuándo se empieza a escuchar La voz de la(s) (bio)mujer(es) en la onda radial? En el siguiente apartado, mi invitación es a sintonizar con la señal de estas voces subversivas de la actividad radial chilena.

1.2. Voces desobedientes: la irrupción de las (bio) mujeres en la actividad radial chilena

Lo primero que me dijo mi padre: <<mire, usted no se va a meter a trabajar en la radio porque ese no es un ambiente para una hija de familia>>. -¡Estaba tan enojado! Estaba tan molesto: <<¡Papá, voy a trabajar en la radio, me probaron la voz: me la encontraron bonita!>> -yo feliz- y sale mi papá... Y empecé a dar mis primeros pasos en la [Radio] Bacilio: <<Ese no es ambiente de una hija de familia>> ¡Y a la Mireya Latorre le pasó lo mismo! (risas) Así, como tú ves: ¡Salimos bien desobedientes! (Mabel Fernández cit. en Meganoticias, 2012, 2:37-3:10)

Cuando en el programa televisivo *La Cultura Verdadera* (2017) en La Red, dedicado a la celebración de los 95 años de radio en Chile, Rosita Sánchez, al referirse a la escasa presencia de mujeres en la locución radial en temas deportivos, advierte que:

En ese tiempo era tan, tan inusual que casi parecía que era un territorio de hombres el tema deportivo: el fútbol y que las mujeres tenían que hacer otros sectores. Pero jamás ni conducción de los programas periodísticos ni tampoco el

despacho ni la actividad deportiva o futbolera que hoy día parece tan común (La Red, 2017, 1:03:29)

El locutor Patricio Bañados, en desacuerdo con ella, replica con su voz grave:

los radioteatros pues, había voces tanto de hombre como de mujer. Mujer, voces de las cuales tú te enamorabas. Me acuerdo de Eliana /Mayerhold/ (...) y uno se enamoraba de la voz y después veía la revista que eran la foto (sic) y, en realidad, no coincidía en absoluto con la imagen (La Red, 2017, 1:05:17)

Quise iniciar este apartado con este fragmento de *La Cultura Verdadera* (2017), porque complementa de forma ejemplar las palabras de Mabel Fernández que cité a modo de epígrafe. Aunque ambas fuentes se ubican en tiempos y contextos distintos, creo que, mientras, por un lado, las palabras inaugurales de Mabel Fernández expresan el lugar antagónico que ocupa la presencia de las biomujeres en la actividad radial de su tiempo; por su parte, la réplica de Bañados expresa la normalización del silenciamiento de las biomujeres en este medio, a la vez que la justificación de su presencia (únicamente amparada) en un imaginario heteronormativo que las necesita en cuanto mandato del deseo heteropatriarcal.

Las mujeres de los radioteatros son recordadas por Bañados en tanto objetos de deseo; en este caso en particular, la voz de Eliana /Mayerhold/ es recordada desde la erotización de las fantasías de dicho locutor. En el discurso de Bañados, con el fin de refutar la idea de Sánchez, destaca que el único poder que detentan las biomujeres en la locución es el poder de la erótica, materializada en su participación en radioteatros. Este argumento de Bañados es aún más radical, si pensamos en que incluso este poder es relativo y está sujeto exclusivamente al soporte sonoro. Puesto que en otros soportes como el visual (“revistas”) este pseudopoder es anulado por la frustración del deseo en la no correspondencia entre la fantasía provocada por la voz y la realidad de la imagen. La frustración que genera el recuerdo de estas biomujeres en Bañados, puede interpretarse como la presencia del régimen heteropatriarcal al que responde su discurso; las biomujeres adquieren presencia en su memoria sobre la actividad radial en tanto son serviles al deseo heteropatriarcal que les exige configurar un imaginario sonoro erótico. Al respecto, una

podría preguntarse específicamente si acaso ¿es este tipo de fantasía erótica un poder atribuible a la biomujer de los radioteatros? Creo que pensarlo de ese modo sería ilusorio. Intentar sostener un poder desde ese lugar, sería intentar defender tan débilmente como lo hace Bañados, una actividad que como hemos visto ha sido gobernada por biohombres y ha excluido sistemáticamente a las biomujeres de sus ondas. Este valor dado a lo “erótico” de las voces de biomujeres no corresponde a una elección libre y proveniente de las biomujeres, sino que, más bien, corresponde a una sujeción propia del sistema radial y, así también, del pensamiento heterosexual que bien defiende la voz de Bañados en esta entrevista.

Es importante conocer la valía y el rol que ejercían las mujeres en la actividad radial. Si bien, en el fragmento citado, Sánchez se refiere a las biomujeres en relación con las áreas deportivas; podríamos interpretar también que la ex locutora se refiere a una diferencia, en términos más amplios, de la valoración de la voz de las biomujeres en el medio radial. En su diagnóstico generalizado; las mujeres que ejercían la locución ocupaban un rol más de “acompañamiento” que periodístico (Sánchez cit. en La Red, 2017, 1:04:10). Esto lo explica a través de una anécdota personal que cabe considerar por su elocuencia: “Recuerdo haber preguntado una vez; por qué *uno* no podía conducir un programa – recuerdo haberlo preguntado en ese tiempo, joven, pregunté con varias otras periodistas jóvenes- y la respuesta fue que *la voz de las mujeres no es creíble*” (cit. en La Red, 2017, 1:02:33. *Las cursivas son mías*). Esta respuesta, recibida por Sánchez, como veremos, se amplifica en el paisaje local, como determinante para una política de sonorización y programación radial.

Tal como deja expresado Sánchez, en los primeros tiempos, la voz de la biomujer en radio cumple un rol afectivo asociado a la idea del “acompañamiento” y se empalma con la necesidad de expresar y reafirmar su rol heteronormativo en la sociedad chilena. Esto se traduce en que, por regla general, la biomujer conduce programas radiales de temática “familiar” y casi siempre acompañando a un biohombre (o bien, aludiéndolo). Este es el caso de Mariíta Bührle, quien en compañía de su esposo, irrumpe como una de las pioneras

en la actividad radiofónica, mediante el longevo programa radial “La hora del hogar” de Radio Cooperativa Vitalicia, el cual, se mantuvo al aire por más de 30 años: “En su exitoso programa diario daban todo tipo de recetas y consejos a las auditoras que a esa hora hacían el aseo y el almuerzo. También protagonizaban pequeños sketches, siendo las escenas románticas las preferidas de las radioescuchas” (Caro, 2017, en web, p. 6). En esta misma línea, destacan otros ejemplos, tales como:

María Llopart, quien junto a Osvaldo Mendoza animaban "Romances al atardecer" en la radio del Pacífico, donde leían cartas del público relacionadas con materias amorosas. La misma Cooperativa Vitalicia programó otro espacio femenino (sic) en las tardes, "Para ellas", conducido por una dupla madre e hija, Marta Ubilla y Rosita Muñoz. La actriz Elsa Martínez y la cantante Helia Grandón daban consejos a las auditoras en la radio Siam. La famosa cantante y damita joven teatral Ester Soré también incursionó frente al micrófono en 1945, conduciendo "Son cartas de amor" junto a René Muñoz Bruce, que iba tres veces por semana en radio del Pacífico” (Caro, 2017, en web, p. 7)

En estos ejemplos, se ve con claridad la insistencia de reafirmar y expresar una correspondencia (bajo una lógica de pertinencia) entre la presencia de biomujeres ante los micrófonos y su rol de esposa, o bien, de madre.

Si bien, es cierto que el radioteatro fue una plataforma que ayudó a la emergencia de la voz de las biomujeres en la actividad radial. Si pensamos que, en su formato, el radioteatro fue un género que explotó situaciones dramáticas verosímiles respecto a la vida cotidiana (sea de corte humorístico, así como trágicas); hubiera sido extraño insistir con una política de programación excluyente. En 1932 se transmitió el primer radio teatro, con la voz de la famosa Maruja Cifuentes en Radio Universo: *La enemiga* de Daría Nicodemi (ARCHI, 1996 [1993], p.14). Los años que siguieron, fueron prolíficos para este género. De hecho, aún en los años setenta, Rina Alcalay le otorga un poder pedagógico a este género, el cual, empieza a desaparecer de las radios por razones económicas: “Este género es muy importante como expresión de mundos valóricos, es una forma entretenida de inducir a la gente hacia cierto tipo de aspiraciones pues tiende a crear identificaciones entre las tramas y personajes del radioteatro y los auditores, especialmente mujeres” (Alcalay, 1973?, pp.27-

28). Es interesante lo que sostiene Alcalay, porque junto con vincular el género a un éxito de audiencias, instala a “las mujeres” como su público objetivo. Además, Alcalay expresa que este formato tendría el poder de manipular los deseos/intereses de su audiencia (“las mujeres”), en tanto individu-s y en relación con sus comportamientos sociales. Es decir, en este sentido, se configura como un dispositivo de formación performativa de la norma social.

En cuanto a las voces pioneras, entre ellas destaca la ya mencionada Maruja Cifuentes y la actriz de radio del Pacífico, Nieves López Marín, quien Bustos recuerda en sus crónicas como sigue: “Nieves poseía una voz preciosa y actuaba con una naturalidad que muchas actrices de hoy envidiarían. Fueron incontables los dramas que interpretó” (1996, p.26). Otra biomujer imposible de obviar y que es aludida por la propia Mabel Fernández en el epígrafe que da inicio a este apartado es Mirella Latorre, quien, al igual que lo haría Alodia Corral, inicia su carrera en el radioteatro, para luego desarrollarse como locutora propiamente tal y, luego, migrar a la tv:

El radioteatro era el espacio estelar que lanzaba al estrellato a sus figuras. Algunas como Eglantina Sour y Luchita Botto incursionaron después en la conducción de programas, pero la que tuvo la carrera más extensa fue Mirella Latorre. Junto al actor Emilio Gaete, formaban la pareja romántica estrella de los melodramas radiales, cuyos secretos -como la forma en que se grababan sus sonoros besos- eran develados por la prensa -el galán besaba sus brazos-. Pero Mirella, además, se desarrolló como animadora y entrevistadora, y posteriormente trasladó con éxito todos sus talentos a la televisión, y fuera de Chile, cuando partió al exilio (Caro, 2017, en web, pár. 10)

Por último, no puedo dejar de destacar el trabajo de la actriz Ana González, quien con su versatilidad hizo carrera en radioteatro, teatro y televisión:

El radioteatro de humor también fue ampliamente explotado por las emisoras chilenas, y su principal exponente sería Anita González con su personaje de la Desideria, que debutó a comienzos de los años 40 en "La familia chilena". Esta era una irreverente empleada doméstica, que coincidió con el momento en que se discutían los derechos laborales de las trabajadoras de casa particular. La fama del personaje traspasó las fronteras: se dijo que productores mexicanos la querían llevar para que trabajara con Cantinflas. En 1950 la actriz -que en 1969 recibió el Premio Nacional de Arte- pasó a integrar "Radiotanda", espacio que con reediciones duró hasta alrededor de 1990 (Caro, 2017, en web, pár. 11)

En estos ejemplos, podemos ver que el radioteatro se posiciona como puerta de entrada para la presencia y desarrollo laboral de la biomujer en radio y, más ampliamente, incluso, en otros formatos como la televisión o el cine.

Pero, ¿por qué antes de los radioteatros las voces de biomujeres fueron silenciadas? El locutor Luis Gamboa atribuye esta ausencia de las biomujeres en las ondas radiales, entre otras cosas, a aspectos técnicos: “Los agudos no se escuchaban bien. La voz femenina era más aguda, entonces prevalecen las voces más graves, que al aire sonaban mejor (los locutores hablaban engolados para que se entendiera). Cuando la tecnología avanza (años 40-50), la mujer empieza a tener más preponderancia” (cit. en Caro, 2017, en web, párr. 3-4). Una aseveración de este tipo es cuestionable y merece un estudio más profundo que el que aquí pueda comentar (y que por cierto no se ha realizado). A un argumento de este tipo se le podría reprochar el sesgo esencialista que supone (“todas las mujeres tienen voces agudas”), a la vez que nos conmina a reflexionar ¿Por qué las biomujeres no “engolaban” la voz, tal como lo hicieran biohombres, para sortear esta dificultad técnica? Ciertamente, un argumento de orden meramente técnico no expresa las verdaderas razones de esta deliberada exclusión dirigida hacia las voces de las biomujeres. Desde estos parámetros, puedo sostener que la ausencia de biomujeres al micrófono no es algo ingenuo ni mucho menos un antecedente técnico.

Ahora bien, volviendo al argumento de Rosita Sánchez, con el cual abrí este apartado; la ex-locutora distingue entre aquellas congéneres que se desempeñaban en programas de “acompañamiento” y aquellas que tenían una vocación “periodística”. En el segundo caso, destaca la emblemática locutora Lenka Franulic, quien en 1945 ostentó el puesto de directora de Radio Nuevo Mundo, además de ejercer la locución en los años venideros. Sobre ella, Jaime Bustos rememora:

Esbelta, bella cual una Greta Carbo, tenía su propia audición (Tribuna Política) en Radio Agricultura. Creo que fue la primera mujer periodista que comentara por radio sobre este tema. De enorme talento, trabajaba, además, escribiendo para diarios y revistas. Nos cruzamos muchas veces por los pasillos de la emisora; enigmática tras sus habituales anteojos de verdes cristales. Para mí era una especie de esfinge, imponente, cuya presencia me causaba respeto. El cáncer que raras

veces perdona, se llevó por esos años, joven aún, a esta rubia platinada, que más parecía una estrella de Hollywood (1996, p.21).

Quise recuperar el discurso de Bustos porque, más allá de la forma machista en que se refiere a Franulic, destaca el periodismo de avanzada en la voz de esta biomujer. El hecho de destacar que sea la primera mujer opinante en política, me parece que constituye un antecedente en sí mismo para comprender la posición que estas voces ocupan en ese panorama social y radial.

Hasta aquí he revisado bajo qué formatos han aparecido y cómo se se desarrolló la presencia de biomujeres en la actividad radial, pero atendiendo a los intereses de mi tesis, surge la pregunta: ¿cómo sonaban estas voces pioneras? Si volvemos al reportaje de Corral podremos aproximarnos tanto a la vocación social de estas voces radiadas, así como también a sus características vocales:

Mabel Fernández (Mevil Villalobos), quien además fuera la primera radiocontrol de Chile, y Alodia Corral en Radio del Pacífico y Radio Santiago: Mabel Fernández y Alodia Corral tenían estilos similares, voces muy radiofónicas, de cuidada dicción y calidez, y se especializaron en programas de música del recuerdo (fundamentalmente tangos): "Una voz, una melodía, un recuerdo" y "Recordando", respectivamente, que pasaron por distintas emisoras. En ellos junto con los discos, intercalaban pensamientos y reflexiones que generaban gran empatía con personas mayores y solas. Como eran también las locutoras, que vivían para la radio: Alodia transmitía de lunes a domingo (Caro, 2017, en web, p. 12)

En el fragmento seleccionado destaca la otra ala de voces de biomujeres que calzan en el rol de "acompañamiento", definido por Rosita Sánchez en el inicio de este capítulo. Mabel Fernández y Alodia Corral, responden un modelo de locución con voces "radiofónicas". En sus casos, no importa tanto la "agudez" del "comentario político", sino la empatía y confianza que puede generar su estilo "masticado", tranquilo y suave de hablar. Hay un vínculo emocional entre ellas y su audiencia. Respecto a esto, según Fernández:

Lo más importante es la voz, la radio trabaja en base a voz, a sonido, a música, a emociones; la emoción que le transmite la voz con el alma, con el corazón. Yo te

puedo decir <<estamos transmitiendo ‘una voz, una melodía, un recuerdo’, el clásico programa de Radio Universidad de Santiago>>. En cambio, en la noche, como se transmite a las 22 horas, yo digo: <<estamos junto a ‘una voz... -¿viste la pausa?- una melodía, un recuerdo’, su compañía de Radio Universidad de Santiago (2012, 8:50-9:24)

Mabel Fernández deviene de una generación donde lo importante es la creación de atmósferas, a partir de las cuales, se intenta establecer una relación afectiva con la audiencia. Según una encuesta realizada por Alcalay en los años setenta respecto a la locución, concluye que los criterios que rigen para la contratación de locutores son: “la simpatía, buena voz, “ángel”, llega (sic) al auditor, espontaneidad, dicción, capacidad de nexos, lenguaje claro y directo, juventud, personalidad (todas estas consideradas como cualidades innatas y no adquiridas o sistematizadas)” (Alcalay, 1973?, pp.36-37). Bajo estos lineamientos, las voces que suenan como pioneras, además de aspirar a una articulación y dicción limpia, apuntan a proyectar un “ambiente” a partir de su disposición vocal. Si se escucha a Mabel Fernández se puede notar ese uso rítmico de la voz (a tono con los tangos y boleros de su programa). Es una voz que se desarrolla con una velocidad pausada, que proyecta cierta intimidad; si se escucha a Alodia Corral, en cambio, notaremos que hay un ritmo más dinámico y más cándido. Ambas persiguen el objetivo de la correcta dicción, un habla formal y refinada. En ambos casos, coincide que los programas tienen un enfoque centrado en la programación musical, incluyendo llamados al aire de la audiencia.

Otro antecedente importante para la sonorización de las voces de biomujeres y más próximo en el tiempo, fue el proyecto de radiodifusión que emprendió la Casa de la Mujer La Morada con la creación de Radio Tierra en 1992, transmitida por la señal AM (cb 130). En sus orígenes, estuvo dirigido por Vicky Quevedo (directora), Soledad Fariña (subdirectora) y Pía Matta (Jefa de Prensa). Según Matta, este proyecto nace de la necesidad de promover la libre expresión: “Yo puedo decir que en Radio Tierra hay una libertad de expresión total (...) a mí nadie me impone qué voy a determinar yo sobre tal tema; por eso están los homosexuales, por eso están los niños, por eso están las mujeres” (cit. en *La Tierra está...*, 1993-1994, en web). En este sentido, Vicky Quevedo agrega que la

emisora se instala desde una realidad histórica excluyente para las biomujeres y que, en conciencia de esto y fundamentándose en el feminismo, opera aspirando a la libre expresión de sus participantes:

No es lo mismo una radio de mujeres, una emisora femenina, como en Santiago por ejemplo Radio Nina, que una radio feminista, nosotras queremos proyectarnos a toda la sociedad. Esa es la diferencia. No nos interesa estar al margen ni fijarnos sólo en un grupo determinado. Tampoco nos interesa competir o ser iguales a los hombres. Nos interesa legitimar nuestra diferencia. Nuestra diferencia biológica no tiene por qué traducirse en una diferencia cultural, o social, en que no cabe más que el otro (Quevedo cit. en Luna, 1992, p.12)

Esta radioemisora es fundamental para esta tesis, porque es desde esta señal desde donde surge el primer segmento y, consecuente, programa radial en la cronología de mi corpus (*Ama-zonas*). Y, quizás más importante aún, la Radio Tierra permite que las lesbianas activistas de mi corpus desarrollen el interés y las competencias necesarias para desarrollar su proyecto radial en otras antenas.

Quiero recuperar la diferencia que hace Quevedo en la cita de más arriba, cuando distingue entre el proyecto de Radio Tierra y Radio Nina. Si bien, se podrían enumerar las características sugeridas por Quevedo al distinguir entre estos proyectos radiales, me parece más pertinente en este punto, preguntarme si acaso con la misma claridad de la que se jacta el juicio de Quevedo ¿es posible caracterizar y diferenciar entre los proyectos vocales (si es que así se les pudiera llamar) de las locutoras que promueven y difunden plataformas tan distintas, como las que Quevedo menciona? y, extendiendo esta inquietud a otros ejemplos mencionados en este apartado: ¿es diferente y diferenciable la performance vocal de aquellas pioneras (el caso de Corral o Fernández, por ejemplo) que “acompañan” a su audiencia y, por otra parte, la performance vocal de voces como el de las locutoras activistas de mi corpus que, entre otros intereses, buscan estimular “la acción” de sus radioescuchas?

Más adelante en los capítulos retomaré estas importantes preguntas. Mi desafío, respecto a estas preguntas e, incluso más, a lo largo de toda mi investigación, ha sido pensar en categorías (y palabras) que no traicionen el carácter performático del activismo

lesbofeminista que portan las voces de mi corpus. Antes de proponer alternativas para sortear estos desafíos, quiero detenerme en algunos estudios que han abordado la radio y, en particular, cómo han entendido el ejercicio vocal. Esto me ayudará a distinguir mi perspectiva, diferenciándola de estos proyectos y sus alcances.

1.3. Estudios de la radio y el ejercicio vocal

En este apartado me interesa establecer un panorama respecto al lugar de estudio que se le ha otorgado a la radio y, por consiguiente, establecer cómo se ha comprendido la voz en estos análisis. Si bien, no es mi interés ser exhaustiva en la revisión de los análisis existentes sobre la radio, tengo la ambición de establecer ciertas tendencias y características que, desde estas teorías, han regido el modo de comprender la actividad radial y, más específicamente, el ejercicio de la voz en este contexto. Tengo la esperanza declarada de que en la lectura de este apartado quede de manifiesto la pertinencia de una epistemología alternativa a la hasta ahora utilizada para analizar la radio. En este sentido, quiero partir con la promesa (y la política) de poner énfasis en los puntos ciegos de estas teorías, para justificar la pertinencia de los estudios de performance para iluminar aquellas zonas que no alcanzan a comprender y, al mismo tiempo, quisiera poner énfasis en la contribución que hago con esta tesis al expandir la operatividad de los estudios de performance al estudio de la voz en cuanto práctica.

La radio como objeto de estudio, se ha analizado bajo diversos enfoques, demostrando en esta variedad la complejidad del fenómeno. Algunos de estos enfoques, entre muchos otros, han sido: el estudio de audiencias (bajo una perspectiva sociológica y psicológica), la detención en su quehacer técnico (bajo la publicación de manuales de programación, por ejemplo (Norberg, 1996; Portugal y Yudchak, 2008)); su importancia y desarrollo en términos históricos (Ulanovsky, Tijman, Panno y Merkin, 2004; Albert y Tudesq [1981] 2012); la reflexión en torno a sus desafíos actuales o, en otras palabras, su situación en la “convergencia multimedia” (Cebrián, 2001). Mientras que, por otra parte, se ha intentado analizar en tanto “medio comunicativo” y, en este sentido, han existido

esfuerzos por amparar la producción radial al estatuto de lo “artístico”, considerándola un “medio de expresión”. En lo que sigue, desarrollaré estos últimos dos enfoques, dado que ofrecen intentos de “analizar” la radio y comprender su actividad, no sólo desde una revisión referencial (como ocurre en los proyectos que buscan historiarla o describir sus aspectos técnicos de funcionamiento). En cuanto tales, me interesa destacar los enfoques que profundizan en materialidades concretas de la realización radial, para eventualmente poder evaluar los alcances que tienen a nivel analítico.

La radio como “medio comunicativo” ha sido estudiada de la mano de la semiótica. Una reflexión realizada desde este lugar, considera la radio como un medio de transmisión de mensajes y, en particular, a la voz como un código a ser descifrado. Romeo Figueroa en su semiótica de la radio, propone que:

La radio como cualquiera otro medio o forma de comunicación posible, es un sistema estructurante y comunicante de signos. La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, asunto o tema del que se habla y que se denomina referente, o signos y, por lo tanto, un código, un medio de transmisión, así también, evidentemente, un destinateur o destinador (sic) (1997, p.124).

Bajo este enfoque, el énfasis de estudio está determinado por el objetivo de “comunicar” contenidos (“comunicar ideas”, dice explícitamente Figueroa). En consecuencia, la radio es considerada como un medio dentro de un sistema comunicativo donde interactúan emisor y receptor. Esta manera de comprender la radio, considera como uno de sus fundamentos el uso de la lengua y su codificación dentro del marco radial o, en otras palabras, se postula que: “La base del medio radiofónico está en el uso de la palabra hablada. Y la comunicación oral tiene la característica de que une colectivos de personas que comparten la misma lengua” (Alvarez, Marconetto, Nievas y Páez, 2013, p.10). En consecuencia, un enfoque de este tipo atiende al objetivo de comprender “la eficacia del mensaje” radial. Bajo perspectivas como esta, la palabra adquiere proptagonismo en su cualidad de portadora de significados. Lo cual, si extremamos el argumento, podría tener por consecuencia directa la igualdad entre palabra y voz.

En otro enfoque, se ha considerado la radio como “medio de expresión” y, para fundamentar esta perspectiva, los esfuerzos se han orientado a dotar a la radio de un estatuto artístico. Quizás, en esta línea, la posición más consagrada al interior de los estudios sobre la radio es la de Rudolf Arnheim, quien postulaba que: “La radio permite aislar la acústica dentro de la práctica artística, lo cual ha de satisfacer a los investigadores del arte” (1980, p.17). Desde aquí han existido proyectos de analizar la radio como un “medio” desde donde puede emerger lo artístico:

Si la obra de arte no es algo corpóreo o perceptible, sino una actividad del artista que expresa sus propias emociones; si no es una actividad de su ‘cuerpo’ o su naturaleza sensible, sino una actividad de su conciencia mal puede negarse a la radio la posibilidad de albergar obras de arte (Haye, 2004, p.18).

Si bien, la igualación entre producción radial y producción artística que promueve Haye es cuestionable, es coherente con la política de instalar a la radio como objeto válido de ser analizado por estetas y estudios-s del fenómeno artístico. Aquí el énfasis se pone en la “sensorialidad” de la producción radial y en su correspondencia disciplinaria con “el arte”. Si en los proyectos de análisis semiótico más convencionales el foco está dirigido hacia el estudio de la codificación de la comunicación radial, en este caso, en cambio, la búsqueda se concentra en establecer las formas expresivas que toma el “lenguaje radiofónico” para un posterior análisis estético (Blanco y Fernández [coords.], 2004; Haye, 2004).

A medio camino del proyecto semiótico y estético para el estudio de la radio, se encuentran estudios que analizan el fenómeno transitando entre ambos campos. Por ejemplo, Armand Balsebre propone asumir ambos enfoques en función de comprender cómo se codifican conjuntamente en el medio radial: “reivindico para la radio una función estético-comunicativa, que empiece en la belleza de los sonoro y termine en la interacción comunicativa emisor-receptor” (Balsebre, 2004, p.7). Bajo esta premisa, Balsebre extrema su posición, apuntando a una formalización de los recursos expresivos de la radio para comprender su estructura semiótica:

Si la información estética en el lenguaje se genera a través de una excitación sentimental en el proceso comunicativo, y ésta guarda una gran conexión con lo

simbólico y lo connotativo, el lenguaje radiofónico necesita integrar en su sistema semiótico a aquellos elementos expresivos que codifican el sentido simbólico (Balsebre, 2004, p.17)

Algo que guardan en común todos estos proyectos de estudio de la producción radial, es que se centran en comprender y encontrar la especificidad de la radio. Esto queda bien ilustrado en el estudioso argentino José Fernández, quien parte su estudio sobre la radio preguntándose: “¿Es posible distinguir un texto radiofónico de uno no radiofónico?” (2004, p.11). Sin importar la vereda que ocupen, las epistemologías semióticas y estéticas, han visto en la radio un atractivo fenómeno en términos “mediales” y, por consiguiente, han tratado de comprender sus dinámicas en tanto “transmisor” de contenidos o emociones. Adherir a posiciones teóricas de este tipo nos impulsaría a concentrarnos en las condiciones y efectos relativos a la “comunicación” o “la expresión”. En lo que sigue, con el ánimo de volver a pensar la voz y reflexionar en torno a sus alcances, quiero exponer algunas teorías que han reflexionado sobre su ejercicio en la radio.

Entre 1930 y 1931, Walter Benjamin escribía sobre el ejercicio de la locución en radio lo siguiente:

Es la voz, la dicción, el lenguaje -en otras palabras, el lado técnico y formal- lo que en muchos casos [se] hace inaguantable[...] para el oyente aun en las más valiosas exposiciones, del mismo modo que en otros casos (...) pueden atraerlo con los temas que le son más ajenos (2014, p.376).

En esta reflexión, Benjamin destaca dos elementos que van a persistir en el tiempo; por un lado, el acento en los aspectos formales de la voz y, por otro parte, en la importancia del rol de la locución para captar la atención de la audiencia. Benjamin deja entrever algo interesante en su reflexión, puesto que propone que, sin importar cuál sea el contenido a transmitir, el ejercicio de la voz puede convocar o alejar a su audiencia.

En publicaciones mucho más recientes a la de Benjamin, se declaran proyectos que intentan definir: “la voz como fenómeno objetivo” (Guevara, 1984, p.50). En este tipo de estudio, la voz en locución se define como:

La voz, en primera instancia, es sonido, la voz como sonido articulado es privativa del hombre. Muchos animales emiten sonidos, es de todos conocido este hecho,

pero sonido articulado, sólo el hombre es capaz de producirlo y esto por sí solo da estatura al hombre para levantarse sobre los demás animales de la escala zoológica (Guevara, 1984, pp.49-50).

Aunque no puedo dejar de mencionar el sesgo patriarcal y especista de la cita, lo que importa para mi hilo argumentativo es que en ella queda demostrado el vínculo deliberado que el autor realiza entre la relación de superioridad del hombre (sic) y el uso de la voz. En su argumentación, el autor explica que: “sonido articulado quiere decir, expresión racional por medio del lenguaje y esto, como dijimos anteriormente, es privativo del hombre” (Guevara, 1984, p.50). Además de los problemas éticos y políticos que supone adherir a una reflexión como la de Frank Guevara (y para volver al objetivo de este apartado) me parece que su propuesta no apunta al estudio de la locución, sino que a su entrenamiento. De aquí que, además de los conflictos políticos que suscita, existe un problema de orden metodológico, puesto que esta visión dificulta la construcción de categorías de análisis. Esto queda expresado en que en libros, como el de Guevara, los capítulos se orientan a explicar la fisiología y funcionamiento del aparato fonatorio, de modo tal que, además de descrita desde una visión patriarcal, la voz queda teñida de un sesgo objetivista y biologicista, con todas las implicancias políticas que una postura esencialista de este tipo supone.

Prejuicios logocéntricos como los de Guevara, no responden sólo a una política personal, sino que se traducen en una manera de comprender la voz naturalizada desde una óptica normativa. Otros ejemplos que comparten este tono son los manuales de oratoria. Los cuales, si bien no están dirigidos necesariamente hacia la locución, comparten este espíritu normativo en la concepción que albergan de la voz. De hecho, coinciden en presentar la voz como un fenómeno homogéneo y puramente biológico. En manuales de este tipo, se define la voz en torno a conceptos como: tono/entonación, timbre-identidad, cantidad de voz-armónicos, intensidad-volumen, ritmo, etc. (Aguilar y Ander-Egg, 2002, pp.147-154; Yagosesky, 2001, pp.129-133; Molner, 2005, pp.86-87). E, incluso, en algunos casos, epistemes como estas, dan por sentados valores de clase que irreflexivamente se

naturalizan en su espíritu prescriptivo. Por ejemplo, cuando se sostienen aseveraciones como esta: “una persona medianamente culta no encontrará dificultades para pronunciar su palabra con el acento tónico que le corresponde” (Morales, 2002, p.169). Estos son algunos de los problemas que supone tomar estas categorías de análisis como propias. Por un lado, son fuertemente normativas respecto a qué significa un “correcto” o “efectivo” desempeño vocal, al mismo tiempo que son acríticas respecto a las condiciones en que estos marcos regulatorios se sitúan. Desprender categorías de análisis desde este lugar, es invisibilizar la política que portan, a la vez que asumir como propio el esencialismo en el que se fundan con la excusa de “objetivar” su “objeto” de estudio, valga la redundancia.

En 1979 Rudolf Arnheim en su libro *Estética radiofónica*, señala: “Sobre la gente sencilla, influye más la expresión de la voz de un orador que el contenido de su discurso” ([1979] 1980, p.24). Caben entonces las preguntas: ¿A quiénes se refiere como “gente sencilla”? y, asimismo, ¿A qué hace referencia cuando destaca “la expresión de la voz de un orador”? ¿Acaso, está refiriéndose solamente a aspectos formales como los enunciados por Benjamin? Para responder, en parte, estas preguntas, cabe mencionar que Arnheim está pensando en los géneros radiofónicos existentes en su tiempo (radioteatro, p.e.) y, cuando habla de “expresión”, se refiere al sonido como soporte de la palabra, en un sentido mucho menos formal que Benjamin (producción técnica) y más poético (en términos de sus efectos). Para Arnheim, la “expresión” vocal: “ha de brillar con todos los colores del sonido, pues ¡el camino para entender el sentido de las palabras pasa por el oído!” (1980, p.25). En concreto, este autor atribuye esta “expresividad” a “propiedades tonales” como “intensidad, volumen, intervalo, ritmo” (1980, p.25). Las reflexiones de Arnheim aún hoy son importantes para especialistas de la radio. Tanto es así, que es un bastión fundamental en empresas que apuntan a enarbolar “el arte radiofónico”. En esta empresa, se han referido a la *Estética radiofónica* de Arnheim como: “el texto más interesante para analizar el medio radiofónico” (Fernández, 2004, p.38). Este es el caso de Ricardo Haye, quien señala que para comprender los “textos sonoros” de la radiofonía, es imprescindible prestar atención a: “los recursos expresivos que utiliza (...) [es decir] la cualidad de ciertos productos

para provocar sentimientos de placer libres de toda consideración moral o utilitaria” (2004, p.20). Haye, muy en sintonía con lo sugerido por Arnheim en el pasado, se propone como objetivo otorgarle un estatuto artístico a la radio. En este sentido, cobra valor el proyecto de Arnheim, puesto que en él se cobija la idea de que la producción radial es un objeto de estudio válido para la disciplina Estética. En concordancia con ello, emerge la pregunta: ¿cómo la Estética podría hacerse cargo del desempeño vocal en la radio? Revisemos algunos intentos.

Desde un paradigma fenomenológico vinculado a la estética, la voz ha sido definida desde su “escucha”. De aquí se han trazado sus características en torno a la sensorialidad de lo sonoro, incluyendo en ello la voz. Por ejemplo, Peter Szendy propone una estética de la escucha y en función de ello define: “Lo audible como tal es frágil y puntual como una burbuja, y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un querer-tener, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio” (2015, p.59). Tal como lo expresa esta cita, lo que Szendy pone en relevancia cuando describe la escucha es, sobre todo, el carácter fugaz del fenómeno. En esta misma línea de pensamiento, Jean-Luc Nancy, respecto al régimen audible/sonoro agrega que: “lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia” (2007, p.12). Esta fugacidad, como aspecto clave, ha sido relevada por l-s autor-s que se inscriben en los discursos de la Estética, para poder hablar sobre los conceptos de sensorialidad y acontecimiento. Por estas razones, quizás, dich-s autor-s se concentran en describir “los efectos” de la producción vocal bajo la figura de “la escucha” y no se enfocan, en cambio, en la producción vocal en cuanto “evento”.

Nancy agrega a esta característica de fugacidad, una concepción dual de la escucha que se experiencia en: “una tensión y una adecuación (...) entre un sentido (que escuchamos) y una verdad (que entendemos)” (2007, p.12). Una reflexión parecida hace Erika Fischer-Lichte sobre la voz en su *Estética de lo performativo*, cuando sostiene que: “En el caso de la voz, estamos ante un material que puede ser lenguaje sin significante” (2011, p.263). En esta aseveración, la autora establece la posibilidad de que la voz no signifique en

cuanto contenido, legitimando de algún modo la dualidad expresada por Nancy entre sensorialidad y significado. En este punto, las reflexiones se vuelven más crípticas y la teoría genera más preguntas que respuestas. Por ejemplo: ¿qué significa que la voz pueda ser lenguaje sin significante? Y ¿En el desempeño vocal y su escucha, podemos diferenciar realmente entre lo que significa y lo que sentimos?, o bien, dicho de otro modo ¿Cuándo percibimos un desempeño vocal podemos discriminar y limitarnos a sentir sus aspectos fónicos-formales, por ejemplo? Quizás sí, si nos lo proponemos de antemano. El punto es comprender qué conocimiento nos aportaría tal ejercicio. Estas preguntas no sólo las propongo en un sentido crítico sino, sobre todo, funcional, considerando que mi afán en lo que sigue es operacionalizar el concepto de “performance vocal” para el análisis de mi corpus, para luego poder comprender el activismo que esta práctica conduce.

Tal como he insinuado hasta aquí, parece que algun-s autor-s, suscritos a la Estética, con el fin de comprender mejor los aspectos de la escucha, han intentado operacionalizar el binario significado/significante para el análisis de la producción sonora-vocal y sus efectos. Ello se puede atribuir a los mismos fines que ya enunciaba más arriba, es decir, a la defensa de una episteme que persigue comprender los efectos sensoriales.

Este modelo nos recuerda las concepciones sobre el signo de la semiótica estructural de Ferdinand de Saussure, expuesta en sus cursos de lingüística general ([1906-1911] 1945). Este autor, inaugura una nueva manera de comprender el lenguaje humano y provoca un giro epistemológico en su campo, de la mano de la semiología (Saussure, 1945, p.62). Si bien, en ese momento revolucionó la manera de estudiar el lenguaje como signo (Saussure, 1945, p.127), a la fecha tales concepciones han sido ampliamente discutidas por otros campos de estudio (la concepción triádica del signo en Charles Sanders Peirce, primero, y ya más recientemente el análisis crítico del discurso, entre otras epistemes). Lo que quiero concluir con esta digresión, es que al postular la posibilidad de que las producciones vocales tengan una dimensión doble (un sentido/una verdad, dice Nancy, o bien, ser un lenguaje sin significante, como propone Fischer-Lichte), de alguna manera u otra, resuena el carácter doble del signo lingüístico que otrora propusiera Saussure, pero

además de ello, se defiende la posibilidad de darle especial estudio a una de sus partes. Si bien, el semiólogo plantea que el signo es una unidad de dos caras relacionadas entre sí (significado/significante), en teorías estéticas, como las expuestas, en cambio, se aboga por poner en valor aquella dimensión relativa al significante. Es decir, aquel aspecto que se relaciona más estrechamente con el sonido y menos con la palabra entendida como contenido (o signo en cuanto “concepto”, diría Saussure).

En mi opinión, esto representa un problema de orden metodológico para los fines que he declarado perseguir. Dado que, al sugerir la posibilidad de estudiar de forma aislada cada aspecto (significante/significado, p.e.), por un lado, se niega el vínculo existente entre cada parte, a la vez, que nos restamos de comprender la situacionalidad concreta en la cual, se ubica una práctica vocal, entendida como la ocurrencia conjunta de ambas partes. En lo personal, creo que el enfoque estructural y las perspectivas estéticas que en él se inspiran, limitan un eventual análisis del desempeño vocal, por cuanto encapsulan aspectos que creo que ocurren (y deben considerarse) relacionados entre sí.

Tomo distancia de estos postulados, ya que, para efectos de esta tesis y el análisis que desarrollaré en los capítulos procedentes, es importante destacar que el concepto y la expresión son materiales elegidos e intencionados para la composición y construcción de un desempeño vocal. Tales materiales revelan un lugar concreto en el tiempo y en el espacio, al mismo tiempo que son atravesados por experiencias concretas y autorreferenciales de cada performer. Las principales problemáticas que veo al adherir a enfoques como el estético, es que su política de análisis apunta a establecer una dimensión “intersubjetiva”, donde se pone mayor relevancia a los efectos de orden “interpretativo” en favor de determinar la “sensorialidad” de una experiencia perceptual de lo vocal. Yo, en cambio, a través de los estudios de performance, busco concluir cómo acciona la performance vocal en un (o varios) tiempo-espacio situados; por esta razón, más que responder a la pregunta “¿Cómo suena algo así?”, en esta investigación busco responder cómo actúa esa voz, o bien, dicho de otro modo: ¿hacia qué acción se orienta y cómo lo hace?

Cap. 2. Historia y características del activismo radial del *Salón de las Preciosas*

En lo que sigue, hablaré sobre el desarrollo histórico y local del movimiento LGBTTIQ+ en Chile, sobre todo, en su capital Santiago. Hablaré del desarrollo del movimiento activista lésbico y su relación con el movimiento homosexual en Chile; sus encuentros, alianzas y rupturas. Es importante revisar estos aspectos porque, sin duda, ellos influyen en el interés de estas lesbianas de crear espacios radiales autónomos e independientes. Además de ello, contextualizaré la producción radial que concierne a mi corpus.

El principal objetivo de este capítulo es entender “el ambiente” en el que se producen estos programas radiales, para que en el capítulo de análisis sea más sencillo comprender la valencia política que adquiere la performance vocal de sus conductoras. Además, en este capítulo, introduzco las características del activismo radial del *Salón de las Preciosas*. Esto, en primer lugar, lo realizo a partir de una reflexión sobre su soporte: el casete. Esta materialidad es fundamental, en cuanto soporte y dispositivo, para la realización de la performance radial. Creo que es importante revisar algunos ejemplos de su carácter mediado, sus usos y su productividad, para comprender mejor la perspectiva de análisis que propongo en el siguiente capítulo. Consecuentemente a esta breve reflexión sobre su soporte, presento un análisis estructural de los proyectos radiales del *Salón de las Preciosas*, relevando algunas características que le permitirán a la lectora familiarizarse con sus diseños y contenidos. A través de una revisión cuantitativa de sus aspectos más relevantes, espero poder brindar un panorama de las (dis)continuidades de cada proyecto radial en cuanto a los contenidos y voces que programa.

2.1. Activismo lésbico en Chile (1983-2010)

Cabe destacar que, en este apartado, la articulación histórica que realizaré es importante dado su carácter inédito en Chile. Si bien, existen testimonios y relatos que están motivados por el espíritu de construir una memoria feminista, debo decir que no existe una articulación tan amplia y específica del activismo lésbico como la que a

continuación ofrezco. Por cierto, debo reconocer que este intento no está exento de probables olvidos, elisiones y omisiones. No obstante, es un intento que se esfuerza por construir una memoria colectiva común, conducida por la lucha activista lésbica y fundamentada en feminismos. Para mi investigación, fue fundamental comprender este recorrido histórico, tanto para entender las continuidades existentes en el movimiento lésbico feminista así como para comprender sus rupturas y singularidades respecto al activismo lésbico radial que aquí analizo.

La primera organización activista homosexual en Chile fue el grupo Ayuquelén, que en mapudungún significa “la alegría de ser”. Sus fundadoras fueron Susana Peña, Cecilia Riquelme y Lilian Inostroza, quienes formalizan su colectiva entre los años 1983 y 1984. Según la escasa documentación que existe, Ayuquelén no tiene un año específico de nacimiento dado que, cuando se las ha historiado, se han destacado dos hitos como puntos de partida. En el año 1983 se ubica el primer hito, en este año se realiza el primer taller de lesbianismo (taller “Patriarcado y lesbianismo feminista”) en el marco del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (EFLAC realizado en Lima, Perú), en el cual, las integrantes de Ayuquelén por primera vez discuten en plenaria con otras feministas de latinoamérica la práctica del lesbianismo como herramienta política (Riquelme, 2004, p.1). En este encuentro, además de Ayuquelén, nacen otras importantes organizaciones activistas de lesbianas, tales como el GALF (Grupo de Autoconciencia Lesbiana Feminista) en Perú.

El segundo hito, correspondiente al año 1984, es el asesinato presuntamente lesbofóbico de Mónica Briones Puccio a las afueras del bar Jacque Mate (Santiago de Chile), por parte, aparentemente, de un agente CNI. Esta escultora, fue novia de Susana Peña y muy cercana amiga del grupo. Su muerte, además de constituirse como un crimen de odio, contó con la complicidad de la propia familia de Mónica, quienes se conformaron con la versión oficial que declaró su muerte como un accidente de tránsito, para que, finalmente, el asesinato de Briones quedara absolutamente impune. De modo tal, la muerte de Mónica figura en hasta hoy como un accidente.

Aunque Mónica Briones participaba de las discusiones de las Ayuquelén, no comulgaba directamente con la idea de organizarse y, de hecho, nunca quiso ser parte activa de la organización (entrevista a Susana Peña, 2015). En una entrevista personal que le realicé a Susana fue muy enfática en aclarar que la muerte de Mónica Briones no es el inicio de Ayuquelén, sino, más bien, la reafirmación de una colectividad que ya estaba en curso:

A Mónica [Briones], que la conocía muy bien, (fuimos pareja durante varios años y éramos muy amigas), la invité varias veces a que se integrara al Ayuquelén pero no le interesaba (sus intereses estaban en otros asuntos), después de su asesinato reforzamos la colectiva y nos decidimos a salir públicamente y buscar alianzas con el Movimiento Feminista (Entrevista a Susana Peña, 2015)

Cabe destacar esto último, dado que se ha insistido en relacionar de forma causal la muerte de Mónica Briones con el surgimiento de Ayuquelén (en la tesis de Cerda, 2012, p.109, por ejemplo), cuando en realidad, sus integrantes se conocieron al menos un año antes de aquel triste evento. Respecto a esto, Susana Peña agrega: “A Cecilia ya la conocía años anteriores y con Lili coincidimos en un bar, ella venía del II EFLAC de Lima y todo se dio fácil porque hablábamos el mismo idioma: feminismo lésbico” (Entrevista a Susana Peña, 2015). Es decir, el surgimiento de esta agrupación activista lésbica se sitúa más hacia el año 1983, dado que no se puede comprender fuera del sustento feminista lésbico que aquel EFLAC les proporcionó. Entenderla sólo desde 1984 es negarle estos importantes fundamentos y restringir su operatividad a una cuestión reaccionaria y emocional. La muerte de Mónica Briones, sin duda evidenció la necesidad imperiosa de que existiesen como agrupación y, en consecuencia, reafirmó sus convicciones. Sin embargo, este terrible crimen no se corresponde directamente a las motivaciones que expresaban como colectividad que operaba, además, en plena dictadura militar.

En este punto, cabe realizar una digresión, para considerar otros antecedentes que no puedo obviar y que son aportados desde la vereda gay. En el libro de Victor Hugo Robles (s.f.), el cual, se propone hacer una historia del movimiento homosexual en Chile, y en el libro de las propias Ayuquelén (2002) se menciona como primera organización homosexual

al grupo Integración (1977-1983). Integración, surge en 1977 con el nombre de Betania, rebautizándose como Integración en 1981. En sus inicios nace con la pretensión de: “crear una organización que ofreciera contención psicológica, apoyo legal y religioso a varones homosexuales” (Contardo, 2011, p.307). Para aquel entonces se reunían alrededor de 14 gays profesionales, pertenecientes en su mayoría a la Universidad Católica. Además, contaban con la guía espiritual del sacerdote Cornelio Lemmers, quien oficiaba las misas y las discusiones religiosas. En *Raro. Una historia gay de Chile* (2012), el sacerdote recuerda:

Hacíamos lecturas de material bibliográfico sobre la homosexualidad y también celebrábamos misas. Un día incluso fuimos a un retiro en una casa de la Iglesia en Punta Tralca. Nos inscribimos como un grupo de profesionales y no hubo ningún problema (p. 307)

En 1981 este grupo se reformula y se rebautiza como Integración. Uno de sus fundadores comenta que para ese año Integración estaba compuesto por: “células de doce personas que se reunían para estudiar, revisar y discutir la problemática homosexual en sus variadas dimensiones” (M.P. cit en Contardo, 2012, p.315). Sus integrantes eran en su mayoría profesionales, aunque, con el paso del tiempo, el boca a boca mediante al cual convocaban fue expandiéndose más allá de los límites de la universidad (Fernando Aragón cit en Contardo, 2012, p.316).

Dicha agrupación homosexual masculina, a diferencia de las Ayuquelén, no se caracteriza por su lucha activista sino, más bien, por haber sido un espacio secreto de reflexión, encuentro y amistad entre gays biohombres. Por esta razón, este apartado inicia con mi afirmación de que Ayuquelén es el primer colectivo activista lésbico y, más ampliamente hablando, homosexual de Chile. Un documento del grupo Integración, que data de la época, reafirma lo anteriormente expuesto:

Somos una iniciativa amistosa de un grupo de personas interesadas en revisar la problemática homosexual a la luz de las ideas religiosas en vías de una auténtica promoción humana. La organización no persigue formas de liberación a la manera de los grandes movimientos liberacionistas europeos o norteamericanos. Ni emancipación, ni reivindicaciones han sido las metas del movimiento. También respondiendo a las características del medio nacional, nos hemos definido no como un movimiento de orientación religiosa, sino como un movimiento privado, sin

fines de lucro y que no tiene confesión política alguna (Integración cit. En Robles, s.f., p.19)

Otro aspecto que destaca de Integración, es la organización de un mini congreso en 1982, donde se reunieron aproximadamente 100 homosexuales varones, en “el local El Delfín”, según lo recuerda Iván (fundador del grupo) para el libro de Victor Hugo Robles (s.f., p.20). Aunque no puedo dejar de mencionarlos, quisiera hacer énfasis en la diferencia con Ayuquelén, en tanto Integración no tuvo pretensiones de orden político, sino que se constituyó más bien, tal como el propio documento de la época lo expresa, como una agrupación gay de reflexión y encuentro recreativo o, en palabras de Contardo: “un movimiento con un sentido más terapéutico que político” (2012, p.311).

De forma paralela a la existencia del grupo Integración, existe el registro de otro movimiento, el cual, se diferencia de integración por la elaboración de un “discurso político” (Contardo, 2012, p.311). Éste grupo se llamó Movimiento por la Liberación del Tercer Sexo y se fundó el 9 de septiembre de 1979. Según lo expone Contardo (2012), el único rastro existente del grupo es una carta enviada a la sección <<tribuna del lector>> de *Las Últimas Noticias*, donde se felicitaba a dicho diario por la publicación de un extenso reportaje sobre la homosexualidad²³, el cual, tuvo como punto de partida: “un debate de especialistas organizado por la Sociedad Chilena de Sexología” (2012, p.311). En éste reportaje, entre otras cosas, se señalaba la discriminación como algo negativo y se establecía la existencia de comportamientos homosexuales en otras especies animales. En la carta enviada por la naciente agrupación, además de felicitar al diario por la publicación del reportaje, señalan como su principal objetivo: “la derogación del artículo 365 del Código Penal de la República de Chile” (Contardo, 2012, p.312).

²³ Este artículo, según lo consigna Oscar Contardo, fue escrito por Carmen Imperatore y fue publicado por el diario *Las Últimas Noticias* el 8 de octubre de 1979.

Es importante esto último, ya que además de expresar una motivación política del grupo, es un antecedente para lo que en el futuro serán los intereses de otro importante grupo activista (me refiero al Movilh Histórico que en 1995 inicia su campaña contra la derogación de dicha ley). El Movimiento por la Liberación del Tercer Sexo, aparentemente influido por la sexología de Magnus Hirschfeld²⁴, no tiene mayor continuidad en su existencia pública ni tampoco deja rastros de haberse asociado con otros movimientos. Frente a esto y, dado que no sabemos quiénes componían este grupo, ni cuánto duraron asociados, ni si lograron vínculos de asociatividad con otros grupos, es que me atrevo a partir esta historia del activismo LGBTTIQ+, proponiendo a Ayuquelén como el primer grupo activista, dada su vocación política, continuidad y presencia pública en el tiempo.

Para volver a Ayuquelén es importante recordar que su primera manifestación pública como grupo activista lésbico fue en la entrevista realizada por Milena Vodanovic en 1987 (en la *Revista Apsi* n° 206). En esta entrevista, sus integrantes aparecen sin revelar su identidad individual, con nombres falsos y sin mostrar sus rostros. Bajo la consigna: “Somos lesbianas por opción” (1987, p.29), por primera vez en Chile (en plena dictadura militar), las Ayuquelén desplazan del campo de lo privado al espacio de lo público su identificación como lesbianas y, sumado a ello, expresan esta identificación como una opción elegible.

Esta entrevista, no sólo significará dejar registro de su surgimiento como agrupación, sino que también tendrá por consecuencia la polémica expulsión de las lesbofeministas de Ayuquelén, por parte de las feministas que dirigían la casa de la mujer La Morada. En dicha entrevista, Milena Vodanovic introduce a las Ayuquelén y señala que: “Son lesbianas. Son feministas. Son lesbianas-feministas. Se agrupan en el colectivo Ayuquelén (...) Funcionan al alero de la casa de la mujer La Morada, ahí, en el barrio Bellavista” (1987, p.29). Supongo que esta es la información que detona el bullado conflicto

²⁴ Magnus Hirschfeld y Karl Heinrich Ulrichs, como los padres de la sexología, aportan a esta disciplina la teoría de la existencia de un tercer sexo (Ulrichs lo llama Uranismo). Este fenómeno sexológico, fue asociado por los autores a prácticas travestis.

entre las Ayuquelén y las feministas de la época, encarnadas en Margarita Pisano. Digo “supongo” porque, si se lee con detención la entrevista, se puede afirmar que nunca se explicita el nombre de Pisano (como más tarde la propia Pisano alegaría) y la única alusión existente a La Morada es la cita que ya expuse más arriba. Esta desavenencia entre las feministas de La Morada y las Ayuquelén está llena de contradicciones. Por un lado, Pisano afirma haber estado en completo desconocimiento de que esa entrevista se daría en sus dependencias: “Ellas dieron una entrevista en La Morada sin avisarme a mí que iban a recibir a unos periodistas” (Pisano cit. En Cerda, 2012, p.141); mientras, por otro lado, Susana Peña afirma haber sido ella misma quien le informó a Pisano en su tiempo que la entrevista se llevaría a cabo en este lugar: “La Margarita sabía, ella sabía que íbamos a tener la entrevista. Entonces vino a la entrevista y la Margarita (sic) dijo ‘Ya, pero yo voy a entrar’ y yo le dije ‘No Margarita (...) es sólo el Ayuquelén con la periodista” (Peña cit. en Cerda, 2012, p.141).

Como consecuencia directa de esta entrevista, las Ayuquelén son expulsadas de la Casa Feminista La Morada. Los argumentos difieren de uno y otro lado. De parte de Ayuquelén, la expulsión se explica por el heterofemenismo de la época y al miedo de las feministas a ser relacionadas y confundidas con lesbianas:

El problema desatado por la entrevista que realizó APSI dice relación con el hecho de que tenía como protagonistas a lesbianas feministas que se asumían públicamente por primera vez a diferencia de otras lesbianas, como la propia Margarita, que sólo se reconocían como feministas, por tanto quedó de manifiesto el gran temor que tenían las heterofeministas de ser vinculadas al lesbianismo, como se explicó anteriormente (Cerda, 2012, p.142)

Por otra parte, los argumentos de la propia Pisano son válidos de considerar. El escenario que configuraron era desventajoso para Pisano: en plena dictadura, las Ayuquelén resguardadas en el anonimato de seudónimos y con fotografía de fantasía daban una entrevista para la *Apsi* en La Morada, lugar cuya responsable directa era su directora Margarita Pisano.

Según cercanas a Pisano, las represalias fueron muchas; varias veces en las poblaciones en las que deambulaba Margarita, se encontraba con el carburador de su auto lleno de sal, por ejemplo (entrevista a Marloré Morán, 2016). Y otras represalias menos

anecdóticas, las relata la propia Margarita Pisano en la entrevista que tuvo con Karelia Cerda para su tesina sobre Ayuquelén: “Me allanaron mi casa, me detuvieron (...) ¡pa qué ellas se quedaron en el anonimato! (...) El lunes salía la revista. Cuando el lunes me empiezan a llamarme un montón de amigos pa´ protegerme: ‘Margarita escapa, ándate a Argentina’” (Pisano cit. En Cerda, 2012, p.141). A esto se suma otro antecedente que aporta Marloré Morán en la entrevista que le realicé. En la ocasión me contó que Pisano habría firmado una carta de compromiso de retorno para que las Ayuquelén pudieran viajar a Cuernavaca, México, al 1er Encuentro de Lesbianas Feministas de Latinoamérica y el Caribe en 1987. Tal compromiso no se habría cumplido dado que Cecilia Riquelme se quedó a vivir en México, dejando en una posición desventajosa a Pisano. En una de las emisiones radiales del *Salón de las Preciosas*, la propia Riquelme reconoce que en ese viaje: “me enamoré y me quedé” (4:01, c164, 30-3-2003).

El terror de la represión de dictadura sin duda fue uno de los aspectos claves de este histórico quiebre, así como también lo pudo haber sido el rechazo entre las feministas chilenas de ese tiempo a la ecuación ‘feminismo = Lesbianismo’. Sin ir muy lejos, al año siguiente de este conflicto (en 1988) con motivo de la firmar del pliego de Las Demandas de las Mujeres a la Democracia, Ayuquelén recibe otro revés de manos del Movimiento Feminista y sus líderes de entonces. Susana Peña, en entrevista con Cerda, testimonia sobre la discusión acaecida en reunión con María Antonieta Saa a propósito de la firma de estas demandas:

Le digo yo [a María Antonieta Saa] ‘perfecto, pone ahí que la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén se adhiere a esas demandas’ y se empezaron a mirar entre ellas: ‘ya, Su, pero a ver, sería mejor que dijera Ayuquelén’, ‘no pero si nuestro nombre es Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén’, pero mira, cuento corto, estuvimos como en tres reuniones en que me insistían en que ‘no, ya... mejor que no’, mira, era tanta la cosa que de hecho, es que no puede ser, ¡Porque es una demanda de las mujeres a la democracia!, estamos hablando de democracia y yo estoy pidiendo, o sea no estoy pidiendo, estoy exigiendo que vaya nuestro nombre completo, porque eso somos: una colectiva lesbiana [...] O sea cualquiera que lea ‘Ayuquelén’ va a pensar que es el grupo folklórico del feminismo. La cuestión es que un día voy a comprar el diario y sale la Demanda de las Mujeres y estaba ahí nuestra firma: ‘Colectiva Ayuquelén’, no teníamos teléfono todavía con la Lily, fui

al boliche de la esquina: 'Antonieta, pero qué es esto', 'Su, perdona pero es que esto fue...' No, este ha sido el gesto más anti democrático, bla, bla, bla... Chao, nunca más. Adiós Antonieta` (Cerde, pp.145-146).

De este modo, las Ayuquelén en su tiempo realizan su activismo sin el amparo de sus pares más obvias y, en consecuencia, son empujadas a buscar complicidades en otras agrupaciones más marginales(das) a esta institucionalidad.

Si en los años 80, las Ayuquelén rompen relaciones con el feminismo de La Morada; los años 90, en cambio, se caracterizan por ser el despliegue de su lugar político. Esto supuso generar alianzas e impulsar rupturas. Un ejemplo de esto, fue la complicidad entre las Ayuquelén y las Yeguas del Apocalipsis, quienes, en el marco del 1er Congreso homosexual chileno (1991 en Coronel, Chile), denunciaron al naciente MOVILH²⁵ y sus pretensiones hegemónicas frente a la lucha homosexual. Tal como recuerda Alejandro Guajardo: "Las yeguas del Apocalipsis acusaron a MOVILH de pretender hegemonizar la lucha homosexual (...) junto con las chicas del Ayuquelén" (cit en Robles, s.f., 35). Frente a esto, y para recordar el tono de esta denuncia, Nelly Richard señala: "La parodia ácida de Las Yeguas del Apocalipsis, en complicidad con las lesbianas y locas, un discurso que hizo tambalear enojados a los graves homosexuales de la capital" (cit en Robles, s.f., 35).

En este punto, cabe mencionar que hasta el año 87, Ayuquelén se desarrolla como grupo más bien cerrado (Riquelme cit. en Cerda, 2012, p.133), participando en marchas y

²⁵ Dentro del activismo, el conocido Movilh histórico se funda el 28 de junio de 1991. Sus siglas significaban "movimiento de liberación homosexual". Esta agrupación fue una de las primeras y más reconocidas de orden mixtos, en cuya base declaraba la lucha por los derechos homosexuales. Hacia 1998 dicha agrupación se disuelve, producto de la separación de sus fundadores. Entre ellos, destaca Rolando Jiménez, quien fue un reconocido dirigente de este Movilh y que en 1995 fue expulsado del propio Movilh por cambiar el voto de dicha orgánica, a gusto personal en un encuentro de la ILGA (cambió su voto para favorecer la inclusión de organizaciones de pedófilos a la ILGA; 'International Lesbian and Gay Asosiation). Años más tarde, Jiménez aprovechó la disolución del Movilh histórico, y en 1999, sin autorización y deliberadamente, hace uso de la sigla Movilh para fundar su propia agrupación homosexual (vigente hasta hoy). Por este motivo, usualmente, se habla de un Movilh histórico y, otro, que no es histórico sino usurpado por Jiménez: puesto que dicho dirigente usó la misma sigla, agregándole un significado diferente y más extenso: 'Movimiento de Integración y Liberación Homosexual' (Robles, s.f., pp.88-90).

reuniéndose con constancia; luego de lo cual (estando en La Morada) abren su orgánica a nuevas integrantes, alcanzando un número de 30 mujeres lesbianas, siendo no más de 8 las partícipes constantes de la organización (Cerdeira, 2012, p.133).

A mediados de los años 90, algunas fundadoras de Ayuquelén abandonan el país por diversos motivos; Cecilia Riquelme, como dije más arriba, se radica en México y Susana Peña viaja a Dinamarca. Formalmente, la reestructuración del grupo ocurrió entre 1993 y 1994 (Shats, 2015, p.41). No obstante este éxodo de algunas de sus fundadoras, el grupo sigue funcionando. En términos transversales, las actividades que destacan en la gestión de Ayuquelén son: generar un canal de comunicación con lesbianas de todas las regiones del país (casilla de correo postal), realizan talleres de salud sexual, participan en paneles informativos sobre ETS y el Sida en Lesbianas y, así también, organizan actividades recreativas y de encuentro (Ayuquelén, 2002, pp. 86-115).

La segunda generación de Ayuquelén, como comúnmente se las identifica en el medio²⁶, se conformará en torno a dos nombres activos que, en su tiempo, operaron de manera anónima: Gabriela Jara y Mercedes Gallegos. Luego, vendrá una tercera generación liderada por Anaí (Carola Peredo) y Ximena Riffo²⁷. El libro que publican con la historia de Ayuquelén en el año 2002 es aún más radical con el uso del anonimato, contando sus historias de vida bajo los seudónimos de: Anaí, Alekos y Artemis. No sólo eso, sino que también las fotos que contiene el libro, a modo de registro de su historia, se imprimen borroneadas en los rostros de quienes la protagonizan. El ejemplo de la página 62 es ilustrativo, en esta foto se constata la presencia de Ayuquelén en una marcha por los derechos humanos, a propósito del Informe Rettig en 1992²⁸. En esta foto se identifica con

²⁶ Al menos 4 de las activistas que entrevisté las llamaron así “Nueva generación” o “segunda generación” de Ayuquelén.

²⁷ En particular, esta categorización de tres generaciones de Ayuquelén son postuladas por Marloré Morán en la entrevista que le realicé en el año 2016 (min. 15 seg.25).

²⁸ El informe Rettig es el resultado de la Comisión de Verdad y Reconciliación impulsada por Patricio Aylwin en 1990, mediante la cual trataba de dar registro y reparar las graves violaciones a los derechos humanos cometidos en la dictadura: “En el informe se redactaron relatos sobre violaciones a los derechos humanos, en

una flecha los pies de Anaí, quien posa escondida tras un cartel para mantener su anonimato.

En paralelo a este nuevo afianzamiento de Ayuquelén en una nueva generación, emergen nuevas colectivas de lesbianas en Chile, derivadas de esta diseminación parcial del grupo, o bien, producto del interés de independencia por parte de lesbianas en agrupaciones de homosexuales biohombres. Dos casos que ejemplifican muy bien las nuevas colectivas lésbicas son Punto G (en Santiago) y, en Concepción, las lesbianas agrupadas en el LEA ('Lesbianas en Acción'). En el caso de de Punto G, esta agrupación se constituye en 1993. Sus fundadoras son ex integrantes del Ayuquelén. Aunque no duran mucho como agrupación, es importante mencionarlas, dado que muestran que muchas lesbianas no comulgaban con el feminismo de las ayuquelinas y, por lo tanto, buscaban otros marcos para organizarse.

Por su parte, con más trayectoria y continuidad en el tiempo se encuentra el LEA, cuyas integrantes se conocen en el Colectivo SER de Concepción (grupo mixto de homosexuales y lesbianas). El LEA²⁹ operó fundamentalmente desde Concepción entre los años 1991 y 1996. Entre sus principales características destaca ser una agrupación feminista: "constituid[a] por mujeres estudiantes que tienen como objetivo analizar la problemática lésbica y hacer visible esta opción sexual desde una perspectiva feminista" (Ríos, Godoy y Guerrero, 2003, p.78). Respecto al LEA, Robles destaca que:

El trabajo de estas activistas se plasmó en rayados en las calles de la ciudad, proclamando su liberación. Junto con intervenir en foros sobre el tema lésbico (...)

los que se señalan los métodos empleados en dichas violaciones, la selección de las víctimas, los métodos de represión, la forma de garantizar la impunidad y las instituciones responsables. La Comisión recibió poco más de 3.400 denuncias y clasificaron como víctimas de la violencia política a 2.279 personas. Este documento recomendó una serie de medidas de reparación simbólica y reivindicación a las víctimas, Aylwin acogió dichas recomendaciones y mediante la dictación de la ley 19123 creó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en febrero de 1992" (Memoria Chilena. En web: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94640.html>).

²⁹ Entre sus integrantes se encuentran: "la escritora y ex presa política Consuelo Rivera, la inglesa Mery Kinanes, Judith Espinosa, Cintia Arriagada y Micky San Martín" (Robles, s.f., p.25).

[Además participaron en la] Escuela de Verano organizada por Universidad de Concepción en 1992 (Robles, s.f., p.25).

Esto último, pese a la oposición del SERNAM³⁰, quien no quería involucrar lesbianas en dicho encuentro.

En colaboración con el LEA, y con apoyo financiero obtenido del exterior, Ayuquelén organiza el 1er Encuentro Lésbico Feminista Nacional, realizado en el año 1992 en la precordillera central de Chile (Pirque), el cual, contó con alrededor de 50 lesbianas participantes de todo el país. El encuentro, que duró tres días de un fin de semana, trató los siguientes temas: “autoestima, identidad lésbica, vida cotidiana, feminismo y lesbianismo” (Ayuquelén, 2002, p.64). Este encuentro es fundamental en cuanto se generan nuevas organizaciones lésbicas y se refuerzan las existentes, a la vez que se reúnen en un solo lugar las llamadas “lesbianas sueltas”³¹ y se generan lazos de asociatividad propicios para lo que será la ulterior convocatoria de Ayuquelén.

En 1994 Ayuquelén (2da generación) convoca a lesbianas contactadas durante el 1er Encuentro Lésbico Feminista Nacional (1992) y a las lesbianas organizadas de Santiago para: “formar una Coordinadora capaz de organizar eventos específicos de colaboración entre los grupos para lograr una mayor fuerza política” (Ayuquelén, 2002, p.70). A esta convocatoria llegaron lesbianas pertenecientes de agrupaciones lésbicas como el LEA (1991) y el COOM (Centro de Orientación de la Mujer, surgido recientemente en 1994 por lesbianas distanciadas del Movilh), así como otras lesbianas, pertenecientes a colectivos homosexuales mixtos como el Movilh y el Centro LAMBDA Chile (1993). Entre estas lesbianas, se encuentra la activista Marloré Morán, quien entonces militaba en el Movilh. De esta convocatoria Morán recuerda:

Ayuquelén hace una invitación a todas las lesbianas de los diferentes grupos para que nos coordinemos y actuemos sólo lesbianas en fechas como el 8 de marzo,

³⁰ Servicio Nacional de la Mujer del Gobierno de Chile.

³¹ Se les llama “lesbiana suelta” a la lesbiana activista que no pertenece a un grupo activista específico.

como el Informe Retting, el día de la no violencia... Eran como cuatro encuentros en el año y era salir a las calles como lesbianas (14:27, entrevista a Marloré Morán, 2016)

Es importante esta coordinadora nacional de lesbianas, más conocida como Coordinadora Lésbica. Esta orgánica se vuelve el cuerpo parlante de los primeros proyectos radiales del *Salón de las Preciosas* y, más concretamente, del *Segmento Ama-zonas* (1998) y de *Ama-zonas* (1999-2000). Es importante también porque en su tiempo, organiza una fuerza política empujada por la hegemonía de las demandas de los homosexuales biohombres que lideraban los movimientos homosexuales más representativos y visibilizados.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto, fue la campaña de 1995 del Movilh para la abolición de la ley 365 del código penal chileno, la cual, penaba las relaciones sodomíticas entre hombres adultos. Éste fue un largo proceso que terminó en 1999 con la modificación de dicho artículo y la penalización de la práctica homosexual, en general (de gays y lesbianas), de menores de 18 años. Dicho artículo en adelante dispone que: “El que accediere carnalmente a un menor de dieciocho años de su mismo sexo, sin que medien las circunstancias de los delitos de violación o estupro, será penado con reclusión menor, en sus grados mínimos a medio” (cit. En Hernández, 2010, p.5). La lucha por esta modificación, generó un nuevo quiebre entre el activismo gays y lésbico. En particular, de parte de las lesbianas que se sintieron la carne de cañón de las demandas gays, al ser visibilizadas explícitamente, no obstante, en su penalidad :

El proceso de derogación del artículo 365 generó los planteamientos de la Coordinadora Lésbica. En aquellos años- en voz de Gloria y Marloré Morán – denunciaba que dicha modificación hacía visibles a las lesbianas, pero desde la tipificación legal. “Si bien despenaliza las relaciones sexuales entre dos adultos y sólo sanciona las relaciones sexuales con un menor de 18; el proyecto introdujo otro artículo que sanciona al que públicamente ofendiera el pudor con personas o conductas con personas del mismo sexo”- declaraban las activistas (Hernández, 2010, p.3)

La poca inclusión de las lesbianas organizadas, por parte de la dirigencia gay, hizo de éste, un proyecto díscolo y una victoria amarga para el llamado “movimiento”. Esa fue la sensación unánime que, grupos históricos como el Ayuquelén, sostenían al respecto:

Esta ley derogada, penalizaba exclusivamente la sodomía. Sin atender a las sugerencias planteadas por los grupos de mujeres como Ayuquelén, actualmente se penaliza toda manifestación homosexual incluida la lesbica bajo el articulado de “ofensas a la moral y las buenas costumbres” donde se tipifica la relación mujer-mujer, antes señalada en la Ley (Ayuquelén, 2002, p.71)

Esta cita de Ayuquelén expresa lo paradójico de la aparente victoria obtenida y celebrada por la dirigencia gays. Si bien, se despenalizan las prácticas sodomíticas que suponen la práctica gay de biohombres (penetración anal). Por otra parte, se agrega una modificación a la ley que castiga la faltas a la moral y las buenas costumbres (lo cual, queda a criterio de quien sancione) y, además, se explicitan punitivamente las prácticas lésbicas entre o con menores de 18 años. No obstante, este no fue el primer conflicto con la dirigencia gay y las demandas de los biohombres homosexuales. Antes, incluso, ya grupos como el COOM, se habían independizado del Movilh, producto de: “la hegemonía masculina de la causa homosexual chilena” (Robles, s.f., p.89).

Antes de seguir este relato, cabe hacer mención al surgimiento de otro órgano fundamental para comprender activismo lésbico radial del *Salón de las Preciosas*. Éste órgano fue una: “Sociedad de profesionales de responsabilidad limitada” (Entrevista Morán, 2016), llamada ‘Trabajos y Estudios Lésbicos limitada’ (en adelante TEL Ltda.). Según lo establecen los registros, esta organización de orden privado: “existe aproximadamente desde el año 1994, vía escritura pública y desde el año 1996 con un local donde establecerse físicamente” (Valdés, 2006, p.21). Dicha sociedad, en principio, contó entre sus propietarias a Marloré Morán, Claudia Dides, María Soledad Pérez y Bruna Aguilera. En el año 1999, cambia de dueñas, quedando como propietarias únicas Marloré Morán y Paulina Vera. Para el año 2004, declaran formar parte de ella; Alejandra Aravena, Mónica Gómez, Scarlet Muñoz y Jenifer Mella.

Para Marloré Morán esta iniciativa surge, principalmente, de la necesidad de fundamentar las acciones políticas del activismo lésbico desde la investigación y, así mismo, conseguir su necesario financiamiento. En su relato señala:

Yo dije, pero aquí falta otra parte, falta la investigación seria sobre los temas y saber cuáles son nuestras carencias y poder suplirlas. En las organizaciones no se puede hacer eso porque no hay voluntad. Esto hay que hacerlo con plata. Entonces yo armé esta sociedad, escribía los proyectos, conseguía el financiamiento y los implementaba. Invitaba, obviamente, a las chicas de la Coordinadora [Lésbica] por si querían formarse en esos proyectos y a otras lesbianas que estuvieran interesadas (...) De hecho, Jofré [#252] es la primera casa que yo arriendo con estos Trabajos y Estudios Lésbicos. Arriendo una casa y comparto el espacio con la Coordinadora Lésbica. Después, antes de irme, arrendé otro que era El Salón de las Preciosas, yo lo dejé pagado el primer año y un proyecto para financiar los otros dos años que seguían. Y yo de ahí me fui. Después supe que se robaron la plata de eso, del Salón de las Preciosas. A la persona que yo dejé como representante legal de Trabajos y Estudios Lésbicos se robó el dinero porque era la única que podía rescatar las platas y... me hicieron una mala propaganda horrorosa; yo me había robado todo, etc. (entrevista del 21 de febrero del 2016).

Este órgano autónomo, y paralelo al funcionamiento de la Coordinadora Lésbica, es importante, tanto porque comparte sus espacios de residencia con el grupo activista (las dos casas mencionadas en el relato de Marloré Morán), así como también porque le ofrece servicios profesionales a la Coordinadora Lésbica (generalmente gratuitos), los cuales, son publicitados y comentados en el programa radial *Ama-zonas* (conserjería entre pares, atención ginecológica, atención legal, atención psicológica, entre otros).

Entre otras cosas, también destaca que entre 1996 y 1997 el TEL Ltda. realiza el proyecto de “sensibilización de la población lésbico-bisexual sobre la prevención y contagio de enfermedades de transmisión sexual y VIH/SIDA” y, en conjunto con la Coordinadora Lésbica, destaca la ejecución del proyecto para promover la salud sexual para mujeres lésbicas, bisexuales y ceropositivas. Así mismo, destaca en la gestión del TEL Ltda. La tenencia de tres casas (o sedes) para actividades feministas/activistas. La primera entre 1999 y el 2000 se ubicó en Jofré #252 y, luego, la casa llamada “Salón de las Preciosas” entre

el 2002 y 2003, ubicada en Libertad #189 y, luego, del 2003 al 2004 en Huérfanos #2891. Todas estas casas funcionaron en la región Metropolitana de Santiago de Chile.

En 1996 se realiza el VII Encuentro Feminista de Latinoamérica y del Caribe (EFLAC VII) con sede en Cartagena, Chile. Este encuentro fue organizado por las feministas autónomas y convocó a más de 800 feministas. Éste EFLAC es muy recordado, dado que pone en evidencia las diferencias entre un feminismo autónomo y otro institucional. Las trincheras de uno y otro feminismo fueron tan marcadas que, de un modo u otro, obligó a las lesbianas activistas asistentes (entre ellas, las organizadas en la Coordinadora Lésbica) a tomar posición en el asunto. Al respecto, Edda Gabiola, parte del comité organizador del encuentro, recuerda:

Las feministas vinculadas a las grandes oenegés del país, se restaron de participar en todo el proceso y, en forma desleal, iniciaron una campaña de boicot externo contra el Encuentro, campaña que duró hasta su inicio, tomando la forma de boicot económico y de desinformación. Muchas de ellas, en las últimas semanas, solicitaron becas, a lo que dijimos ¡No!; y se inscribieron el mismo día de iniciado el Encuentro, sin que la Comisión Organizadora les haya puesto obstáculos.

El boicot económico tuvo su cara visible en una carta de ICCO, Agencia que había comprometido su apoyo al Encuentro un año antes, en la que nos señalaban que después de un viaje a Perú y Bolivia y habiendo sostenido conversaciones con organizaciones y personas -sin individualizarlas- tenían la impresión que la Comisión Organizadora no garantizaba una participación amplia de las feministas del continente y, por tal motivo/impresión, quitaban su compromiso de apoyo.

El boicot desinformativo tiene su propia cara visible con la publicación, en Cotidiano Mujer Fempress, de la carta de las oenegés chilenas solicitando el cambio de sede del Encuentro (Gabiola, 1997, pár.9-11).

La carta a la que se refiere Gabiola fue publicada el 22 de mayo de 1996 y fue firmada por más de cien mujeres vinculadas a nacientes ONG chilenas. En esta carta, efectivamente, se demanda el cambio de sede del encuentro, dado que se acusa al Movimiento Feminista Autónomo de “tomarse” la organización del EFLAC VII y de plantear: “un modelo de encuentro donde sólo podrán participar las feministas que ellas [las organizadoras] definan como tales, de acuerdo con su unilateral concepción de lo que es ser feminista” (Ríos, Godoy y Guerrero, 2003, p.91).

Esta disputa entre feministas autónomas e institucionales tiene sus primeros antecedentes en el VI EFLAC (El Salvador, noviembre de 1993). En dicho encuentro, ya se empezaban a escuchar voces disidentes respecto a las formas de institucionalizar las luchas feministas, mediante la organización en ONG con financiamiento estatal y de agencias internacionales. Este proceso acelerado de “onegización” se hizo particularmente patente en Chile a propósito de la IV Conferencia Mundial Sobre la Mujer (Beijin) organizado por la Organización de Naciones Unidas (ONU) en 1995. Con vistas a participar de este evento, en 1993 se crea el Grupo Iniciativa, el cual congregó a instituciones como el Fempress, Flacso, Instituto de la Mujer, ISIS internacional, MEMCH, La Morada y otros. Para esta orgánica: “la Conferencia despierta un gran interés en diversos sectores (tanto feministas como de otras corrientes políticas) que buscaban incidir en el contenido de las agendas públicas sobre los derechos y condición de las mujeres” (Ríos, Godoy y Guerrero, 2003, p.86). Éste grupo se caracterizó por apoyar irrestricta e irreflexivamente la institucionalidad y legitimidad de las demandas articuladas en los documentos presentados por el Gobierno de Chile (en autoría del SERNAM) para la conferencia de Beijin (1995). Un año más tarde, reconocerían esta fe ciega y cuestionarían la “posición de apoyo moral” asumida a priori por ellas mismas (Ríos, Godoy y Guerrero, 2003, pp.88-89).

Este feminismo institucionalizado en ONGs que se presentaban: “como un mecanismo eficaz para la instrumentación de políticas públicas” (Fernández, 2016, p.382) sobre las mujeres, es al que hace frente el Movimiento Feminista Autónomo. No obstante lo ya expuesto, tal como sostiene Jules Falquet (2014), las feministas autónomas más allá de proclamarse como tales, no se establecen como una unidad, sino más bien como una corriente compleja, con múltiples diferencias en su interior (Falquet, 2014, p.47).

El VII EFLAC realizado en Chile es decisivo en cuanto obliga a las feministas del tiempo a “tomar partido” y, así mismo, evidencia la necesidad de generar espacios de convergencia propios: “Es durante el VII encuentro feminista continental (1996, Chile), que la corriente autónoma se afirma verdaderamente como tal, al decidir organizar encuentros continentales específicos, sin por ello dejar de participar en otros” (Falquet, 2014, p.47). La

autonomía como marco de acción feminista se reivindicará en la emergencia de estos nuevos encuentros, así como también se encarnará los conflictos entre feministas autónomas históricas como Las Cómplices y Las Próximas con agrupaciones como Mujeres Creando³².

Luego de este EFLAC, comienza una producción teórica feminista autónoma radical de carácter separatista, liderada por figuras históricas del movimiento, agrupadas en el colectivo Las Cómplices (las chilenas Edda Gaviola y Margarita Pisano, entre ellas). Esta producción, serán influencia directa para la práctica de un activismo lésbico chileno pujante congregado en la Coordinadora Lésbica.

Un año luego del EFLAC de Chile, la Coordinadora Lésbica se reestructura producto de la decisión que toma Ayuquelén de no formar parte de ella. Las ayuquelinas, si bien, deciden retirarse de dicha coordinadora, no rompen relaciones con sus integrantes. En su libro, Ayuquelén da varios motivos para la decisión; entre las razones que arguye, apela a la intención propia como colectividad de mantenerse autónomas respecto al movimiento homosexual masculino (a propósito de la postulación compartida a financiamiento extranjero) y, por otra parte, Ayuquelén declaran haberse retirado dado que, a esas alturas, la Coordinadora ya no funcionaba como una confluencia de grupos, sino más bien como un

³² En este punto, cabe recordar que Pisano y Gaviola, luego del quiebre con La Morada (cuando, ésta se institucionaliza), radicalizan sus posiciones, convirtiéndose en las más representativas pensadoras y productoras teóricas del movimiento feminista autónomo. Ellas lideraron varios colectivos políticos, tales como, las MOMUFAS (Movimiento de mujeres feministas autónomas), El Movimiento Rebelde del Afuera, Las Cómplices, entre otros. Lo que ellas aspiraban era a un separatismo radical entre la causa lésbico feminista y las demás (de hecho, Pisano es un ejemplo de las feministas opuestas a la inclusión de personas y agrupaciones Trans en los EFLAC). Las Cómplices fueron un grupo formado por afinidad intelectual en el año de 1993. Además de Pisano, en Las Cómplices participaba Edda Gaviola, Sandra Lidid, Ximena Bedregal, Rosa Rojas, Francesca Gargallo y Amalia Fischer. Las Próximas, en tanto, fue un grupo más anónimo y menos productor de teoría. Este grupo se organizó en torno al EFLAC también y estuvo compuesto por “mujeres exguerrilleras centroamericanas y refugiadas-exiliadas en México” (Falquet, 2014, p.44). Mujeres Creando (Bolivia), a diferencia de estos dos grupos, con influencias venidas del anarquismo entraron en pugna con agrupaciones como éstas, entre otras cosas, porque en su composición y en sus políticas aceptaban biohombres y no eran feministas autónomas “separatistas” (véase Falquet, 2014).

lugar para lesbianas independientes o, también llamadas, “lesbianas sueltas” (Ayuquelen, 2002, pp.70-71).

Un ejemplo de “lesbianas sueltas” era la integrante de la Coordinadora Lésbica, Marloré Morán, quien decide renunciar del Movilh para dedicarse completamente a la Coordinadora Lésbica, sus argumentos radican fundamentalmente en la hegemonía de los intereses de los homosexuales biohombres por sobre los propios: “todo era gay y SIDA y nosotras no teníamos nada que ver” (16:03, Entrevista Morán, 2016).

En 1998, luego de la disolución del Movilh histórico y la separación de sus fundadores, los integrantes que quedaron huérfanos, sumados a quienes integraban el LAMBDA y otros activistas independientes se agruparon en el MUMS (‘Movimiento Unificado de Minorías Sexuales’). El MUMS ayuda a: “organizar el grupo lésbico LAZOS y al primer grupo organizado de travestis chilenos denominado Traves Chile” (Robles, s.f., p.111). Además, en sus inicios se empeñan, sin éxito, en modificar el código 373 que castiga las “ofensas a la moral y las buenas costumbres”, herencia de la derogación de la ley que penalizaba la sodomía.

En junio de este mismo año, Informe Especial (TVN, 1998) realiza un reportaje a fondo de la Coordinadora Lésbica y a su programa radial *Ama-zonas*. Sobre este hecho versa el relato más abajo citado, de voz de Marloré Morán, quien entonces era su vocera más reconocida: tanto por ser una de las conductoras del programa radial *Ama-zonas* junto a Paulina Vera, así como también, por ser la única lesbiana chilena activista que salía en los reportajes de medios masivos de comunicación con nombre, apellido y a rostro descubierto:

A este Informe Especial le digo: ‘vale, te doy la entrevista siempre y cuando hablen del grupo, de la Coordinadora Lésbica’ y eso fue lo que hicimos; mostrar el trabajo que hacíamos en la Coordinadora Lésbica. Ahí se nos llenó. Pero, como las compañeras también tenían miedo de: ‘imagínate que vienen policías camufladas diciendo que son lesbianas’... Bueno, yo me conseguí lugares y armamos unos talleres de bienvenida; teníamos en 3 meses de taller a las mujeres, antes de llevarlas al grupo donde nos juntábamos... Además, pa cachar (sic), pa que se aburrieran si es que no eran, por una cosa de seguridad... [Teníamos susto] de muchas cosas, de todo. De hecho llega un día un grupo de

bienvenida y llega una compañera, me agarra la mano y me lleva pal (sic) baño y me dice: 'hueona (sic) hay una vecina de la iglesia evangélica', 'bueno, si está aquí es porque igual que tú, 'no' – me dice- 'le va a decir a mi marido, va a quedar la cagá (sic)' (Morán, 21 de febrero del 2016).

Como señala Morán, la aparición de la Coordinadora Lésbica en televisión marcó un hito dentro de la organización. La gran demanda por ser parte de ella y por conocerla; junto con hacer crecer la organización en términos cuantitativos, obligó a generar protocolos que permitieran resguardar la gestión de las propias integrantes de la Coordinadora, tal como expresa el relato de Morán.

Para el año 1998, el segmento radial *Ama-zonas* estaba en curso y era un espacio anexo a *Triángulo Abierto*. Su conductora fue Marloré Morán y hacia fines de 1998 se suma a los micrófonos Paulina Vera. En este espacio, cuya duración no excedía los 25 minutos, se daban a conocer las actividades realizadas por la Coordinadora Lésbica, además de la transmitir/construir contenidos y referentes propios del mundo lésbico. Este espacio, se volvió el principal canal comunicante entre lesbianas que conocieron a la Coordinadora Lésbica a través del reportaje televisivo y aquellas que se organizaron con un origen activista militante.

En consecuencia, a partir de Informe Especial logran promover masivamente su existencia como organización de lesbianas, al mismo tiempo que volverse una atractiva oferta para aquellas mujeres que observaron atentas por televisión el trabajo que realizaban. Desde este suceso se entiende aún mejor la consolidación de la Coordinadora Lésbica como agrupación activista y, junto con ello, se entiende el éxito del programa radial *Ama-zonas*, emitido en el dial AM por la señal de Radio Tierra. De hecho, este Informe Especial fue muy importante, porque gracias a él, la activista lésbica Alejandra Aravena se entera de la existencia de la Coordinadora Lésbica, dando el primer paso para lo que sería una militancia comprometida y una vocación de archivo que hoy debemos agradecer todas, puesto que es gracias a Alejandra Aravena que hoy tenemos acceso a la escucha de los programas radiales de la colección del *Salón de las Preciosas* (1998-2004).

Este boom, si bien expande el radio de acción de la Coordinadora Lésbica, también genera confusión ante la explosiva demanda e, incluso, en determinado momento, empuja a sus integrantes fundadoras a cerrar la convocatoria a nuevas miembras por un tiempo. Luego de un cierre temporal, el 17 de noviembre de 1999 se abre la Coordinadora nuevamente, pero ante un clima de tensión con otras colectivas de lesbianas que operaban en General Jofré #252, tales como el grupo LAZOS (34:00, c59, 15-11-1999). De hecho, la propia Marloré Morán así lo destaca:

Las chicas del grupo Lazos que todo el mundo sabe que Lazos es la escisión de la Coordinadora Lésbica en esta suspensión, en este cierre entre comillas, no? Pero formalmente la Coordinadora Lésbica como grupo no ha sido, digamos, informada de esta nueva instancia que también tiene que ver con un espacio donde si gente no quiere trabajar en la Coordinadora Lésbica, hay otro espacio (35:13, c59, 15-11-1999).

Luego de un receso, tras el cual se convocó a una reunión en General Jofré #252 para hablar de la nueva propuesta, la antigua Coordinadora Lésbica pasa a tomar el nombre de “Coordinadora Lésbica Feminista Ama-zonas”.

La anterior Coordinadora Lésbica tenía dos objetivos: uno, ayudar a las mujeres a salir del closet y, el segundo, mejorar la calidad de vida de las mujeres (c66, 20-9-1999). En noviembre de 1999, tras su reformulación, la Coordinadora Lésbica se redefine como: “somos un grupo político, autónomo, lesbofeminista, compuesto por mujeres lesbianas, somos rebeldes y somos un espacio de reflexión y también somos herederas de una tradición de mujeres rebeldes, además creadoras y comprometidas” (26:50, c59, 15-11-1999). Además de esta suerte de declaración de principios, las integrantes en voz de Marloré Morán y Paulina Vera, principalmente, reformulan sus objetivos como organización:

[Morán] El objetivo de la Coordinadora era así bien amplio: Ayudar a las mujeres a salir del closet [Vera] y mejorar su calidad de vida. Que ahora están reformulados también, no? [Morán] Claro... [Vera, a la invitada] Si nos puedes contar un poco de eso... [Roxana -invitada-] (...) En lo personal, yo salí del closet y tengo una mejor calidad de vida gracias a la coordinadora. Antes, a lo mejor, pensaba como muchas -yo creo- que que éramos como las únicas del planeta o del país que éramos así. Ahora, de... después de haber conocido a la coordinadora nos damos cuenta de

que no es así (...) [29:35] El nuevo objetivo... [Morán] Sí, claro. [Roxana] El nuevo objetivo genral que tiene la coordinadora... [Morán] Que tenemos [Roxana] Que tenemos [Morán ríe de fondo] perdón [Morán] Sí... [Roxana, lee] eee... estar, desde el mundo lésbico, un cambio civilizatorio, orientado a la construcción de una sociedad que permita el desarrollo y la validación de cada ser humano [Morán] Bueno, esto puede sonar como algo muy ambicioso, pero en el fondo, si nosotras no apuntamos a una utopía, a un cambio de civilización donde los seres humanos sean respetados, ee, con sus condiciones. Todos y todas, eee, difícilmente podemos hacer un trabajo desde un colectivo lésbico, desde un colectivo feminista, desde cualquier colectivo, si no hay una meta superior eee... además, porque está más que claro que la gente que se organiza es porque no está conforme con lo que ocurre, no está conforme con el sistema en el cual nos desarrollamos. En relación a eso, bueno, hemos sido bastante ambiciosas, pero ese es nuestro gran y primer objetivo ee de trabajo que tenemos de ahora en más [Vera] Y de alguna manera es... ese objetivo contiene, no, es bastante más amplio y contiene el anterior que tenía que ver con ee... Salir del closet para las mujeres lesbianas porque si hay una sociedad que, que (sic), permite una validación y un desarrollo mejor de cada ser humano, obviamente, eso nos incluye a nosotras las mujeres lesbianas como, digamos, como seres completos y, por tanto, implica también una salida del closet (28:47, c59, 15-11-1999)

Esta secuencia extraída de una emisión de *Ama-zonas*, da cuenta de la reformulación de la orgánica, destacando el nuevo carácter de orden feminista que fundamenta los nuevos intereses de la organización.

La tercera ruptura de la Coordinadora Lésbica Feminista Ama-zonas apunta los dardos a su locutorio radial y tiene como principal consecuencia la renuncia de Paulina Vera a sus filas. Producto de infinitas críticas por su aparición anónima en el reportaje televisivo de La Red para el programa *Hoy día*³³, el cual trataba sobre el lesbianismo. Paulina Vera,

³³ Emitido el viernes 4 de agosto del año 2000. Este programa televisivo estuvo bajo la conducción de Santiago del Campo y de las periodistas Loreto Ibáñez y Ana María Rivero. Dicho programa se orientó a promover como verdaderos, prejuicios que violentan y agreden la dignidad de las personas las lesbianas, tales como, que los padres deben preocuparse si ven a sus hijas jugar con desatornilladores. Además, se recurría a voces de "expertos", tales como genetistas y siquiátras que especulaban sobre el origen del lesbianismo. Otro aspecto que les molestó en dicho documental fue que en la entrevista a dos lesbianas (una de ellas, Paulina Vera) en el montaje de las imágenes se decidiera usar "el mosaico", formato de invisibilidad que usualmente se ocupa para criminales o víctimas de algún vejamen (32:22, c17, 7-8-2000).

junto a su entonces pareja Natalia, deciden abandonar los micrófonos de la *Ama-zonas* y, en consecuencia, la organización.

El último quiebre del que somos testigas, es la renuncia a sus filas de Marloré Morán y, su entonces pareja, Alejandra Aravena. No sabemos si se alcanzan a despedir al aire de su radioaudiencia porque no existe el registro de las 3 últimas emisiones (correspondientes al 4, 11 y 18 de diciembre). Sí sabemos, en cambio, que a cargo de los micrófonos de *Ama-zonas* quedan, las antes auditoras, Roxana Quiroz y Paulina González. En la emisión del 25 de diciembre, junto con hacer un recuento de las actividades realizadas, se lee una declaración pública que anuncia la renuncia a la Coordinadora Lésbica de Marloré Morán y Alejandra Aravena (22:07, c96, 25-12-2000) y se culpa a TEL Ltda. por el fin unilateral de proyectos a realizarse en conjunto (proyecto de salud sexual y, su consecuente, financiamiento) (22:07, c96, 25-12-2000).

En una entrevista que le realicé en el año 2016 a Marloré Morán, la locutora atribuye este quiebre y su renuncia a la Coordinadora Lésbica a que el resto de sus integrantes ya no adherían a las ideas del feminismo:

Yo me salí de la Coordinadora, les dejé el programa que estaba financiado a las chicas para que lo siguieran haciendo ellas. Yo me retiré porque habían muchas diferencias ideológicas: a ellas no les gustaba el feminismo para nada y yo era feminista po, entonces no, no, no había por dónde (Entrevista, 2016, 24:35)

Sea como fuere, es importante destacar en este punto que el programa radial *Ama-zonas* continúa al aire, pese a las renunciadas de Morán y Aravena. De hecho, en emisiones posteriores del *Salón de las Preciosas*, correspondientes a *Cuando Cae la Noche* se promueve y difunde la escucha de *Ama-zonas* en Radio Tierra (desde el c13, 1-4-2001 y a lo largo de toda su temporada). Pero, también, se reconoce el cambio en los fundamentos y objetivos de esa Coordinadora Lésbica y, en relación a estos cambios, se critica: “[Astrid Villalón] una agrupación que lamentablemente ha cambiado un poco su rumbo [respira, 15:15] esta agrupación que desafortunadamente ha ... [Morán riéndose, completa la frase] ...ha cambiado de giro [Astrid] claro, ha dado un vuelco espectacular [Morán, riéndose], claro una voltereta [Astrid] Claro” (14:04, c116 -A-, 27-5-2001). A cargo de la Coordinadora

Lésbica queda el grupo Lazos, el grupo Huellas y Las Otras Juanas, aunque no prosperarán mucho (hasta el año 2001, concretamente).

Si bien, Marloré Morán y Alejandra Aravena se independizan y retoman su activismo como “lesbianas sueltas”, debemos recordar que lo ejercen al amparo de la sociedad de profesionales TEL Ltda., la cual, les permite conseguir financiamiento y afianzar una orgánica de trabajo para continuar su activismo. Al año siguiente, Morán y Aravena, con financiamiento extranjero se proponen un nuevo proyecto radial (*Cuando cae la Noche*, 2000-2002), el cual, lo llevarán a cabo en Radio Nuevo Mundo. Desde un punto de vista cronológico lineal, éste programa radial es el segundo en mi corpus de estudio. En el año 2002, Morán y Aravena emprenderán un nuevo proyecto radial en la Nuevo Mundo (*Ni Marías ni Magdalenas*), el cual, dura hasta el año 2004.

El año 2002 se organiza el Encuentro Lésbico Nacional en Santiago de Chile, instancia que será gestionada por Morán y Aravena (como TEL y *Cuando Cae la Noche*), la tercera generación de Ayuquelén (Carola Peredo y Ximena Riffo) y otras lesbianas independientes. El mismo año, nace la revista lésbica *Rompiendo el Silencio* de la periodista y activista Erika Montecinos. Esta iniciativa tiene, al menos, dos antecedentes. En primer lugar, el nombre y la idea fue iniciada en el programa radial *Ama-zonas* de 1999, el cual, tenía una sección con tal nombre³⁴. Esta sección, en principio estuvo a cargo de Montecinos,

³⁴ Según el registro revisado, Montecinos participó de 5 emisiones de la sección “Rompiendo el Silencio” (18-4-1998, 25-04-1998, 2-5-1998, 9-5-1998 y 16-5-1998). Este dato es importante porque, tal como expuse en el párrafo, Erika Montecinos bautiza su revista con el mismo nombre y, luego, su organización lésbica también la llamaría con idéntico nombre (actualmente, la “organización Lésbica Rompiendo El Silencio”, es la única organización lésbica con personalidad jurídica en Chile). En la entrevista que le realicé el año 2016 a Marloré Morán no tiene muy buenos recuerdos de la participación de Erika Montecinos en la sección de *Ama-zonas*: “El Rompiendo el Silencio. La primera que lo hizo fue la Erika Montecinos, y de allí saca el nombre de su revista y de su grupo. Que me acuerdo que una vez le tuvimos que hacer memoria pa’ que se acordara de dónde venía el Rompiendo el Silencio, que no fue algo que se le ocurrió a ella mágicamente fue el espacio que... La Érika Montecinos era estudiante de periodismo cuando llegó a la Coordinadora Lésbica; me dice que está haciendo su tesis, yo había trabajado en otras tesis de investigación a través de los medios de comunicación, le mostré la investigación que había hecho, como pa darle ideas pa’ su trabajo y le dije: ‘Oye, estamos haciendo un programa de radio y van a ir varias secciones; hay una que se va a llamar Rompiendo el Silencio.

pero luego, fue continuada por Paulina Vera (una de sus conductoras). Así también, se podrían tender lazos de filiación con otras iniciativas similares como la *Revista Amazonas* (1995-2000); la *Maldita Revista* (2001); la revista *Las Hijas de la Luna* (2001); entre otras. Este espacio periodístico de Montecinos, luego, aprovechará la plataforma virtual de internet y se convertirá en un punto de encuentro entre lesbianas deseosas de conocer pares.

Años más tarde (el 2013), Érika Montecinos obtiene personalidad jurídica para generar su propia agrupación de lesbianas, a la cual, bautiza con el mismo nombre de dicha revista. Montecinos, bajo la figura de su revista, crea el ELTA (Encuentro Lésbico de Todas las Artes en el año 2002), el cual, tuvo como primera sede el pub “Amor del Bueno” (ubicado en Barrio Bellavista) y, en esta primera versión, se constituyó como un encuentro de poesía lésbica. El segundo y tercer ELTA, se realizó en conjunto con otras agrupaciones (como la naciente CUDS, por ejemplo), teniendo continuidad y una más amplia oferta artística entre los años 2004 y 2006 en Santiago de Chile.

Otro hito que quisiera destacar, es la configuración del Bloque Lésbico (2005-2007) en vistas a la organización del Encuentro Lésbico Feminista de Latinoamérica y el Caribe, celebrado en Santiago de Chile el año 2007. En este bloque participaron la Colectiva Lésbica Feminista “Ayuquelen”, la colectiva muro-activista “La Perlita”, Revolución Tortillera, Contra-información Lesbofeminista Radio Numero Critico (dirigida por Alejandra Aravena), Las Moiras y, las siempre existentes, lesbianas sueltas. El 2006, este Bloque Lésbico se proponía:

El Bloque Lésbico es una agrupación de alianzas entre diversas organizaciones, medios de comunicación lésbicas y lésbica-feministas, y lesbianas sueltas (no organizadas) entre cuyos objetivos están:

- Conformar un frente político que visibilice las temáticas y problemáticas lésbicas, en especial, aquellas relacionadas con casos de discriminación.

¿Tú que estás estudiando para ser periodista te gustaría hacerla? la hizo como dos programas, dos o tres y nos dejó tiradas” (18:23, Morán, 2016)

- Promover y fortalecer el movimiento lésbico en Chile, generando alianzas con otras lesbianas, colectivas y organizaciones lésbicas del país (Bloque lésbico, 2006, en web)

Uno de los hitos de este Bloque Lésbico fue la convocatoria el año 2006 a la llamada “La Otra Marcha”. Esta marcha, tenía como principal objetivo, visibilizar la hegemonía patriarcal en el movimiento homosexual gay. La Otra Marcha: “se ubicaba al final de la Gran Marcha gestando una crítica localizada a la Marcha del Orgullo y sus propuestas excesivamente legalistas que dejaban sin cuestionar -nosotras lo asumimos así en este escrito- las estructuras de la opresión” (Hernández, 2013, en web; pár. 5). Al respecto, Iris Hernández recuerda:

En el año 2003 se evidencian nuevamente en público las tensiones entre movimiento LTGBI y movimiento de lesbianas. Ese año el eslogan de la Marcha del Orgullo- como hoy se conoce- liderada por MUMS aludía a las fiestas patrias (“La patria Gay”). Esa noción fue cuestionada por las lesbianas ¡y cómo no! si daba cuenta de la naturalización que operaba en la lógica gay respecto de sus alcances. Mencionamos esto, pues de una u otra manera, la escasez de lesbianas en los grupos LTGBI gesta que aquellas que existían despertaran sus estados de alerta respecto de una sexualidad homosexual femenina/masculina que no era neutra. Cabe agregar que este eslogan sólo reanudaba el cuestionamiento al nombre de este acto público que desde el 2000 hasta el 2004 (más menos, si no falla la memoria) se llamó “Marcha del Orgullo Gay”. (La historia del cambio de nombre tb (sic) se involucró con la actuación lesbiana. No lo tocaremos acá) (Hernández, 2013, en web; pár.2)

De algún modo, este reclamo por parte de las lesbianas activistas se configura como un reclamo del que se han hecho históricamente oídos sordos por parte de la hegemonía del movimiento homosexual gay chileno. Por otra parte, este reclamo también constituye una herencia histórica directa del Movimiento Feminista Autónomo, cuyos principios, ya sea de manera explícita o tácita, forjan el espíritu de la colectividad lésbica, que exige la visibilización de sus diferencias en las demandas y las luchas activistas homogeneizadas en los grandes grupos LGTTBIQ+.

Después de llevado a cabo el encuentro del 2007, en el cual, asistieron más de 200 lesbianas feministas de toda Latinoamérica, el Bloque Lésbico vuelve a marchar en unidad,

aunque no conseguirán darle mayor continuidad a su coordinación en el tiempo. A partir del Encuentro Lésbico Feminista del Caribe y Latinoamérica (2007) se instala el 13 de octubre como el día de las rebeldías lésbicas. Hernández en su testimonio, cierra la historia de esta coordinación lésbico feminista con una evaluación un tanto pesimista respecto a la dirección que tomó el movimiento:

Después del Encuentro Lesbofeminista, tensiones internas gestaron el desgaste de la complicidad articulada entre las lesbianas de diferentes colectivas. La Otra Marcha se realiza en el año 2008 por última vez. La reedición de esta estrategia en el año 2012 de modo muy somero hizo alusión a esta historia. En el 2013 ni siquiera se menciona (Hernández, 2013, en web; pár.7)

En paralelo a esta coordinación del movimiento lésbico, y, simultáneamente, concentrando su atención, se desarrolla en Chile entre el año 2003 y el 2012 el denominado “caso Atala”.

Éste caso parte en enero del año 2003, cuando el excónyuge de Karen Atala y entonces abogado de la Defensoría Mapuche de Temuco, Jaime López, interpone un inicio de queja para la tuición de sus hijas dando como principal razón el lesbianismo de su exesposa. Esta demanda del abogado es rechazada en dos instancias (Corte de Villarica y Corte de Apelaciones de Santiago), dándosele el favor a la madre (la jueza de la república, Karen Atala). No obstante, en una tercera instancia, Jaime López recurrió a la Corte Suprema y es favorecido con la tuición de sus hijas, dado que la Corte atiende al argumento de lo perjudicial que puede resultar para las niñas crecer en un hogar donde la madre mantiene una relación lésbico afectiva. En palabras de la propia Karen Atala, la Corte Suprema de Chile el 31 de mayo del año 2004 sentencia que:

Había inhabilidad materna de criar y educar a mis hijas, basándose en ‘desde que la madre empezó a convivir en el hogar con su pareja homosexual y a que las niñas podrían ser objeto de discriminación social derivada de este hecho’, para luego en otro considerando del fallo exponer ‘que la madre de las menores (...) ha antepuesto sus propios intereses, postergando los de sus hijas, especialmente al iniciar una convivencia con su pareja homosexual en el mismo lugar que lleva a efecto la crianza y cuidado de sus hijas (Atala, 2012, p.183)

Producto de este fallo que le quitaba la tuición de sus hijas a la jueza Karen Atala³⁵, nace el colectivo Las Otras Familias. Ésta organización de madres lesbianas fue liderada por la jueza y, su entonces pareja, Emma de Ramón. Como colectividad de madres lesbianas intervienen, por primera vez organizadas, en la marcha de la diversidad sexual de septiembre (llamada por los organizadores como “La Patria Gay”) (Robles, 2011, p.127).

Pasado el tiempo, tal como más arriba lo expone Hernández, el movimiento lésbico feminista lésbico se irá disseminando, ya sea por el desgaste propio del tiempo como también por los conflictos internos siempre existentes. De este modo, a inicios del año 2010, nuevas organizaciones aparecerán en este escenario. Ya había mencionado en el 2013 la organización Lésbica Rompiendo el Silencio, la cual, intenta establecer negociaciones con agentes del Estado para promover derechos civiles de la población lésbica y bisexual. En el 2011, de la mano de Pablo Simonetti, Luis Larraín y Antonio Bascuñan, aparece la Fundación Iguales Chile, la cual, se constituye como otra fuerza de gran potencia mediática y de orden mixto. Esta última adquiere relevancia y éxito mediático, puesto que presenta una imagen joven y atractiva (en términos de clase y sexualidad) que el usurpado Movilh de Rolando

³⁵ El desarrollo judicial de esta historia de 9 años es complejo y triste, lleno de costos mediáticos para Atala y De Ramón y, peor aún, repleto de costos emocionales para sus niñas. Emma de Ramón en un contacto telefónico en *Ni Marías ni Magdalenas*, relata las violencias sufridas en el proceso: “A mí incluso me pidieron exámen de SIDA y de otras enfermedades de transmisión sexual por si podía contagiar a las niñas” (57:24, c184, 13-6-2004). Luego, sobre sus expectativas, agrega: “Cuando el exmarido demandó la tuición, la verdad es que nosotras pensamos, como te decía, que la íbamos a perder. Noo. O sea, que íbamos a perder la tuición como de hecho ocurrió. Pero Karen me decía que ella lo que quería era, en el fondo, que sus hijas el día de mañana supieran que ella no las había abandonado, sino que había dado toda la pelea que tenía que dar y había arriesgado hasta la última gota, digamos, de su integridad como ser humano ante esta sociedad por ellas. Entonces, finalmente lo que ella hace es guardar, tiene una especie de colección, así como... de todo lo que ha salido en la prensa sobre, sobre el caso, de tal manera que el día de mañana las niñas puedan informarse, de tal manera que digan, que puedan ver, digamos, la clase de mamá que tuvieron” (1:03:45, c184, 13-6-2004). Remitiéndonos a los antecedentes, si bien, el resultado favorece a Jaime López con la tuición de las niñas, finalmente, el 25 de febrero del año 2012, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) falla a favor de Karen Atala, culpando al Estado de Chile de haber actuado en base a discriminación y responsabilizándolo “por la violación del derecho a la vida privada” (Lorenzini, 2012, p.198). Del mismo modo, la CIDH sentencia al Estado de Chile a cumplir una serie de reparaciones que guardan relación con indemnizar a Karen Atala y garantizar que hechos como estos no vuelvan a ocurrir. En este punto, cabe responder a la pregunta¿Cuánto de esto cumplió el Estado de Chile? Adivinen.

Jiménez no tiene. De hecho, los rostros más visibles de la contingencia LGTTBIQ+ se vuelven parte del directorio de Iguales (es el caso de Emma de Ramón y Karen Atala, por ejemplo).

A modo de conclusión preliminar, cabe reconocer que esta cronología que establecí, está llena de puntos ciegos y olvidos. Sin embargo, en su precariedad, logra situarnos en un escenario lleno de conflictos y disputas. Podemos entender el dinamismo propio de las organizaciones que se configuran y se disuelven. Este escenario, aporta un marco desde dónde entender la gestión lesbofeminista de los programas radiales de la colección *El Salón de las Preciosas* (1998-2004). Lo que a grandes rasgos se infiere de esta fragmentada historia son, al menos dos importantes conclusiones preliminares. Por un lado, que la necesidad de organización de las lesbianas nace desde una insatisfacción respecto a su participación en grupos mixtos LGTTTIQ+. Por otra parte, a través de esta revisión, podemos comprender que el activismo lésbico está estrechamente vinculado al feminismo. Tanto porque los espacios del feminismo estimulan la emergencia y organización lésbico activista, como porque los fundamentos del feminismo son su base ideológica.

2.2. Historia de los programas radiales del *Salón de las Preciosas*

Cuando Víctor Hugo Robles escribe su historia del movimiento homosexual (*Bandera Hueca*) sostiene que *Triángulo Abierto* fue: “El primer programa radial de lesbianas y homosexuales en Chile, [el cual] comenzó en mayo de 1993, cuando Pía Matta³⁶ (...), propuso al MOVILH la realización de una serie de ocho programas radiales, emitidos los martes por la noche” (s.f., p.49). Este programa se mantuvo al aire durante 14 años y, además de ser conducido por Víctor Hugo Robles, contó con la locución de Marloré Morán, Juan Pablo Sutherland y Fernando Muñoz.

³⁶ Entonces periodista y subdirectora de la Radio Tierra. La dirección de Radio Tierra era reconocidamente feminista, es más, en sus inicios su directorio estaba la reconocida feminista Margarita Pisano.

Los 14 años de longevidad de *Triángulo Abierto* comprenden tres grandes ciclos. El primero de 4 años en Radio Tierra (1993-1996); el segundo, de 3 años en Radio Nuevo Mundo (1996-1998); y, en el tercer y último ciclo, el programa radial vuelve a Radio Tierra (1998-2007). Lo anterior es importante porque estos desplazamientos coinciden con el desarrollo de los programas radiales de la colección *El Salón de las Preciosas* (1998-2004), los cuales, comienzan en Radio Tierra y terminan en Radio Nuevo Mundo.

Respecto a las emisoras de estos programas (Radio Tierra y Radio Nuevo Mundo), es importante destacar algunas de las características que pudieron haber influido en la programación de *Triángulo Abierto*, así como también de los espacios radiales de la colección *El Salón de las Preciosas* (1998-2004). Cuando Robles se refiere a estas radios, lo hace nombrándolas como “la feminista Radio Tierra” (s.f., p.49) y “la pro comunista Radio Nuevo Mundo” (s.f., p.51). De alguna manera, el ejercicio que hace el autor recupera los grandes lineamientos que orientaron la gestión de ambas emisoras. Recordemos que la Radio Tierra surge desde una iniciativa de la Casa de la Mujer La Morada³⁷ y, en sus inicios, su directorio estuvo compuesto por integrantes de esa emblemática organización feminista: Vicky Quevedo (directora), Soledad Fariña (subdirectora) y Pía Matta (Jefa de Prensa). En palabras de esta última:

En este país que vivimos, los lugares para poder expresar, para poder hablar, para poder decir y comunicar lo que realmente ocurre desde nuestra óptima o desde otras es bien difícil... Tú cuando eres periodista en un medio, tú escribes y el editor te dice: “sí, no, sí, no”. Yo puedo decir que en Radio Tierra hay una libertad de expresión total, total... o sea... Radio Tierra es hecha por gente de Radio Tierra, o sea, a mí nadie me impone qué voy a determinar yo sobre tal

³⁷ Memoria Chilena recuerda La Morada como: “La Casa de la Mujer La Morada fue creada en 1983 por un grupo de mujeres cuyo objetivo era promover la organización y dar visibilidad a las propuestas del feminismo. Julieta Kirkwood fue una de las fundadoras de esta iniciativa y trabajó activamente en ella durante el año 1984./ La Morada logró instalar en el debate público la reflexión acerca de la constitución de una conciencia de género y de la ciudadanía de las mujeres. En 1991 la agrupación determinó ampliar "su identidad movimentista (sic) para transformarse en un centro de producción de pensamiento y de acción feminista" (Kirkwood, Julieta. *Tejiendo rebeldías*)” (en web, párr. 1-2).

tema; por eso están los homosexuales, por eso están los niños, por eso están las mujeres” (cit. en La Tierra está..., 1993-1994, en web).

En consecuencia, Radio Tierra convoca a organizaciones como el MOVILH histórico (luego el MUMS) para que participen de este proyecto radial “alternativo” sin solicitar pago alguno en principio (Vicky Quevedo, cit. en La Tierra está..., 1993-1994, en web).

Por su parte, Radio Nuevo Mundo se ubica en el panorama radial como una de las radiodifusoras más antigua del país. Llamada al principio como Radio Hucke, fue creada en 1935 (Marchant, 2001, p.19). Este proyecto radial, declara ser un canal de crítica y denuncia social:

Radio Nuevo Mundo ofrece a sus oyentes una variada programación, que incluye espacios periodísticos, culturales y musicales, que la caracterizan como un medio de comunicación independiente y crítico, portavoz de los sectores más desposeídos de la sociedad y de amplios sectores sociales (2009, En web, párr. 7-8).

En consecuencia, ambas casas radiales se caracterizaron por poseer un espíritu crítico y defendieron ser un canal autónomo para el ejercicio de la “libre expresión” y la contracultura. La diferencia fundamental entre estas dos plataformas es que Radio Tierra abraza con fuerza los fundamentos del feminismo desarrollado en La Morada (véase “somos” en su página web³⁸), mientras que Radio Nuevo Mundo omite cualquier vinculación a ésta forma de activismo. De hecho, actualmente, el sitio web de la Nuevo Mundo no contiene ninguna información explícita respecto a sus lineamientos como medio de comunicación.

Ambas radiodifusoras se alojan en el dial AM, en un tiempo en que la señal de Amplitud Modulada no goza de tanta popularidad como en sus inicios, puesto que, tal como explica Roberto Marchant:

La sintonía de la AM cayó bruscamente a comienzos de los noventa. Primero, debido a la gran aceptación que provocó en los auditores el cambio de formato

³⁸ Remítase al link: <http://www.radiotierra.info/node/816>

adoptado por la frecuencia modulada. Segundo, por la llegada de nuevos operadores al negocio que trajo consigo la ampliación de la oferta programática y, finalmente, por la incorporación de las tres principales cadenas de radios AM, que comenzaron a transmitir en forma simultánea por ambas bandas (2001, p.49)

De hecho, este es el caso de Radio Nuevo Mundo, la cual tiene presencia doble en el dial AM y FM, incluso, el 2004 comienza sus transmisiones vía internet. Más allá del dato anterior, cabe preguntarse entonces por qué el activismo radial del *Salón de las Preciosas* se instala desde señales tan precarias, tanto en su soporte técnico (inestabilidad de la señal) como en el público que la sintoniza:

En un afán por salvar a sus estaciones de la desaparición, los dueños de las radios AM han debido vender espacios a grupos de diversa índole, en su mayoría de carácter religioso y relacionados con la medicina alternativa./ En la actualidad, el perfil de los fieles seguidores de la Amplitud Modulada son principalmente personas mayores de 50 años, de un estrato social más bien medio-bajo, que escuchan estos programas específicos que no tienen cabida en la FM (Marchant, 2001, p.58).

Más allá de lo paradójico que puedan resultar estos antecedentes, es interesante ver cómo desde las mismas plataformas radiodifusoras se reviste cierto posicionamiento desde lo minoritario, lo subalterno y lo precario³⁹.

Sobre *Triángulo Abierto*, Víctor Hugo Robles explica el cambio de casa radial debido a: “diferencias políticas” (s.f., p.51) entre dirigentes de MOVILH histórico y la entonces nueva directora de la Radio Tierra, Carolina Rosseti, mientras que el retorno, encarnado entonces en el MUMS⁴⁰, se lo atribuye a la gestión de Pía Matta y Perla Wilson. A diferencia

³⁹ “Según datos de Search Marketing, la empresa encargada del registro de audiencias de las radioemisoras, (...) en 1976 las radios AM tenían una sintonía de 95 puntos de rating; hoy no alcanzan los 14. A su vez, las emisoras de frecuencia Modulada, de escasos 4,6 puntos aumentaron su sintonía a 57 puntos en igual periodo de tiempo” (Marchant, 2001, p.59)

⁴⁰ ‘Movimiento Unificado de Minorías Sexuales’. Recordemos que el segundo ciclo (coincidente con su retorno a Radio Tierra) Triángulo Abierto es desarrollado por el MUMS, ya que el Movilh histórico para esas fechas se había disuelto.

de lo que pasara con *Triángulo Abierto*, en lo que cabe a nuestros programas radiales del *Salón de las Preciosas*, no hubo retorno posible a Radio Tierra.

Triángulo Abierto se instala como la plataforma inicial de los programas radiales que aquí nos convocan. Lo anterior se explica porque, por un lado, este programa sembró la necesidad política de abrir un espacio dirigido a lesbianas –y no solo a (o conjuntamente con) biohombres homosexuales (gays) como tendió a ser *Triángulo Abierto*- . Por otra parte, *Triángulo Abierto* dotó de las herramientas técnicas (*saber hacer*) a las lesbianas que entonces militaban en el MOVILH, las cuales, a su vez, sintieron la necesidad de tener un espacio radial propio hecho por y para lesbianas.

Desde la plataforma pública de *Triangulo Abierto*, por consiguiente, se configurarán, las primeras secciones radiales y, luego, programas radiales completos, conducidos por lesbianas. *Con la Luna en el Ombligo*, fue la primera sección estable del programa radial dirigida a lesbianas. Esta sección fue conducida por la tercera generación de Ayuquelén y, más concretamente, por la autodenominada “Anahí” (Carola Peredo). Según los pocos antecedentes que hay, esta sección de *Triángulo Abierto* habría funcionado entre los años 1996 y 1997, con una duración que fluctuaba entre los 5 y 15 minutos al aire.

Marloré Morán, quien fuera conductora de *Triángulo Abierto* y, a su vez, una de las gestoras y locutoras de los 3 proyectos radiales del *Salón de las Preciosas*, recuerda esta experiencia de la siguiente manera:

Los programas lésbicos aparecen porque yo empecé a trabajar en el *Triángulo Abierto*. Mi grupo de militancia, el primero que tuve, fue el MOVILH –El original, no el de Rolando Jiménez-, el MOVILH histórico. Ahí empecé con el Víctor Hugo y empecé con una cosa de cuota. Porque siempre lo hacían hombres y la mujer que había era una alemana... Cáchate (sic) una extranjera que no era ni lesbiana. Pero ella era la conductora, junto con el Víctor Hugo y Juan Pablo Sutherland, en esa época. Entonces, como yo era parte del grupo de lesbianas que estaban dentro del Movilh, en algún momento dijeron, ‘oye, tenemos que abrir la coordinación’ – que era donde se tomaban las decisiones- a las mujeres: entré yo. Por cuota. Entré. Después de ahí me dijeron: ‘bueno, sería bueno que el programa de radio lo haga un hombre y una mujer, una lesbiana y un gay. Fui yo la elegida: por cuota (entrevista con Morán, 2016)

Tal como lo expresa Morán en esta cita, si bien, la política del cuoteo es aplicada como un intento de hacer justicia (abrir la coordinación a las mujeres, por ejemplo), a lo largo del tiempo se transformó en un caldo de cultivo para la disconformidad de las lesbianas, ante su ánimo aparentemente igualador. Este intento, parecía responder más al deseo de la dirigencia gay de anticiparse y mantener tranquilas a las lesbianas que militaban en estos colectivos. El cuoteo, en este sentido, ponía de manifiesto un sistema de organización que se regía por las voces hegemónicas gays que, finalmente, eran las que se alzaban para tomar las decisiones. La pregunta ¿Quién cuoteaba y bajo qué criterio? No tardó en aparecer y su respuesta se convirtió en la urgencia de hacer algo al respecto. Las lesbianas ya no sólo querían participar al igual que los homosexuales varones, sino que además reclamarían su autonomía respecto de ellos.

El proceso de aprendizaje vivido en la longeva vida *Triángulo Abierto* fue crucial para hacer viable el reclamo de las lesbianas por independencia. Marloré Morán recuerda:

Era un desastre, yo leía todo. Yo leía... Pero ahí empezó la pelea con el Víctor Hugo porque el Víctor Hugo hacía los libretos y él se ponía así [hace un gesto de gran volumen] y a mí me ponía tres líneas. Entonces cuando yo reclamé eso, el Víctor Hugo me dejó plantada, me dejó sola en la radio, no llegó al programa y ese fue mi aprendizaje (Entrevista con Morán, 2016).

Tal como ella misma me contó, en aquel entonces no tenía más formación que el activismo que practicaba en el MOVILH desde inicios de los años 90, a diferencia de Víctor Hugo quien estudió periodismo en la Universidad Arcis. La formación en la locución de Morán se dio en el tiempo. Si una revisa el documental *La Tierra está en el aire* (1993-1994), se puede notar la técnica escasa y el nerviosismo juvenil con los que empieza sus primeros años de locutora en *Triángulo Abierto*, lo cual, contrasta radicalmente con el carisma y dominio técnico que proyecta en la conducción de *Segmento Ama-zonas* (1998).

En el tercer ciclo de *Triángulo Abierto*, es decir, en su retorno a Radio Tierra (1998), se gesta la idea de *Segmento Ama-zonas* (1998)⁴¹. En sus inicios, fue una sección extensa del programa radial (25 min. aproximadamente), dedicada a la difusión de actividades y a la promoción de referentes lésbicos. Marloré Morán recuerda este hito como una negociación:

MUMS nos llama, a la Paulina [Vera] que era mi pareja en ese momento, ella era periodista del diario *La Época*. A la Paulina y a mí nos llaman y nos dicen: ‘oye, nos financiaron un programa de radio... Y las queremos contratar –dijo él- las queremos contratar para hacer el programa radial *Triángulo Abierto*’. A la Paulina la contratan como productora –porque era periodista y podía darle un toque de profesionalidad (sic) al tema-. Estaba Fernando, me acuerdo. Fernando me llama a esa reunión. Fernando Muñoz. Y a mí como coanimadora del programa... Y, yo le digo: ‘pero sabí (sic) que la plata que nos pagái (sic) es súper poca. Entonces, hagamos un trato; En vez de una hora, hacemos una hora y media y la media hora que sigue del *Triángulo Abierto*, hacemos un programa de lesbianas de media hora. Lo conversaron y dijeron; vale, así lo hacemos... Y como yo era de la Coordinadora Lésbica, nosotras dijimos, vale, vamos a hacer un programa de radio de lesbianas, solo de lesbianas y lo vamos a poner como el órgano oficial de la Coordinadora Lésbica y así empezamos en el año 98 (entrevista con Morán, 2016).

Recordemos que Marloré Morán, a estas alturas, ya no es parte del Movilh histórico (que, por lo demás, para esos tiempo ya está disuelto) y, al igual que Paulina Vera, milita por completo en la Coordinadora Lésbica. Tal como establece en su relato, Morán se decepciona de las políticas que el MOVILH histórico ejerce con las lesbianas que en él se organizaban. En la entrevista que le realicé, Morán me explica: “El Movilh me manda a aprender feminismo a La Morada, casi como un castigo. Mi primer taller, lo tomo con la Margarita Pisano y la Edda Gaviola. Y desde ahí yo digo: ‘Estoy puro hueando (sic) con estos tipos’” (Entrevista con Morán, 2016).

⁴¹ En el fondo del *Salón de las Preciosas* (TEL/CMSP) se conservan 28 programas radiales de este período (1998). Cuyos tiempos de duración en la práctica fluctúan entre los 20 y 25 minutos (disponibles en: <https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel/espacio-ama-zonas>).

Cuando Marloré Morán es convocada a formar parte del tercer ciclo de *Triángulo Abierto* (1998-2007), ya lleva 4 años siendo parte fundante y activa de la Coordinadora Lésbica, motivo por el cual, ve en esta invitación una oportunidad para consolidar a este grupo incipiente de lesbianas, darles independencia y, al mismo tiempo, promover comunicacionalmente su existencia y sus actividades. De modo tal, Marloré Morán aprovecha el saber-hacer adquirido en la práctica de años de locución en los micrófonos de *Triángulo Abierto*, en conjunto con los fundamentos feministas adquiridos por su formación en La Morada, para impulsar la incipiente independencia de las lesbianas y, por consiguiente, llevar a cabo el proyecto político de segmento *Ama-zonas* (1998).

De hecho, desde mucho antes de este segmento radial *Ama-zonas* (1998), en 1995 se habían iniciado esfuerzos para promover la Coordinadora Lésbica a través de la *Revista Ama-zonas*. Según recuerda la directora de la revista, Paulina Vera, esta iniciativa nació por la necesidad de tener un medio de comunicación propio de la Coordinadora Lésbica y se mantuvo, pese al desarrollo del programa radial, porque se concluyó que entre mayor cantidad de medios de comunicación era mejor y, complementariamente, porque la revista les permitiría “dejar una huella escrita” de la gestión de la Coordinadora Lésbica (Paulina Vera en *Ama-zonas*, c33, 29-5-2000). A la luz del presente, esto resulta muy paradójico, ya que en el fondo del *Salón de las Preciosas* no se conserva ningún ejemplar de dicha publicación. El único registro que queda de esta revista son las menciones publicitarias, temáticas y las actividades que se hacen de ella en los programas radiales. La revista se produjo con una factura artesanal, tuvo una periodicidad irregular y alcanzó a venderse en algunos kioscos de Santiago Centro. El año 2000 se publicó su sexto y último número (*Ama-zonas*, 29-5-2000), su fin coincide con la renuncia de su directora a la Coordinadora Lésbica.

Más tarde, y producto de la aparición de La Coordinadora Lésbica en Informe Especial (TVN, 1998), se sumaría Alejandra Aravena a la organización, estableciéndose el dúo Morán y Aravena como las integrantes con más continuidad en los programas radiales que conforman el fondo. En 1999 *Ama-zonas* logra ganar independencia respecto a

Triángulo Abierto, constituyéndose como un programa radial íntegro e independiente, cuyo funcionamiento data hasta el año 2000⁴².

En el año 2000, Marloré Morán y Alejandra Aravena deciden retirarse de la Coordinadora Lésbica y, en consecuencia, del *Ama-zonas*. Estas activistas radiales migran de Radio Tierra a Radio Nuevo Mundo con un nuevo proyecto radial titulado *Cuando Cae la Noche*. Este nuevo desafío iniciado por Morán y Aravena, lo realizan en compañía de la socióloga y también activista lesbiana Paloma Ahumada, quien las asiste sobre todo en la producción. El título *Cuando cae la noche*, hace alusión a la película del mismo nombre. El gusto por esta película no es arbitrario, ya que fue una de las primeras películas (sino la primera) en tener un final esperanzador para las protagonistas lesbianas⁴³.

Cuando cae la noche fue un proyecto autónomo sin una organización de base: “[Morán] Esta es una iniciativa de tres mujeres” (27:24, c123 -B-, 5-8-2001); ellas fueron: Marloré Morán, Alejandra Aravena y Paloma Ahumada. A ellas se suma Judith Daniels, denominada como una “corresponsal en Alemania” (min.27, c127 -A-, 30-9-2001). Daniels, además de mantener una relación poliamorosa con Morán, le ayuda a coleccionar 2.000 dólares en circuitos activistas de Europa que servirán para financiar parte de la transmisión de *Cuando cae la noche* (entrevista, 2016). Por lo tanto, este es un espacio autogestionado, aunque recibe la ayuda de la Radio Nuevo Mundo, en tanto esta emisora le cobra un bajo costo, bajo la gerencia de Ricardo Solé y Patricio Dacaró (c9 -B-, 6-1-2002). Las emisiones

⁴² Disponibles en: <https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel/ama-zonas>

⁴³ Esta película fue estrenada en 1995 en Canadá y Patricia Rozema fue su directora. Esta cinta fue protagonizada por Pascale Bussières, quien interpreta Camille Baker, una profesora de una universidad católica y muy conservadora. La anécdota narra su historia, desde el momento en que ella está a punto de casarse con su novio Martin (Henry Czerny), evento del que depende la promoción a un cargo de mayor prestigio para su novio, dentro de la universidad. Sin embargo, llega el circo a la ciudad y, junto con él, Petra (interpretada por Rachael Crawford), una audaz acróbata sin inhibiciones ni tapujos. La historia cuenta del encuentro de estas dos mujeres de diferentes mundos, el azar de encontrarse en una lavandería y de sentir una profunda atracción la una por la otra. Luego de todo el conflicto emocional que implica el descubrimiento del deseo y amor lésbico de la profesora conservadora por la artista circense, Camille logra despojarse de las convenciones y seguir junto a Petra el rumbo nómada del circo.

de este programa radial se realizaban los domingos a las 21:30 hrs y duraban 30 minutos al aire.

A propósito de esta iniciativa, son invitadas al Encuentro de Radios Libres IKX, realizado en Hamburgo, Alemania (c127 -A-, 30-9-2001). Este encuentro fue organizado por la “Red Europea y Latinoamericana de Mujeres Creando Espacios de Comunicación”. Esta invitación la reciben ya que en Alemania son escuchado algunos programas de *Cuando cae la noche*, dedicado al tema de l-s Pres-s polític-s (c130 -A-, 28-10-2001). De esta experiencia, aprenden que “fuera” de Chile, todas las activistas radiales, además, saben radiocontrolar (Morán, 21:56, c130 -A-, 28-10-2001). Quizás esta conciencia sea lo más trascendente en esta etapa, ya que el valor que adquiere el aspecto “técnico” es fundamental para comprender las nuevas expansiones que adquiere el radio de acción de su activismo, basado en la radiodifusión. Esto explica en parte por qué empieza a cobrar cada vez más fuerza y valor la figura de Alejandra Aravena⁴⁴, quien va a emprender las iniciativas de expansión virtual más grandes, tales como la radiodifusión a través de internet (creación y gestión de Radio Número Crítico). En esta etapa, Aravena y Morán se proyectan como voces líderes dentro del activismo lesbofeminista.

*Cuando Cae la Noche*⁴⁵ se instala en el panorama activista radial como una etapa transicional para lo que será la puesta al aire de *Ni Marías ni Magdalenas* (2002-2004). *Cuando cae la noche* duró un año aproximadamente, desarrollándose entre el 2001 y el 2002. Si bien, no se abandonan los temas relativos a construir referentes lésbicos, en *Cando Cae la Noche*, destaca la inclusión solidaria de otros temas, vinculados a la denuncia, tales como, la causa y apoyo a l-s pres-s polític-s chilen-s y mapuches en Chile, Perú y Brasil.

⁴⁴ En esta etapa, Aravena, además, en su calidad de “técnico en sonido” presenta en la Universidad de Hamburgo (Alemania) el invento que desarrolló en su tesis para descargar el sonido desde un pc en alta calidad (Morán, 25:05, c130 -A-, 28-10-2001).

⁴⁵ Disponible en: <https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel/cuando-cae-la-noche>

Entre los años 2002 y 2004 se desarrolla el programa radial *Ni Marías ni Magdalenas* a manos del equipo de comunicaciones de Trabajos y Estudios Lésbicos Ltda., con la colaboración de la Radio Número Crítico⁴⁶ (creada y dirigida por Aravena), operada a través de internet. Este programa radial se desarrolló en Radio Nuevo Mundo los domingos entre 21:30 y 22:30 hrs. Las voces que conducen estos programas radiales se diversifican, sumándose a Marloré Morán y Alejandra Aravena, las voces de Scarlet Muñoz, Mónica Gómez y Jenifer Mella. A medio curso de este proyecto, en el año 2003, Marloré Morán viaja a España y abandona el proyecto radial. En términos generales, este programa radial reafirma y continúa el compromiso con la difusión de las demandas de l-s pres-s políticos chilen-s y mapuches, iniciado en *Cuando Cae la Noche* y, en su estructura formal, se articula en torno a temas de discusión e invitad-s, prescindiéndose de secciones fijas.

Este programa radial, toma su nombre a propósito del financiamiento obtenido por parte del “Comité alemán del día de la oración”. En referencia a ello, de forma irónica y contestataria, deciden nombrar este proyecto radial en referencia a las figuras bíblicas (12:50, entrevista con Aravena, 2017). Respecto a su financiamiento, cabe destacar que la temporada, correspondiente al año 2004, Radio Nuevo Mundo les otorga el espacio radial gratuitamente para su transmisión. El programa radial *Ni Marías ni Magdalenas* termina por el cambio de directores de la Radio Nuevo Mundo y por el término de la sociedad de profesionales TEL Ltda., a causa del el mal uso de fondos por parte de algunas de sus integrantes. Alejandra Aravena siguió impulsando nuevos proyectos vinculados a la actividad radial y al activismo a través de su plataforma virtual Radio Número Crítico. Además, Aravena en colaboración con otras activistas, genera otras iniciativas feministas,

⁴⁶ En el año 2002 Alejandra Aravena crea la plataforma virtual Radio Número Crítico, donde retransmite por internet los programas radiales del *Salón de las Preciosas*, la dirección web primero fue: www.geocities.com/radionumerocritico (6:28, c132, 2-6-2002); luego cambia a un dominio propio: www.radionumerocritico.cl (c146, 8-9-2002; c1, 22-12-2002).

tales como el espacio de acción y difusión contrainformativa Infobreras (surgida el año 2010).

2.3. Características de los programas radiales del Salón de las Preciosas

Antes de detenerme en detalle sobre las características estructurales relativas al diseño y los contenidos que destacan en cada programa radial del *Salón de las Preciosas*, quiero proponerles una reflexión sobre el carácter material del soporte que los registra. A partir de esta reflexión, comprenderán la productividad performiva del casete y su pertinencia en la acción activista que aquí nos concierne.

Luego de esta breve reflexión, caracterizaré cada uno de los programas radiales del fondo. Mi principal interés en este punto es que la lectora se haga una idea del tipo de programa que se configura en cada caso, los énfasis y la circulación de voces que aparecen en términos gruesos. Los aspectos que iré desglosando surgieron a partir de la atenta escucha de las 240 emisiones radiales. La metodología que asumí fue, más bien, mixta, entrecruzando los datos que se podían cuantificar y graficar en números y porcentajes, junto con otros datos inferidos desde una escucha más interpretativa. Con el fin de describirlos en su estructura de contenido y recurrencias, en el siguiente apartado, se describen separadamente cada uno de los proyectos radiales. Esta separación, me ayudará a visibilizar sus cambios y recurrencias; además de sus continuidades y renunciaciones.

En suma, espero poder aportar una imagen general y genérica de cada proyecto radial, lo cual, ayudará a que la lectora se familiarice con estas producciones radiales, a la vez, que comprenda con menos dificultad el volumen macro estructural al que se suscriben la performance vocal de mis activistas.

2.3.1. Performatividad del casete y el contra-dispositivo activista del *Salón de las Preciosas*

En este apartado me voy a concentrar sobre las características materiales que comporta el archivo de los programas radiales del *Salón de las Preciosas* y su potencial activista. En particular, sobre las características performativas del casete. Es importante

determernos un momento aquí, para hacernos conscientes del tipo de mediación y activación que produjo el casete, como dispositivo a través del cual eligieron performar las lesbianas del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) porque, tal como espero dejar ejemplificado, dicha elección fue intencionada y explotada en sus amplias posibilidades. De tal modo, comprender este potencial del casete es fundamental para seguir avanzando en la comprensión del activismo conducido a través de la performance vocal de las lesbianas feministas que aquí nos interesan.

En este apartado, ofrezco una reflexión sobre el casete como tecnología del activismo de nuestras lesbianas feministas. Les propongo pensar este objeto más allá de sus cualidades materiales, es decir, atender a él en cuanto instrumento facilitador de ciertas prácticas para el alcance de ciertos fines de índole política. En concreto, en el caso del *Salón de las Preciosas*, el casete se transformó en un eficaz instrumento que permitió la instalación de lo que podría denominar como un “contra-dispositivo” activista radial.

En *Saber y verdad* (1984) Michel Foucault nos alienta a volcar nuestra atención como investigadoras a: “las tácticas y sus dispositivos” (Foucault, 1984, p. 88). Si bien, tanto Foucault como quienes lo han leído, tienden a identificar el concepto de dispositivo con el ejercicio del poder, o así también, lo relacionan con los vínculos existentes entre las tecnologías e instituciones que obedecen a una hegemonía (Foucault, 1984, pp.132-133; Deleuze, 1990, p.5; Agamben, 2011, p.252; García, 2011, p.3). Yo, en cambio, en este punto, a través del casete, las invito a preguntarse por los dispositivos creados para minar o, al menos, filtrarse en esos vínculos de represión, disciplinamiento y control. Es decir, a propósito de la performatividad del casete y su posible correspondencia a un “contra-dispositivo” me pregunto: ¿Cómo se configura esta desobediencia calculada?, o bien, ¿Es posible pensar en el activismo como un “contra-dispositivo” que instala y despliega sus propias tecnologías e instituciones? Creo que el casete nos ayuda a mantener y ampliar esta discusión en la práctica.

Quiero usar “contra-dispositivo” para comprender el sistema de relaciones “disidentes” que genera la práctica activista y, de forma más particular; cómo este conjunto

de relaciones de disidencia emergen, agencian y se activan con ayuda del casete. En suma, me interesa destacar el valor del casete como tecnología subversiva respecto a los dispositivos de control a los que se enfrenta. Así entendido, como parte de un contra-dispositivo, la elección del casete responde a una política propia del activismo del *Salón de las Preciosas*. Entenderlo de este modo, me ayudará a sostener que el casete no sólo fue una opción de registro, sino que dado su potencial performativo se convirtió en un poderoso instrumento para la instalación de un contra-dispositivo activista.

Sobre al concepto de “dispositivo”, Foucault lo define bajo tres características. En primer lugar, como una red en tanto pone en relación elementos heterogéneos (tecnologías, instituciones, etc.); en segundo lugar, lo describe como “la naturaleza del vínculo” entre aquellos elementos; y, en tercer lugar, sostiene que dado que “responde a una urgencia”, posee una “posición estratégica dominante” y contingente (Foucault, 1984, p. 128). Por lo tanto, el dispositivo es “un término general” (Agamben, 2011, p.253) con una escala de operatividad más grande que las tecnologías y las instituciones que responden a él. El contra-dispositivo, por su parte, si bien responde a un esfuerzo “minoritario” (Muñoz, 2011, p.564), no significa que opere a menor escala, tal como veremos a través de la evidencia que deja la performatividad del casete. Por lo tanto, la pregunta específica que conduce este apartado es ¿De qué manera los usos y la consecuente performatividad del casete revelan el contra-dispositivo al que responden?

Las 240 emisiones radiales que aquí analizo se encuentran registrados en 212 casetes de audio, algunos con cinta de 30, 60 y 90 minutos. El casete es un objeto rectangular de 10 cm. de largo, 6.3 cm. de alto, y 7 mm de ancho que, en su interior, porta un rollo de cinta magnética y su exterior es una cubierta de plástico. No está demás reparar en su apariencia material, dado que, actualmente, es un objeto considerado en obsolescencia. Debemos, por tanto, entender que la elección de tal materialidad está condicionada por el tiempo en el que se sitúa la producción radial que se quiso registrar. No obstante esta “contingencia técnica”, y tal como desarrollaré en este apartado, cabe

destacar que la elección del casete también apuntó a productivizar y volver más efectivo el activismo que generan nuestros programas de radio.

En primer lugar, debo decir que existe una evidente consciencia de registro por parte de sus productoras. Esto se expresa tanto en el resultado de este registro (su preservación en manos de Archivos Nacionales) así como también en dicha voluntad de registro determina la emisión de cada programa radial. Este condicionamiento se acusa en la estructuración de los tiempos, basados en la duración temporal de cada casete. Es decir, en los programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) se intencionan los comerciales, por ejemplo, para que desde la caseta de radiocontrol pueda “darse vuelta”⁴⁷ el casete que graba la emisión en desarrollo. En *Ama-zonas* (1999-2000), el corte que se ajusta a los tiempos de la cinta de casete es compatible con una estructura fija de composición en 4 bloques temporales de aproximadamente 13 minutos, separados por comerciales. En el caso de *Ni Marías ni Magdalenas*, en cambio, esta intención de “dar vuelta el casete” es evidente y explícita en la performance vocal de sus locutoras, quienes acusan la necesidad de tener que ir a una tanda comercial o a una canción al aire dado que el o la radiocontrol, debe dar vuelta el casete que registra la emisión: “[Morán] Estamos en las 10, hay que dar vuelta el casete. Em... Amigo mío [al radiocontrol], le sugiero algo, que le suba el volumen a la música de fondo un ratito, así puede dar vuelta el casete y nosotras seguimos charlando” (29:46, c161, 29-12-2002)⁴⁸.

El uso del casete, además de registrar y condicionar los tiempos de la emisión, funciona como soporte transportador y activador de la emisión misma. Aunque suene redundante, en la práctica esto adquiere un valor distinto a ser solamente un registro. De modo que el casete despliega el carácter doble del “dispositivo”, descrito por Gilles Deleuze como: “En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que

⁴⁷ Recordemos que los casetes se graban por ambos lados (lado A y B).

⁴⁸ Otros ejemplos: c205, 2-2-2003, 27:45; c208, 2-3-2003, 29:56; c163, 23-3-2003, 34:03; c38, 6-4-2003, 29:11; c212, 13-4-2003, 29:20; c165, 4-5-2003, 32:00; c216, 28-9-2003, 29:11; entre otros

estamos siendo: La parte de la historia y la parte de lo actual. La historia es el archivo, la configuración de lo que somos y dejamos de ser, en tanto que lo actual es el esbozo de lo que vamos siendo” (Deleuze, 1990, p.5). En este sentido, el casete al mismo tiempo que funciona como “archivo”, también operó y opera como “lo actual” en virtud de su potencial de reproductibilidad. Por ejemplo, aunque no es la tendencia, algunos programas se emiten pregrabados (c57, 29-11-1999; c159, 18-12-2002, entre otros), o bien, se vuelven a emitir porque la señal de la radio, en ese momento, no estaba funcionando (c37 17-7-2000, 24:25). En ambos casos, el casete porta y activa la performance radial, explotando su potencial reproductivo en complicidad con las características de la radio.

Al respecto, las reflexiones de Paul Auslander son muy valiosas. Dicho autor, ha reflexionado en extenso sobre una era de performances que ocurren mediadas y que circulan en tecnologías de reproducción (1999, p.4). Aunque en el capítulo 3 abordaré con mayor profundidad la discusión sobre “la ontología de la performance” (3.2. para ser precisa), me interesa recuperar a Auslander en este punto⁴⁹, ya que ha estudiado el particular “en vivo” (liveness) que produce la radio. Sobre las cualidades de este medio, el autor propone que: “nuestro sentido de que algo está ocurriendo en vivo (*live*) es, por lo tanto, una premisa y no una conclusión, algo que nosotr-s creemos como verdadero de una performance, más bien que una característica revelada a través de la experiencia de la performance” (Auslander, 2016, p.296. *Todas las traducciones son mías*). En virtud de esta reflexión, es posible argumentar que el casete en su complicidad con la radio, si bien en el Archivo Nacional funciona como material de registro, es también una tecnología-performativa que permite la circulación y la activación múltiple de la performance vocal de las activistas que aquí nos interesan (en sus temporalidades y espacialidades).

⁴⁹ La inclusión de Paul Auslander, la realicé posteriormente a mi defensa de tesis. Esta inclusión, se debe a los valiosos comentarios que recibí de Marcela A. Fuentes (integrante de mi comisión examinadora).

En este sentido, otro ejemplo paradigmático de que el uso del casete excede una simple función de registro, es la práctica de envíos de casete a auditoras que, dado que viven lejos de Santiago, no alcanzan a sintonizar la señal con sus aparatos de radio. Este fue el caso de Alejandra de Arica, sobre quien Paulina Vera sostiene que: “puede escuchar el programa porque se lo mandamos envasado” (c53, 27-12-1999, 4:01). De alguna manera, esta auditora y otras, al momento de reproducir el casete asumían la premisa del *liveness* que sostiene Auslander. Su escucha, vuelve a activar la performance; las hace partícipes y las conecta en múltiples temporalidades, a pesar de su desfase tiempo-espacial. Estas auditoras recónditas, si bien saben que las voces no ocurren en co-presencia temporal, reproducen los casetes como portadores de una performance que pueden recuperar y activar nuevamente con su escucha. En este sentido, cada vez que “reproducen” un casete establecen y activan una relación que siempre está en suspenso (a la espera del siguiente casete). De igual manera, este dispositivo les permite participar de la emisión radial de formas alternativas. Por ejemplo, en la sección “saludos”, o bien, llamando al aire a la hora en que se emite el programa, pese a que no lo estén escuchando simultáneamente. Pese a que no puedan sintonizar la señal al momento de la emisión, el casete permite que estas auditoras se mantengan conectadas.

Este poder de reproductibilidad que, a su vez, reactiva la performance en tanto se escucha y, de alguna manera, la vivifica, también es aprovechado en los usos del casete como importador de voces de otros lugares y temporalidades del mundo. El ejemplo más claro en este caso, es la recopilación de material que hacen las activistas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) cuando asisten a los encuentros feministas latinoamericanos (lésbicos y autónomos). En general, las activistas radiales, suelen preocuparse de importar sonoridades/voces que consideran importantes de reproducir al aire. Uno de los primeros ejemplos de esta política, es la reproducción al aire de cuñas de voces que participan de los *Gay Games* de Amsterdam (1998), tales como las de: Ochy Curiel, Yuderkis Espinosa, Claudia Acevedo y Norma Mogrovejo (c100, 15-8-1998). Estas voces se repetirán a lo largo de todo el proyecto radial activista del *Salón de las Preciosas* (1998-2004), convirtiéndose en voces

autorizadas dentro del feminismo que promueven nuestras lesbianas activistas. Otro importante ejemplo de importación y reproductibilidad a través del uso del casete, es la entrevista que, en noviembre del año 2001, es realizada por Alejandra Aravena al grupo anarquista lésbico francés La Bárbara en París. Esta entrevista no es reproducida al aire, sino hasta mayo del año 2003 (c165, 4-5-2003), lo cual, da cuenta del potencial reproductivo, pero también, pone de manifiesto la recuperación (reciclaje) de una temporalidad que se expresa contingente y que resuena, pese al paso del tiempo.

Las circulaciones y temporalidades superpuestas que produce el casete en complicidad con la producción radial, también se expresan en su potencial exportable. En muchos programas radiales, nuestras activistas señalan la práctica usual en encuentros feministas de intercambios de casetes (programa radial) por otros materiales (música de alguna artista emergente, por ejemplo). Este intercambio, también ocurrió prolíficamente entre las redes que establecieron en su participación en el *Encuentro de Radios Libres IKX* (2001) en Hamburgo (Alemania). Gracias a la participación de Marloré Morán y Alejandra Aravena, los programas radiales de *Cuando cae la noche* empezaron a ser retransmitidos por Radio Santa Paula en Hamburgo (c128 (b), 9-12-2001). Esta práctica se constituye como una suerte de inter-colaboración en red, puesto que también, en *Cuando cae la noche* y los proyectos radiales que continúan, se retransmiten cápsulas radiales recolectadas en aquellos espacios (c128 (b), 9-12-2001, 5:45). En el caso del encuentro con el colectivo La Bárbara, por ejemplo, Alejandra Aravena deja en el Archivo Feminista Francés algunos programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) emitidos hasta ese momento (C128 (b), 9-12-2001, 21:22). Estos ejemplos, junto con expresar su efectividad para la generación de redes transatlánticas, evidencian la performatividad del casete como instrumento activista capaz de transgredir temporalidades y espacialidades, insinuando los inicios de una era digital por estallar.

Aunque no guarda directa relación con el casete, propiamente tal, no quiero dejar de destacar, que esta multiplicidad de temporalidad y espacios también se propicia en el aprovechamiento de la virtualidad sonora propia de la radio. Por ejemplo, en *Ni Marías ni*

Magdalenas existió un programa en que se performó en vivo vía teléfono, a propósito de la realización del ELTA III (Encuentro Léxico de Todas las Artes). En la ocasión, Alejandra Aravena realizó la locución de la emisión radial con su celular desde las dependencias de dicho encuentro (c222, 1-2-2004). Este arrojo, manifiesta que desde la producción radial activista existe conciencia de la versatilidad que ofrece el soporte sonoro y el medio no-copresencial de la radial y, en consonancia con ello, se pone en juego y se explota.

Estas múltiples temporalidades explotan al momento de emerger internet. Recordemos que, como iniciativa de Alejandra Aravena, en el año 2002 surge Radio Número Crítico. Primero, de forma precaria, asistiéndose de otra página web (www.geocities.com/radionumerocritico) y, luego, logrando un dominio propio (www.radionumerocritico.cl). A través de esta plataforma, serán retransmitidos y emitidos de forma simultánea *Cuando cae la noche* y *Ni Marías ni Magdalenas* (2-6-2002, c132). Esta plataforma, funciona como *livestreaming*, pero también como registro de la producción radial. Además, mantiene activa la presencia de estas activistas en la web, ya que en meses de vacaciones (como enero, p.e.) su directora (Aravena) sigue retransmitiendo emisiones de *Ni Marías ni Magdalenas*, por ejemplo (c161, 29-12-2002). A la fecha, dicha plataforma no existe. En el año 2004, Radio Nuevo Mundo establece su señal por internet y se encarga de retransmitir y subir a su página web los programas radiales de *Ni Marías ni Magdalenas* (2004). Entonces, Radio Número Crítico se concentra en constituirse como un espacio contrainformativo, en apoyo y difusión de causas como la de l-s Pres-s Polític-s.

Quizás, en términos políticos, el potencial del casete se despliega con mayor fuerza disruptiva en las prácticas solidarias que se establecen con l-s pres-s polític-s de Santiago de Chile, entre los años 2001 y el 2004. En este contexto, su cualidad performativa es aprovechada al máximo en su carácter doble: su materialidad concreta y su virtualidad sonora. En dicha causa, florece su agencia como parte de un dispositivo subversivo en su máximo esplendor. De algún modo y salvaguardando las distancias, tal como lo declaraba Marloré Morán en los programas radiales que aquí nos convocan: “dar[le a l-s pres-s polític-s] la oportunidad de [tener] un poquito de libertad en estos micrófonos” (c130 (A), 28-10-

2001, 26:15). En los apartados que siguen (en el 2.3., concretamente), revisaré la presencia temática de la causa de l-s pres-s polític-s presente en la política editorial de los programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). Lo que me importa aquí, en cambio, es ilustrar cómo el casete en como parte fundamental de un contra-dispositivo y dada su doble dimensión (material y virtual-sonora) permite el contrabando de la voz, en este caso, la voz de l-s pres-s polític-s entre los lugares y los tiempos.

Ejemplo de lo anterior son las múltiples reproducciones al aire de los testimonios de presos de la Cárcel de Alta Seguridad (CAS), tales como Álvaro González y Oriana Alcayaga (c129, 21-10-2001). No obstante, la anécdota que más vívida tengo en mis oídos de este potencial de contrabando es el relato que realiza Marloré Morán, cuando nos cuenta sobre su encuentro con Álvaro Gonzáles en la CAS. En este relato, Morán expresa las condiciones precarias en las que debe entrevistar a Álvaro González, entre ellas, relata que debe usar los parlantes de una vieja radio como micrófonos de grabación. Pero lo más impactante, es cuando narra que una vez terminada la entrevista, Álvaro González le quitó el casete para desarmarlo completamente. Ante su mirada atónita, González le explica que desarmó el casete para que ella pueda esconder la cinta de audio entre su ropa interior y no sea visada (escuchada) por gendarmería una vez que salga del recinto penitenciario (C127, 30-12-2001, 17:47). Además del intento de dignificar tal encuentro por parte de González, me llama profundamente la atención las posibilidades materiales del casete, las cuales, en este caso, son explotadas al máximo para performar la transgresión de los límites que impone el régimen carcelario. Aunque de forma mínima, en este contexto, el casete permite la libre circulación de la performance vocal en las libertarias ondas radiofónicas (y ya a estas alturas de la producción activista radial, de la web y del mundo).

Como queda expresado en los ejemplos, el casete en su materialidad y virtualidad, permitió explorar y activar tácticas complementarias para la performance activista de las voces del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). En suma, en este apartado quise instalar la idea de que la radio y su registro en soporte casete no fue una decisión aleatoria. De hecho, su continuidad en el tiempo corroboran su pertinencia. De alguna manera, el casete, en su

condición medial, permitía volver más efectiva la performance, la transportaba y la hacía compartible con otras. Su potencial performativo se alió, con complicidad y efectividad, con la virtualidad y “liveness” de la producción radial (Auslander, 2016). Y más aún, dado su carácter doble y su capacidad de activarse bajo condiciones alternativas al régimen visual carcelario, permitió que a través de su materialidad se desplegaran y circularan voces acalladas por el dispositivo operativo del sistema hegemónico de disciplinamiento y control.

De este modo, entender el casete como parte de un contra-dispositivo activista, permite comprenderlo al interior de dinámicas de despliegue táctico y no sólo como un “Archivo”. Sin dudas, el potencial activista del casete merece una tesis propia. No obstante, antes de continuar mi relato, quiero dejar de manifiesto su valor en tanto tecnología de avanzada y, así mismo, valorar su función dentro del contra-dispositivo activista al que se suscribe. Como queda de manifiesto a través de los ejemplos, el casete y el sonido que comporta no es sólo “una caja de plástico” o sólo “sonido”, sino que son ante todo la suposición de una escucha. Es, en este sentido, la activación de una relación cada vez que se apreta “play” en la radio o en el personal stereo. Para ser más precisa, es el acontecimiento de la acción de “estar en relación” y, en consecuencia, es un engranaje fundamental que dotó de vitalidad al contra-dispositivo activista que intentaron instalar en el *Salón de las Preciosas*.

2.3.2. Segmento Ama-zonas y Ama-zonas (1998-2000)

En este apartado, describiré los aspectos más característicos del *Segmento Ama-zonas* (1998) y del programa radial lésbico *Ama-zonas* (1999-2000). Decidí considerar el *Segmento Ama-zonas* (1998) porque, de alguna manera, el programa radial con el mismo nombre (1999-2000) se configura como un proyecto ampliado de dicho espacio. De este segmento, como ya mencioné más arriba, se conservan 28 emisiones, las cuales, en su mayoría bordean los 25 minutos de duración. Hay 4 grabaciones que duran más de una hora, puesto que registran el desarrollo completo de *Triángulo Abierto* (1998). La fecha que inaugura el registro es el 18 de abril de 1998 y la fecha de término es el día 26 de diciembre de 1998. Cabe destacar que el registro no es completo, faltando, entre otras, las emisiones

del mes de julio del mismo año. A riesgo de sonar reiterativa y con el objetivo de se lo más clara posible quiero copiar en este punto la tabla 1 que presenté en la introducción, en cuyo contenido se sitúan los programas radiales que analizaré:

	año de emisión	n° programas
Segmento Ama-zonas	1998	28
Ama-zonas	1999-2000	87
Cuando cae la noche	2000-2002	43
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
total programas radiales	240	

El *Segmento Ama-zonas* (1998) se transmitió los sábados, alrededor de las 19:30 hrs (ya que *Triángulo Abierto* comenzaba a las 19:00 hrs.), a través de las antenas de Radio Tierra en el cb 130. Se emitía inserto en *Triángulo Abierto*, presentado por Fernando Muñoz y con una cortina propia (de apertura y cierre). No puedo llamar a *Segmento Ama-zonas* una “sección” del programa radial *Triángulo Abierto* porque no comparte un vínculo temático o estructural, ni tampoco se dirige a la misma audiencia que el mencionado programa radial. En este sentido, “segmento” le hace más justicia a su ánimo; dado que, sobre todo, había una concienciencia de coexistencia diferenciada entre una y otra parte.

En términos de su diseño y estructura, el segmento *Ama-zonas* destaca por realizarse bajo una estructura guionizada muy marcada. En la mayoría de los casos, su locutora única, Marloré Morán, hasta noviembre de 1998 (mes en el cual se integra a los micrófonos como co-conductora, su productora, Paulina Vera), cumple el rol de asegurar el flujo de las secciones y los ritmos de la emisión de esos 25 minutos al aire. Cada sección estaba a cargo de una voz particular y distinta.

Una de las pocas secciones que surge en 1998 y que se mantiene en el tiempo hasta el 2000 fue “Rompiendo el Silencio”. Sus primeras emisiones, 5 para ser precisa, estuvieron a cargo de Erika Montecinos, quien para la época no se identificaba como tal, sino bajo el seudónimo de Tamara Lempicka. Luego de esas 5 emisiones, y hasta el año 2000, la sección será responsabilidad de Paulina Vera, quien hasta diciembre de 1998 usa el seudónimo de

Marisol. En su versión de 1998, esta sección inicia sus transmisiones con una cortina musical que es acompañada por una introducción textual, cuyo contenido es: “rompiendo el silencio. Rompiendo mitos, rompiendo lenguajes, derribando barreras. Un espacio para ir más allá de lo que todo el mundo dice” (c97, 18-4-1998). La idea central de esta sección fue difundir referentes “silenciados” del mundo lésbico. Sólo por poner algunos ejemplos que ilustran el espectro de temas tratados, cabe mencionar: los castigos asociados al lesbianismo en el pasado (c97, 18-4-1998), figuras como Safo, Ayuquelén y Punto G (c98, 2-5-1998), así también como ciclos (conjunto de emisiones) que reflexionaban sobre la relación entre feminismo y lesbianismo (c103, 3-10-1998). Volveré a mencionar esta sección más adelante, dada su presencia en las temporadas de 1999 y del 2000 del programa radial *Ama-zonas*.

Otra sección que perseveró en el tiempo fue la sección “Creaciones Lésbicas”. Esta sección difundía producción literaria de lesbianas, en dicho espacio Morán y Vera se encargaban de leer los poemas, pensamientos o canciones que eran enviados a la radio o a la casilla de correo de la Coordinadora Lésbica. También hubo ocasiones en que las lesbianas que escribían o interpretaban canciones de famosas artistas iban personalmente a la radio a declamar o cantar estas canciones. Esta sección comenzó el 22 de agosto de 1998 y se mantuvo hasta el año 2000. Generalmente, las autoras lesbianas firmaban con seudónimo, aunque hubo excepciones cuando se leían producciones literarias de lesbianas reconocidas como la poeta María Amparo Jiménez, o bien, por poner otro ejemplo, la actual integrante de Mujeres Creando Julieta Paredes.

Hubo también secciones que existieron, pero que no tuvieron continuidad en el *Ama-zonas* del 99 en adelante. La sección “Nuestras Coordenadas”, por ejemplo, tenía como objetivo difundir las actividades y objetivos de la Coordinadora Lésbica. Esta sección no tenía una voz única de emisión. También existieron secciones que emulaban consejerías, como la sección “El Rincón de Vanesa” (3 emisiones) y, a partir de la lectura de cartas recibidas en la casilla de correo central 50 605 (Santiago), buscaban aconsejar a sus remitentes. En las tres emisiones de esta sección, destaca la sensación de soledad de cada

remitente tras las cartas, quizás el mensaje más ilustrativo que Vanesa intentaba entregar a través de esta fugaz sección era: “hay muchas, como nosotras, muchas lesbianas” (c97, 25-4-1998).

También tuvieron presencia secciones que intentaban nutrir de referentes al mundo lésbico. Una de ellas fue “Testimonios de Vida”, la cual, tenía como introducción textual el siguiente lema: “Lesbianismo: algo genético, algo biológico, algo social o simplemente nuestra opción de vida” (c97, 25-4-1998). En esta sección, su locutora pretendía socializar la vivencia lésbica a través de entrevistas a lesbianas. Algunas entrevistas fueron a una lesbiana de provincia, una pareja de lesbianas, mujeres transformistas (drag king), una lesbiana que tenía una relación de pareja con una lesbiana que era madre, entre otras. La última vez que esta sección se emite es el día 13 de junio.

Luego del fin de esta última sección, será sustituida por la sección “La Ventanita Lésbica”. Este espacio que surge el 15 de agosto y se presenta con continuidad hasta el final del funcionamiento del segmento *Ama-zonas*. En esta sección, conducida por Nadia Chuchu, el objetivo era difundir y reseñar producciones de temática (o asociación) lésbica, por ejemplo: la película *Cuando Cae la Noche* (c101, 29-8-1998), la serie televisiva *Xena. La princesa guerrera* (c101, 5-9-1998), la película *3 corazones* (c103, 12-9-1998), la traducción de la canción de Vanji Leonel ‘Mulher Lobo’ (c.102, 19-9-1998), la película *bar girls* (c102, 26-9-1998), la película *Las Memorias de Antonia* (c103, 3-10-1998), la película *Henry and Jung* (c104, 10-10-1998), la película *La Gran Mentira* (c104, 17-10-1998), *Orlando* (c229, 29-10-1998), *Sonia, la guerrera roja* (c229, 31-10-1998), *El pozo de la soledad* (c105, 7-11-1998), *La pirata* (c105, 14-11-1998), *Las historias prohibidas de Marta de Miranda* de Sonia de Ribera (c106, 21-11-1998), la película *Amor Prohibido* (c106, 28-11-1998), la película *Bond* (c230, 5-12-1998) y, por último, la película *Yo, la peor de todas* (c48, 19-12-1998). Esta extensa lista pone de manifiesto el interés de construir un pool de referencias para el “gusto lésbico”. De alguna manera, este esfuerzo expresa el ánimo de difundir la existencia, unas veces cifrada y otras veces explícitas, de las prácticas de amor entre mujeres.

La presencia y marcada estructuración del *Segmento Ama-zonas* a través de sus secciones, contrasta paradójicamente con lo que recuerda Marloré Morán en la entrevista que le realicé, donde señala que en un principio se estableció la improvisación como la principal herramienta y agrega que: “Los primeros programas fueron todos improvisados (...) Nos fijábamos hitos a lo largo del año: el día internacional de la mujer... El 11 de septiembre, que pa’ mí era un tema (...) y después, todo lo demás, era relleno con temas que nos podían interesar como lesbianas” (entrevista con Morán, 2016). Aún cuando esta visión de Marloré Morán nos lleve a pensar en que era un espacio radial más bien espontáneo, en realidad, el *Segmento Ama-zonas* y el programa radial en el que se convierte un año después, generaron un repertorio de secciones recurrentes que estructuraban su desarrollo en el aire. En el caso del programa radial de 1999 al año 2000, estas secciones, por lo general, se articulaban y posicionaban como hitos al interior de una línea de discusión, dada a su vez por la temática principal de cada programa en particular. En la temporada del año '98, en cambio, básicamente, el programa se estructuraba por la sucesión de secciones.

En el año 1999 y el 2000, *Ama-zonas* adquiere coordenadas propias de transmisión por la señal de Radio Tierra. Este logro se puede explicar, al menos, a través de dos hitos; por un lado, la obtención de fondos para la Coordinadora Lésbica. Tal como lo documenta la carta (número 17c) disponible en la caja 1 del fondo del *Salón de las Preciosas*, la fundación holandesa con sede en Amsterdam, Mama Cash⁵⁰, en la persona de Will Janssen, en el año 1998 otorga 4.000 florines (en ese tiempo, equivalentes a 2.000 dólares, aproximadamente) a Marloré Morán para el financiamiento del proyecto radial de la Coordinadora Lésbica. No obstante, lo valioso del financiamiento obtenido, quizás lo que

⁵⁰ Según la descripción en su página web: “Mama Cash fue concebida en una mesa de cocina en Ámsterdam, en 1983. Desde entonces hemos pasado de ser un grupo de cinco activistas feministas a ser un fondo internacional que apoya a movimientos de mujeres, niñas y personas trans en todo el mundo” (Mama Cash, 2016, en web)

impulsa aún más la independencia del programa radial y su éxito en el tiempo fue la aparición de la Coordinadora Lésbica en el programa televisivo de TVN Informe Especial, en junio de 1998. Éste hito trajo consigo la promoción a gran escala de la existencia de la Coordinadora Lésbica y, junto con ello, hizo inmensamente más efectiva su convocatoria hacia la población lésbica del país.

De estos años, el fondo del *Salón de las Preciosas* conserva 85 emisiones que datan desde el 4 de febrero de 1999 al 25 de diciembre del año 2000. En el año 1999, *Ama-zonas* se transmite los jueves de febrero de 21:00 a 22:00 hrs. y, desde marzo de 1999 hasta diciembre del año 2000, los días lunes, primero, entre 19:00 a 20:00 hrs. y, luego, fija sus transmisiones el mismo día entre 21:00 y 22:00 hrs. En total, *Ama-zonas* como proyecto completo tuvo 11 secciones, de las cuales, sólo 4 tuvieron continuidad en el tiempo. Como he destacado de su versión del año '98, fue un espacio muy estructurado y su desarrollo dependía de la sucesión de secciones (como componentes que determinaban el flujo de la emisión radial).

Desde 1999, en términos de su diseño, *Ama-zonas* se compone de un tema central desarrollado en el tiempo (que da linealidad y cohesión al programa), el cual, es interrumpido por las secciones de “Música y mitología”, “Rompiendo el Silencio”, “Creaciones lésbicas” y, antes de finalizar el programa, la sección “Saludos”. Cabe destacar que este orden es un orden ideal, puesto que en algunas emisiones, se omite alguna sección por falta de tiempo o por la ausencia de alguna de sus responsables (me refiero, sobre todo, a la sección “Rompiendo el Silencio” -de Paulina Vera- y “Música y Mitología” -de Alejandra Aravena-). Entre 1999 y el año 2000, el equipo radial de trabajo se estabiliza, concentrándose en la permanente participación de tres voces: Marloré Morán, Paulina Vera y Alejandra Aravena (quien, además de llevar a cabo su sección, cumple labores de productora). Además de ellas, participan como parte estable del equipo: Serena (1999), Scolly (1999) y Natalia (2000).

Las secciones que prosperaron hasta el año 2000, en su mayoría fueron herencia de la experiencia del programa radial correspondiente al año 1999. Sin embargo, una en

particular, se mantuvo desde el *Ama-zonas* de 1998: la sección “Rompiendo el Silencio”. Esta sección, fue desarrollada por Paulina Vera y se dedicaba, principalmente, a entregar antecedentes de la presencia de lesbianas en la historia. En ella se hacía una revisión histórica de cómo las culturas han considerado el lesbianismo: desde los Sumerios, Babilonia y China (min.15, c94, 30-8-1999); la antigüedad griega (teaso) y romana (c68, 6-9-1999), sus antecedentes en la tradición judeo-cristiana, estoicos y neoplatónicos (c67, 13-9-1999), en la Edad Media y el surgimiento de la Inquisición (c66, 20-9-1999) y, más actualmente, en el siglo XX, se revisó el lesbianismo en Reino Unido y Estados Unidos entre el siglo XVIII y XIX, usando *El pozo de la soledad* como referente (c65, 27-9-1999), en esta misma línea, se revisan las teorías de Freud y manuales médicos de la época (c64, 4-10-1999).

Esta sección es muy importante porque expresa el proyecto activista que asume la Coordinadora Lésbica. Con ello me refiero al esfuerzo por construir un mundo referencial para el lesbianismo, el cual, decanta en un intento más específico de confeccionar una memoria situada para las lesbianas. Por ejemplo, se dedica un programa completo a rememorar el incendio de la discoteque Divine⁵¹, provocado presuntamente de modo intencional (c39, 4-9-2000). También se dedica una emisión a homenajear a Sola Sierra y a Mónica Briones. De esta última, Marloré Morán lee: “Recordamos a Mónica Briones, quien fue asesinada por un agente de la CNI en 1984, cuya muerte propició el nacimiento de la primera agrupación de lesbianas: el colectivo feminista Ayuquelén (...)” (2:10, c40, 11-9-2000). Así mismo, sobre Briones, en otra ocasión Morán lee: “En Chile en 1984 Mónica Briones muere asesinada por un hombre que se sintió celoso porque su acompañante se

⁵¹ La discoteque Divine era un local nocturno dirigido a homosexuales y ubicado en Valparaíso. El incendio de la discoteque Divine ocurrió el 4 de septiembre de 1993, nunca se supieron con certeza las causas del siniestro. Al principio se habló de un cortocircuito, pero luego surgieron teorías sobre motivaciones homofóbicas de un colectivo llamado Comando Carlos Ibañez del Campo, el cual, se había atribuido el crimen (20:31, c125 -A-, 26-8-2001). Aún no se sabe con certeza la cifra de fallecidxs en el lugar, muchos iban clandestinamente a dicho local y sus familias o ignoraban o de plano rechazaban que se hiciera pública su identidad entre lxs fallecidxs. Las cifras fluctúan entre 16 y 24 muertxs, producto del incendio.

sintió atraída por Mónica, quien no ocultaba su lesbianismo” (c47, 20-11-2000). De alguna manera, la vocería de la Coordinadora Lésbica instala estos hitos como enclaves para la construcción de una memoria común “entre” y “para” lesbianas.

Otra sección importante fue “Música y mitología”, iniciada y conducida por Alejandra Aravena. Este fue un espacio de temática heterogénea que, la mayor parte del tiempo, se refería a temas relativos a la mitología clásica y su vinculación con experiencias o problemáticas en contingencia. La mayor parte de las veces entregaba una crítica social, de la cual, la mitología cumplía un papel ilustrativo. Otra característica importante de esta sección fue que también se dedicó a traducir letras de canciones de música (Sinead O’connor, por ejemplo) y reflexionar sobre su potencial político. Por su parte, la “Sección Saludos” se inicia en 1999 y tiene por antecedente la sección del mismo nombre existente en *Triángulo Abierto*⁵². Éste fue un espacio donde se leían y transmitían los recados o mensajes de la audiencia, recabados a partir de las llamadas que ocurrían mientras el programa se desarrollaba al aire. Esta sección estuvo a cargo de Serena (1999) y Natalia (2000), quienes se dedicaban a contestar el teléfono y anotar los mensajes que, a través de sus voces, se leían hacia el cierre del programa radial. Por último, la sección “Creaciones Lésbicas” fue un espacio de difusión para la creatividad literaria o musical de las radioescuchas.

En el marco del desarrollo de *Ama-zonas* destaca el ánimo de contactarse directamente con su audiencia. Por ejemplo, haciéndose eco de una iniciativa impulsada por lesbianas feministas españolas, las ama-zonas hacen un llamado a ocupar el primer carro del metro entre las estaciones de Metro las Rejas y Metro Baquedano un día a la semana a cierta hora. En este encuentro, el equipo de *Ama-zonas* se identifica con un

⁵² Lo menciono porque es el antecedente más directo, pero, obviamente, en el formato radial es una sección que se puede encontrar en muchos programas de distintos formatos.

pañuelo amarrado en el brazo izquierdo⁵³. Sobre esta experiencia, sus protagonistas destacan: “[P. Vera] Yo estaba bastante identificada” y, por su parte, Marloré Morán señala la importancia de “hablar y mostrarnos” (17:30, c77, 3-5-1999). Más tarde y producto del éxito de la convocatoria, proponen un nuevo recorrido que comprende las estaciones de Metro U. Católica a Metro Alcántara (c84, 21-6-1999; c85, 28-6-1999). Esta práctica identificatoria que se materializa en el uso del pañuelo en el brazo, se replica en otros espacios, tales como la fiesta de Radio Tierra⁵⁴. Y se mantiene en el tiempo, transformándose en una señal identificatoria propia de las ama-zonas e integrantes de la Coordinadora Lésbica, sin importar el contexto y sin necesidad de convocatoria (min. 46, c18, 21-8-2000). Incluso, esta práctica identificatoria de encuentro se amplía al uso cotidiano del primer carro del metro: “nosotras seguimos usando el primer carro del metro y el pañuelo en el brazo izquierdo” (48:30, c16, 6-11-2000).

Las promotoras de esta iniciativa (Vera y Morán), comprenden el valor de esta iniciativa en su impacto político: “[Vera] De alguna manera esa es una cara un poco más política de lo que es la agrupación Coordinadora Lésbica y este programa Ama-zonas, ¿no? Porque es un acto de visibilidad (...) [Morán] Es el atreverse a mostrarse ante otra, ¿verdad?”(15:15, c82, 7-6-1999). Este contacto directo y el encuentro con la escucha identificada, colabora tanto en el ánimo de las productoras radiales como en la confección del programa radial mismo. Por ejemplo, en uno de estos viajes en el metro, una auditora aporta con insumo musical (casete), del cual, se programa la canción de Sandra Mihanovic “Soy lo que soy” (c83, 14-6-1999). Desde esta experiencia, las lesbianas podían reconocerse como tales sin poner en riesgo su secreto, manteniendo su identidad cifrada en la cofradía de esta especie de comunidad clandestina. De modo tal, emerge una performance colectiva

⁵³ Se realiza por primera vez el viernes 30 de abril entre las 20:00 y 21:00 hrs. (c76, 26-4-1999) y luego se repite (8:24, c78, 10-5-1999; c80, 24-5-1999; 12:45,c81, 31-5-1999; c82, 7-6-1999; c83, 14-6-1999).

⁵⁴ Realizada el 17 de julio, desde las 21:00 hrs en Purísima #251.

clandestina que garantiza y resguarda a sus integrantes, al mismo tiempo que asegura el mutuo reconocimiento interno entre quienes conocen y participan de este ciframiento.

En el contexto de *Ama-zonas* también se convocó a reuniones de carácter mensual con sus auditoras. Aprovechando la sede del TEL Ltda. en General Jofré #252, se realizaron reuniones periódicas con el fin de hablar del programa⁵⁵. De estas reuniones surge la idea de abrir una cuenta corriente para coleccionar financiamiento para su mantención al aire. También hubo otras iniciativas de encuentro que perduraron más allá de esta primera etapa, como los ciclos de video-foro, en ellos, se transmitía una película y luego se discutía sobre sus temáticas. Estos espacios eran abiertos únicamente a mujeres.

Por último, bajo este ánimo de contactarse directamente con la audiencia, cabe mencionar la estrategia apelativa que existió para cada programa del *Ama-zonas*, la cual, consistía en la articulación de una pregunta al inicio de la emisión para incentivar la participación de la audiencia a través de llamados telefónicos al aire, por ejemplo: “¿Son para siempre las relaciones de pareja?” (c50, 18-2-1999)⁵⁶.

⁵⁵ El resto de las reuniones se realizaron: el 10 de julio, 18:00 hrs. (c85, 28-6-1999); 7 de agosto de 1999 (c90, 2-8-1999); 4 de septiembre de 1999 (c94, 30-8-1999); 2 de octubre (c65, 27-9-1999); 6 de noviembre (c62, 18-10-1999) y la última fue el 4 de diciembre (c58, 22-11-1999).

⁵⁶ Otros ejemplos: “¿Cómo crees que es la autoestima de las mujeres lesbianas?” (c51, 25-2-1999); “¿Hay alguna lesbiana a la que le rendirías un homenaje?” (5:30, c52, 1-3-1999); “¿Cómo podríamos celebrar las lesbianas el día de la mujer?” (c69, 8-3-1999); “¿Qué mujer le gustaría que fuera presidenta de Chile?” (c70, 15-3-1999); “¿qué aspecto le otorgas a la espiritualidad en tu vida?” (c71, 22-3-1999); “¿Cómo podemos enfrentar los problemas de alcoholismo y drogadicción nosotras las lesbianas?” (c73, 5-4-1999); “¿Es necesario que nos mostremos en lugares públicos?” (c75, 19-4-1999); “¿Creen que existe alguna diferencia entre ser mamá lesbiana o ser mamá heterosexual?” (c78, 10-5-1999); “¿Es necesario contarle a los amigos que se es lesbiana?” (c79, 17-5-1999); “¿Ustedes creen que es necesario salir del closet? ¿Por qué?” (c80, 24-5-1999); “¿Son necesarios los espacios integrados exclusivamente por lesbianas o son ghettos?” (c82, 7-6-1999); “¿Dónde y cómo encuentras espacios de diversión?” (c83, 14-6-1999); “¿Tú crees que está bien que las personas practiquen el sadomasoquismo?” (c88, 19-7-1999); “¿Te has sentido discriminada en tu trabajo por ser lesbiana?” (c89, 26-7-1999) ¿Cuál crees que debe ser el objetivo de un encuentro lésbico latinoamericano y del caribe a realizarse en Chile y, lo otro, qué te gustaría aportar a este encuentro?” (c91, 9-8-1999), ¿Existe alguna estética que nos identifique como lesbianas; puedes reconocer a una lesbiana cuando vas por la calle? (c94, 30-8-1999); ¿Estará de moda ser lesbiana? (c67, 13-9-1999); ¿Qué elementos han influido en el desarrollo de nuestra sexualidad como mujeres lesbianas? (c64, 4-10-1999); ¿Qué piensan del feminismo? (c63, 11-10-1999) ¿Ustedes creen que es posible una relación de amistad entre lesbianas? (c61, 25-10-1999); ¿Qué es lo que opinas del proyecto de sociedad que ofrecen los dos candidatos? (c55, 13-12-1999) ¿Cómo

Como ya he mencionado, en las temporadas del año 1999 y el año 2000, las transmisiones de *Ama-zonas* se estructuran en torno al proyecto de construir temáticas y referentes para las lesbianas. Ello se hace a partir de la difusión de contenidos a propósito de alguna contingencia (conmemoración, efeméride o alguna noticia), o bien, desde el formato entrevista a alguna invitada. Respecto a esto último, destaca que el 100% de las invitadas se identifica a sí misma con la categoría mujer. Esto, por cierto, no es azaroso, sino que responde a la política editorial sistemática del programa.

Si se observa la tabla 4, en cuanto a las temáticas por las cuales, las invitadas son convocadas a participar del programa, son más bien heterogéneas y no se puede establecer predominancia clara de alguna por sobre otra. De hecho, la categoría “otras temáticas” –la cual incluye diversos temas- agrupa una leve mayoría ante el resto. Este fenómeno de heterogeneidad temática puede indicar un ánimo por volver transversal la temática lésbica a los más diversos campos temáticos posibles.

enfrentarías o cómo enfrentan sus separaciones? (c23, 20-3-2000) ¿qué cualidades supuestamente masculinas han adoptado? (c24, 27-3-2000); ¿Alguna vez se han planteado la posibilidad de tener una hija o un hijo? (c30, 8-5-2000), vuelve esta estrategia, aunque sin continuidad, en la conducción de Constanza Farías de Ni Marías ni Magdalenas: “¿Qué piensan del neonazismo?” (c136, 7-7-2002).

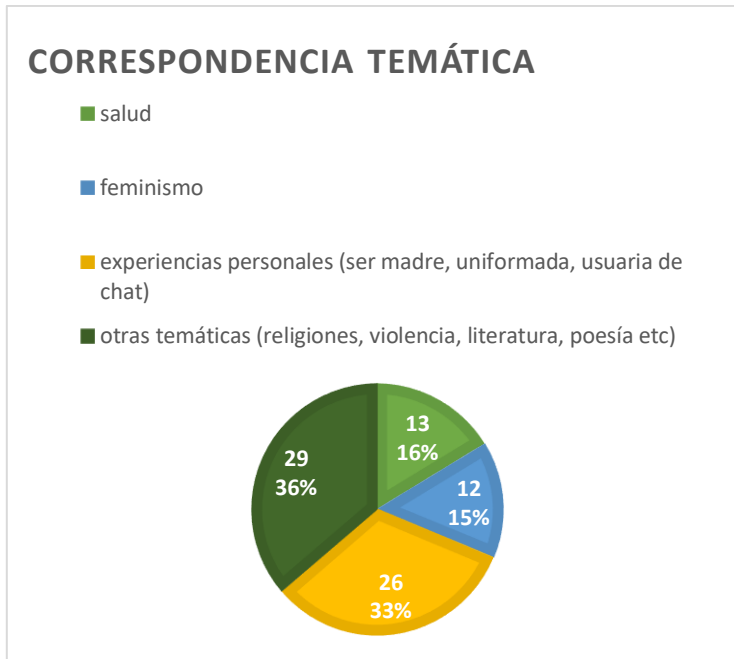


Tabla 2. Invitadas y temas.

En lo que cabe al oficio que ejercen, tal como muestra la tabla 5 se puede establecer una leve mayoría en la vinculación con el activismo (45%). Este último dato, ratifica la relación endogámica entre la Coordinadora Lésbica con el programa radial *Ama-zonas* y el uso de la plataforma radiofónica como un espacio para generar redes con otras agrupaciones activistas (Julieta Paredes y María José Galindo de Mujeres Creando en Bolivia, son un claro ejemplo de ello), así como también, para promover las voces de las integrantes de la Coordinadora Lésbica (quienes constituyen un 40% del repertorio total de invitadas).



Tabla 3. Oficio de las invitadas.

En cuanto a los llamados producidos al aire, cabe señalar que menos de la mitad del total de los programas emitidos al aire tuvo llamados telefónicos:

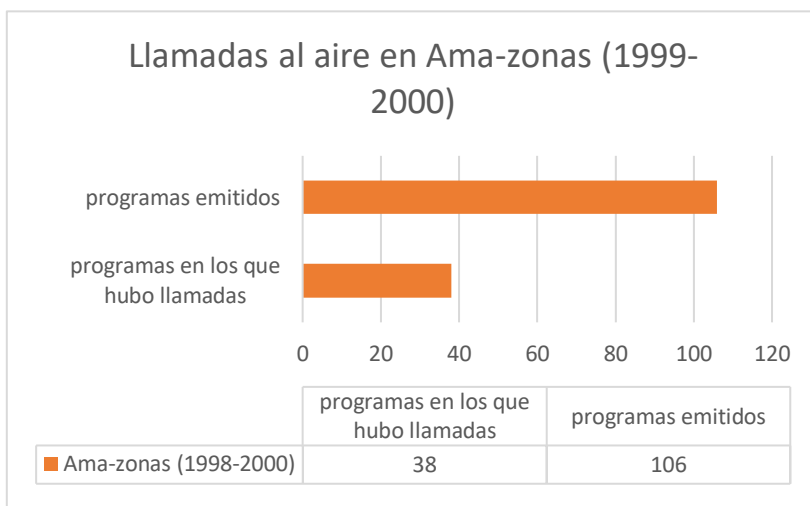


Tabla 4. Cantidad de programas donde hubo llamados al aire

Esta gráfica expresa que de un total de 106 programas emitidos, sólo el 35,8% tuvo participación directa y activa de la audiencia. De este porcentaje y, tal como revela el gráfico de más abajo, un 82% corresponde a voces que se identifican como mujeres. Si bien, existe un porcentaje de hombres que llaman, por lo general, su participación guarda relación con

cierta fidelidad a la radioemisora Radio Tierra, o bien, se ven impulsados a llamar para defender o aclarar alguna idea (referida a la religión, por ejemplo).

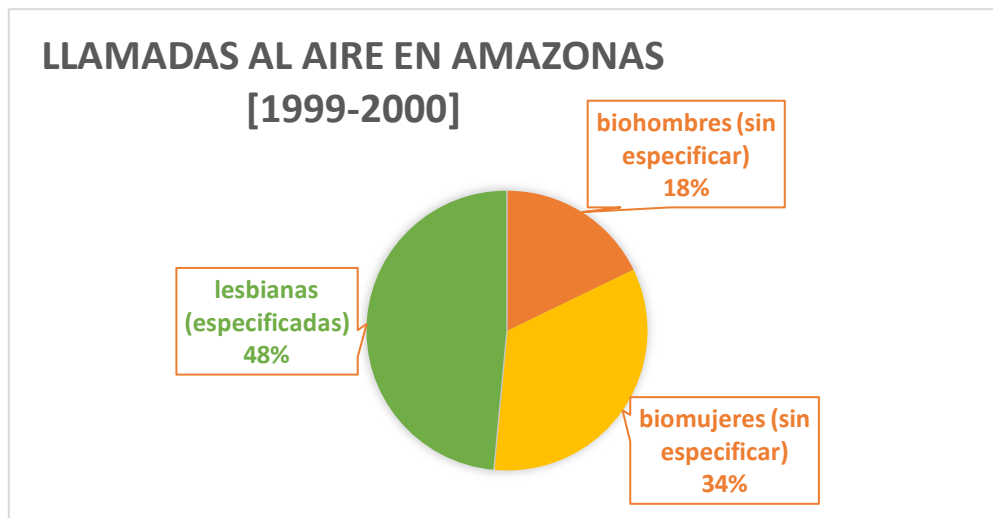


Tabla 5. Llamadas al aire.

Ejemplo de lo anterior, es el programa del día 23 de octubre del año 2000 donde el tema central fue “Las religiones y las mujeres. La religión judeo-cristiana en nuestras vidas como lesbianas”. Este programa es uno en los que hubo mayor recurrencia de hombres al teléfono (3) y mujeres heterosexuales (2), sin contar con participación directa de la audiencia de lesbianas. En general, el ánimo de la audiencia era rebatir lo expuesto por las conductoras y corregir lo que -a gusto de la audiencia- eran “errores bíblicos” (Gloria, c45, 23-10-2000). Carlos, por ejemplo, alega:

En ningún caso pueden ustedes sentirse discriminadas o rechazadas por dios. Pero lo que sí y eso hay que dejarlo bien claro.... Y con esto te quiero dejar bien en claro que yo no pertenezco ni al Opus Dei, no pertenezco a los grupos económicos, ni tampoco pertenezco a la UDI, por si acaso. Porque inmediatamente se tiende a estigmatizar, de alguna manera, a las personas que tienen una opinión diferente a las radicalizadas, por ejemplo, de ciertos grupos como ustedes o como las feministas, por ejemplo. Entonces siempre tienden ustedes a estigmatizarnos y eso no es así ¡yo no soy pinochetista –dios me libre de serlo-! (...) dios no critica a las lesbianas, lo que sí condena es el acto lésbico (...) Es algo antinatural, yo sé que para ustedes es difícil asumirlo, pero es antinatural; que hombres con hombres se besen, que mujeres con mujeres mantengan una relación no es algo natural: es algo anormal porque por algo dios nos hizo a nosotros hombre y mujer, mujer y hombre. Es cierto

que dios es amor, pero dios en ningún caso va a permitir las prácticas lésbicas ¿ya? (...) pero tampoco los va a discriminar (23:39, c45, 23-10-2000).

De alguna manera, en lo que cabe a la generalidad de las llamadas telefónicas, cuando los biohombres se ven convocados a participar, en cierta medida, lo hacen porque se sienten forzados por un bien mayor (como la defensa a valores propios de la religión, tal como muestra el ejemplo).

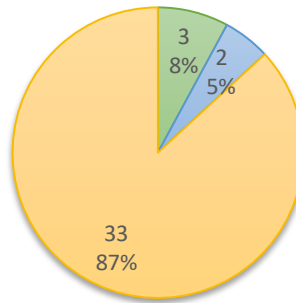
De un total de 101 llamados, las mujeres que llaman y deciden hacerlo al aire para dar su opinión se reparten entre aquellas que se identifican como lesbianas (48%) y las que omiten, o bien, declaran no serlo (34%). El fenómeno que se propaga entre quienes llaman es interesante porque, por lo general, las mujeres lesbianas que llaman tienden a definirse y defenderse bajo paradigmas de normalidad. Mientras que, por su parte, las mujeres que no son lesbianas se esfuerzan en dejarlo claro desde el principio y se definen como no-lesbianas (por ejemplo: “Yo no soy lesbiana, yo tengo hijos, nietos...”, en *Ama-zonas*, c17, 7-8-2000). En el caso de las lesbianas, destacan discursos como el que sigue:

Las lesbianas somos mujeres normales, que tuvimos una opción nomás (sic), que decidimos estar con una mujer porque amamos a las mujeres, somos buena gente, creemos en dios, nos gustan los niños... Somos gente más inteligente que cualquier otra. Las lesbianas no somos tontas y nacimos con eso porque es una opción de sexo nomás (sic) (*Ama-zonas*, c17, 7-8-2000)

Este extracto destaca la descripción de la figura de la lesbiana en términos de las actividades que expresan “normalidad”, junto con atribuir el ser lesbiana a una condición dada desde el nacimiento.

Por último, y con el ánimo de concluir con la descripción temática del proyecto radial *Ama-zonas*, quisiera referirme a los contenidos seleccionados para ser emitidos al aire. En lo que respecta a contenidos referidos a la literatura o la crítica, a lo largo de las tres temporadas referidas, se mencionaron 38 referentes de este campo en 78 ocasiones. La mayoría de estos referentes provienen de la autoría de biomujeres:

Autor-s de referencia consultados y promovidos por
Ama-zonas (1998-2000)



■ biohombres ■ varios ó sin identificar ■ biomujeres

Tabla 6. Autoras citadas

En el ejercicio de poder sistematizar los referentes mencionados a lo largo de las tres temporadas, ofrezco graficarlos en el ranking de más abajo, puesto que ayuda a entender mejor las menciones a ciertas autoras y sus repeticiones:

	Autor-s	n° de repeticiones
1er lugar	M.A. Jiménez	11
2do lugar	Julieta Paredes y Norma Magrovejo	7 a 9
3er lugar	Margarita Pisano, Sigmund Freud, La biblia, otros (sin especificar nombre)	3

Este ranking, además de destacar la alianza feminista con autoras como Norma Magrovejo, Mujeres Creando (Julieta Paredes) y Margarita Pisano, también sorprende por la presencia

de la Biblia y Sigmund Freud, como contrapuntos referenciales de la discusión que asume emprender el programa radial *Ama-zonas*.

Respecto a las referencias de orden audiovisual, de un total de 16 películas reseñadas en 20 ocasiones, el 100% de ellas contempla al menos un episodio lésbico. Entre ellas destaca la mención recurrente a *When Night is Falling* (Patricia Rozema, 1995). Esta película, además de ser reseñada en una sección del *Ama-zonas* ("Los Archivos Secretos L"), es programada más de una vez en los ciclos de video-foro organizados por la Coordinadora Lésbica y difundidos por *Ama-zonas*. A ello se suma que este nombre fue acuñado para bautizar el programa radial que se produce y emite después de *Ama-zonas*, el año 2001 al 2002 por Radio Nuevo Mundo (*Cuando Cae la Noche*).

En cuanto a los referentes musicales, la cantante más tocada, con 21 repeticiones a su haber, fue Sandra Mihanovich. El éxito de esta cantante argentina entre las lesbianas se debe tanto al contenido de la letra de sus canciones como al conocimiento *vox populi* de su relación amorosa con Celeste Carballo en los años '80. En cuanto a lo musical, destaca que de 80 cantantes programados, sólo un 7% de canciones son interpretadas por voces de biohombres, cuya programación atiende a razones particulares; ya sea por cumplir el deseo de una invitada, o bien, porque la canción hace alusión a alguna película con alguna anécdota lésbica (*Dos días en la vida* de Fito Páez en alusión a *Thelma y Louis*, por ejemplo):

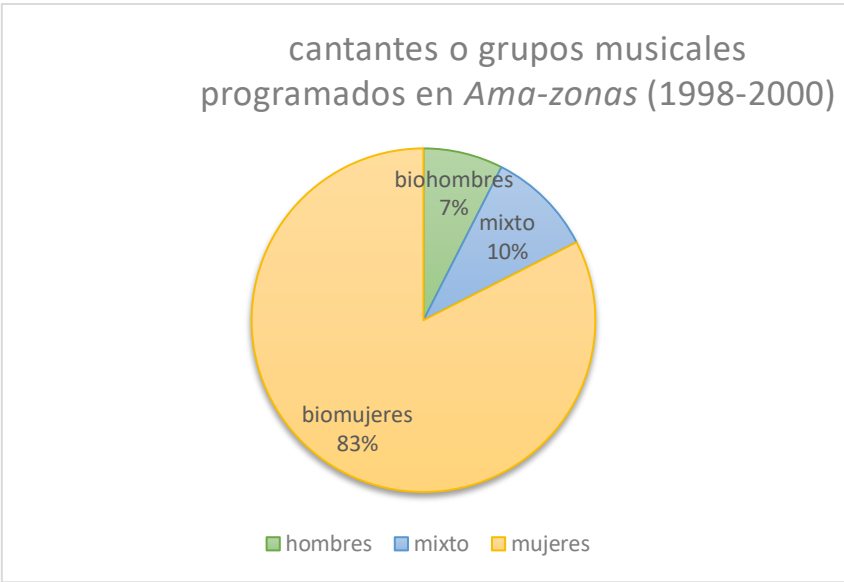


Tabla 7. Programación de cantantes

En cuanto a las canciones, de un total de 242 reproducciones al aire y, tal como es posible distinguir en el gráfico de más abajo, sólo el 3% corresponde a canciones cantadas por hombres, haciendo más amplia la brecha entre voces de biomujeres y biohombres que son parte del repertorio musical de *Ama-zonas*.

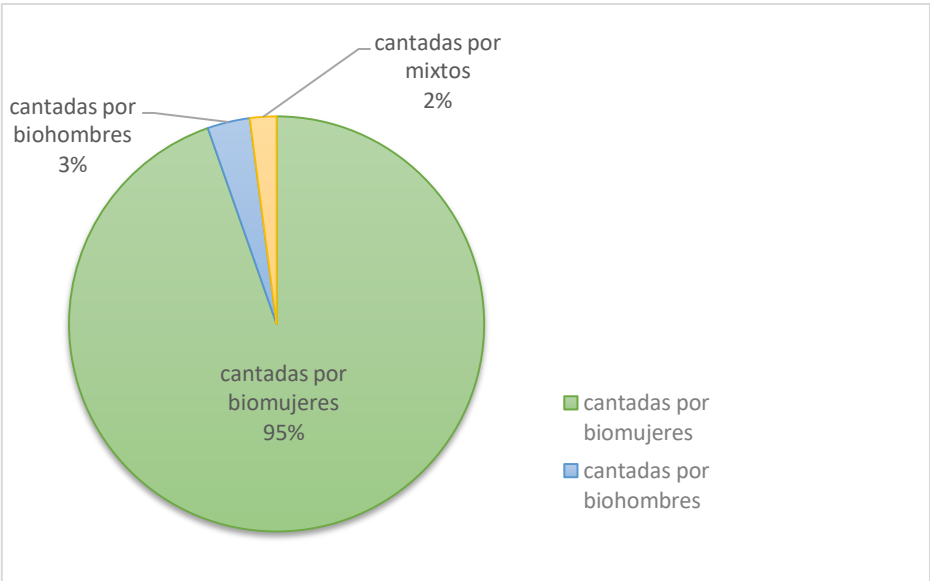


Tabla 8. Programación de canciones

En suma, entre otras características, es posible sostener que, en términos del diseño que muestra el proyecto radial *Ama-zonas*, existe una clara preferencia hacia el uso y transmisión de fuentes identificadas con la categoría de bio-mujer. Esto queda expresado de forma transversal y contundente en las fuentes bibliográficas citadas, los referentes audiovisuales, las voces invitadas al programa radial y al repertorio musical programado.

Estas características dan cuenta de un interés por promocionar temas y fuentes identificadas con la categoría “mujer”. El gran logro obtenido en su independencia respecto a *Triángulo Abierto* se expresa, justamente, en la puesta en ejercicio de decisiones favorecedoras para las biomujeres y la construcción de un nutrido mundo referencial para las lesbianas, asumiendo la necesidad de volver la existencia lésbica una realidad vivible y luchar contra la precariedad de su vivencia solitaria.

Antes de terminar este apartado, cabe mencionar, que *Ama-zonas* como programa radial no termina el año 2000. De hecho, durante el 2001 sigue en funcionamiento⁵⁷. No obstante, el fondo del *Salón de las Preciosas* no incluye estas emisiones, ya que dicho fondo concentra la documentación del activismo realizado por las lesbianas feministas agrupadas en el TEL Ltda. Dado que el año 2000, Aravena y Morán renuncian a la Coordinadora Lésbica, estas emisiones no están en el archivo.

2.3.3. Cuando cae la noche (2001-2002)

Cuando cae la noche es el segundo programa en la cronología que establece el *Salón de las Preciosas*. Volvamos un momento a la tabla 1 para comprender su sitio a lo largo de la producción radial de nuestras lesbianas activistas:

⁵⁷ Esto lo sé porque, tal como ya he mencionado, en algunos programas de *Cuando Cae la Noche* (2001) se promociona el programa radial *Ama-zonas*, al igual que *Triángulo Abierto*, ambos continúan siendo transmitidos por Radio Tierra.

	año de emisión	n° programas
Segmento Ama-zonas	1998	28
Ama-zonas	1999-2000	87
Cuando cae la noche	2000-2002	43
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
total programas radiales	240	

Su conducción estuvo a cargo, principalmente, de Marloré Morán, aunque a veces era acompañada en la co-conducción por Alejandra Aravena y, en ciertos casos, compartió su conducción con Paloma Ahumada, a causa de ausencias de Aravena y Morán. Éste programa fue transmitido a través de las ondas de Radio Nuevo Mundo (cb 93 am), todos los domingos de 21:30 a 22:00 hrs. Su registro tiene como fecha de inicio el 4 de marzo del año 2001 y su término data del 6 de enero del 2002. En total, existen 43 emisiones. Por lo general, la emisión de este programa radial duraba 30 minutos, aunque hubo excepciones (4, para ser precisa), en las cuales, el programa se transmitió por cerca de una hora. Por lo general, este programa radial no se estructuraba en secciones⁵⁸, como lo hiciera su predecesor *Ama-zonas*, sino que, más bien, articulaba su desarrollo en torno a un tema central o, en el mayor de los casos, en torno a algún- invitad- (en un 72% de las emisiones se cuenta con un- o vari-s invitad-s).

De un total de 46 temas tratados en el total del registro revisado, lo que principalmente destaca, a diferencia del *Ama-zonas*, es la inclusión de temas relativos a las violaciones a los derechos humanos en dictadura y a la situación de l-s pres-s polític-s de los gobiernos de la Concertación en Chile. Por supuesto, las categorías siempre quedan al debe en el detalle de los contenidos. Sin embargo, en función de sistematizar los datos, entendí por temas relativos a la dictadura, todas aquellas conversaciones que aludieron a las violaciones a los derechos humanos en tiempos de la dictadura dirigida por Augusto Pinochet en Chile y, así

⁵⁸ En dos ocasiones hubo el intento o la referencia de hacer una sección a cargo de Margarita Pisano, la cual, tenía por nombre “El balcón del asombro”, espacio de reflexión y crítica cultural feminista.

mismo, a las estrategias de construcción de la memoria desde estos hechos. En cuanto a l-s pres-s polític-s, por su parte, comprendí todas aquellas discusiones en torno a la situación de procesad-s y condenad-s polític-s, producto de la invocación a la ley antiterrorista. Este tema se volvió un tema central en *Cuando cae la noche*. Tanto así, que se dedicaron programas completos a reproducir cuñas de detenidos políticos en la Cárcel de Alta Seguridad (uno de estos programas fue, de hecho, una de las excepciones en su duración de 1 hora al aire). Tal como muestra la gráfica:

Feminismo (Teoría)	6
Lesbianismo	9
Presos políticos	8
Dictadura	7
otros	16
total	46

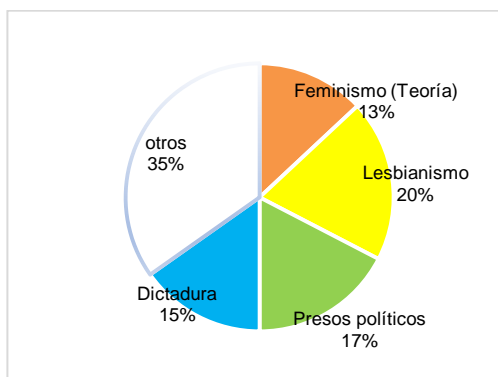


Tabla 9. CCLN. Temas.

Tal como se grafica en la tabla 11, ambos temas (presos políticos y dictadura) se yerguen con una importancia similar respecto a temas como feminismo y lesbianismo. Cabe decir, sin embargo, que tal como explicaré más adelante, debo reconocer que tanto el feminismo como el lesbianismo son transversales como lugar de enunciación para articular las reflexiones críticas que se emiten al aire.

Por su parte, la inserción de la dictadura y l-s pres-s polític-s, como temas anclas en *Cuando cae la noche*, relega a otros temas tratados en *Ama-zonas*; tales como, aquellos relativos a la salud sexual y ginecológica de lesbianas, por ejemplo, así como otros centrados en la vivencia de lesbianas en sus relaciones y el cotidiano.

Estos nuevos focos temáticos, promueven el segundo cambio fundamental de *Cuando cae la noche*: la inserción de voces de bio-hombres como partícipes de la oferta sonora. Más abajo, la tabla 12 y la tabla 13, ilustran la inserción de biohombres en la emisión del programa radial, por un lado, mientras que por otro (tabla 13) vemos cómo, en términos

temáticos, la emergencia de los temas relativos a la dictadura y a l-s pres-s polític-s son los que más convocan la participación de invitad-s.

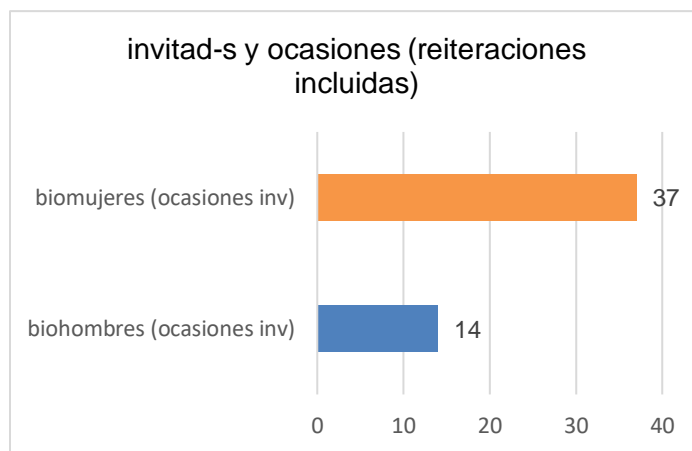


Tabla 10. CCLN. Invitad-s

Feminismo (Teoría)	7
Lesbianismo	8
Presos políticos	14
Dictadura	5
otros	17

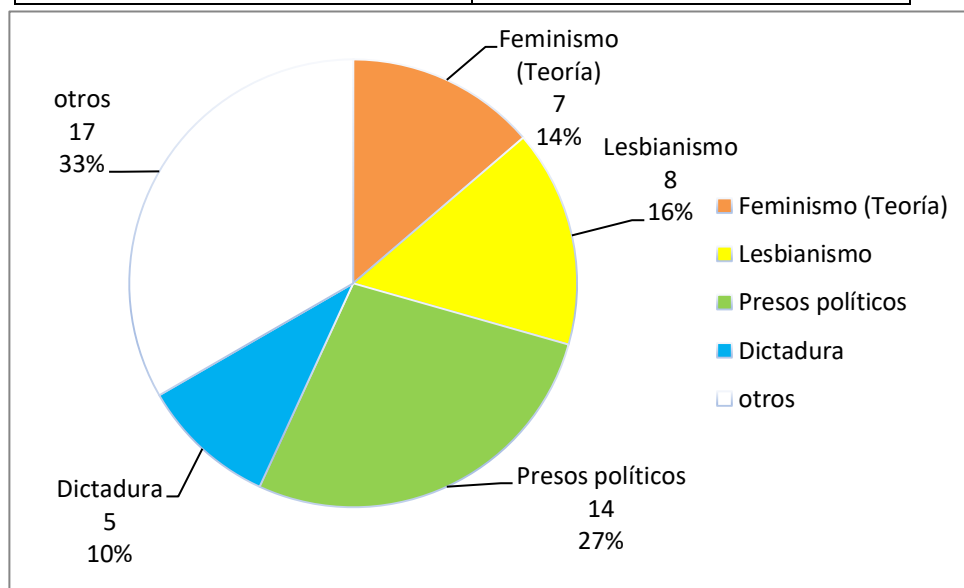


Tabla 11. CCLN. vinculación temática de l-s invitad-s.

Pese a que la tabla 12 pueda dar la impresión de una condición minoritaria de invitados biohombres, es necesario recordar que en *Ama-zonas*, la oferta respecto a la participación

de invitad-s estuvo constituida por un 100% de voces de biomujeres⁵⁹. Resulta significativo que del 0% de invitados biohombres en *Ama-zonas*, en *Cuando cae la noche* se incrementa un 27,4%.

Otra diferencia llamativa, es el menor número de llamadas al aire. Sólo en 12 ocasiones hubo llamadas al aire, respecto a 40 ocasiones en las que las hubo en *Ama-zonas*:

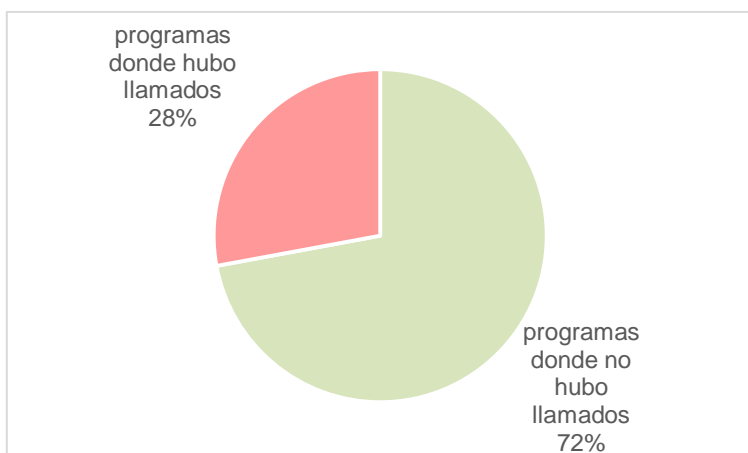


Tabla 12. CCLN. Llamadas al aire en 43 programas emitidos

Por otra parte, si uno presta atención a la bioprocedencia⁶⁰ de quienes llaman (tabla 15), vale la pena hacer la comparación con la experiencia radial de *Ama-zonas*, puesto que el cambio es notorio. El principal rasgo que llama la atención es que las auditoras que llaman al aire dejan de sentirse obligadas a identificarse (o no) como lesbianas. Si en *Ama-zonas* el 48% de las llamadas corresponde a lesbianas (identificadas como tales), en *Cuando cae la noche*, en rigor, ninguna lo hace; el porcentaje cae a un 8% (2) y, aún más, para ser honesta, este 8% es inferido, dado que quienes llaman son lesbianas conocidas del programa radial (de hecho, Alejandra Aravena es una de las dos lesbianas que llama al programa). Otro rasgo que destaca, es el aumento de biohombres en la participación de las llamadas al aire. De un

⁵⁹ La excepción a la regla, en este caso, sólo en virtud de ser rigurosa con la data, fue la participación de Michel Clementi (mujer trans), quien asistió a *Ama-zonas* a dar un testimonio de denuncia.

⁶⁰ Me refiero a la correspondencia sexo-biológica de quienes llaman.

apenas 18% de hombres que llamaban a la Radio Tierra en *Ama-zonas*, ahora aumentan a un 38% quienes lo hacen en Radio Nuevo Mundo.

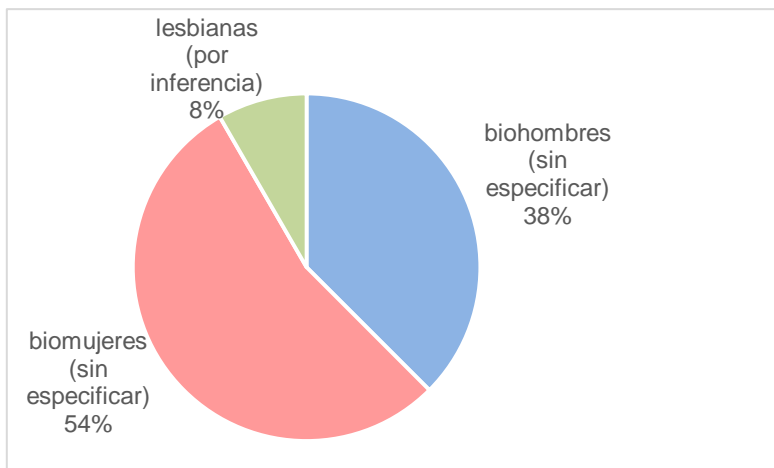


Tabla 13. CCLN. Sujet-s que llaman

En cuanto al repertorio musical desplegado, el conjunto está compuesto por 32 reproducciones musicales. De este conjunto, 10 son cantadas por biohombres, 20 por biomujeres y 2 por grupos mixtos. Así mismo, de un total de 49 canciones tocadas, destaca la inserción de un 31% de voces de biohombres, las cuales contrastan con el 3% que constituye este grupo en la programación de *Ama-zonas*.

ranking	cantante	reiteraciones
1	Sandra Mihanovic	6
2	Zen	4
3	Actitud María Marta	3

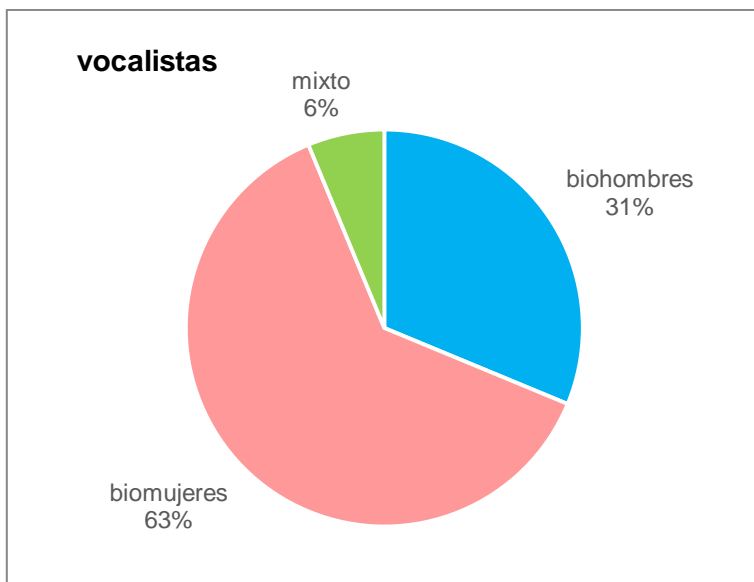


Tabla 14. CCLN. Vocalistas

Si bien, como muestra la tabla 16, aún existe una preferencia clara por la programación de voces de biomujeres, cabe destacar que la inclusión de voces de biohombres crece de forma significativa frente al 3% que detenta el mismo grupo en *Amazonas* y, así mismo, se incorporan nuevas tendencias. Esto último se ejemplifica bien en que la canción más repetida sea *Los Dinosaurios* de Charly García, la cual, es la única que se repitió a lo largo de la temporada de *Cuando cae la noche*. Debemos recordar que esta es una canción reconocida por ser una canción denuncia de la dictadura cívico militar ocurrida en Argentina. Por su parte, destaca que de modo similar a *Amazonas*, prevalece Sandra Mihanovic en el top del ranking como la cantante más programada. No obstante, este punto merece una salvedad, puesto que se hizo un programa especial con su música, lo cual, evidentemente, la puso en ventaja frente al resto del repertorio musical programado. Junto con ello, cabe mencionar la incorporación de Zen (cantante alemana lesbiana independiente) y el grupo mixto de hip-hop Actitud María Marta. Esta inserción destaca porque ambos casos corresponden a propuestas musicales alternativas al circuito oficial de la música, teniendo por característica una impronta independiente y autogestionada.

Cuando cae la noche se inscribe en el programa político radial de las activistas lesbianas del *Salón de las Preciosas* como un espacio de transición. En su diseño se renuncia

al separatismo estructural de temática lésbica que rige las emisiones de *Ama-zonas* (1998-2000) para ejercer solidaridad con causas que, en apariencia, parecen no competirle a las lesbianas directamente. El lema que cierra la introducción de la cortina de inicio bien resume el ánimo que gobierna los contenidos transmitidos: “Un programa de conversación hecho por lesbianas para aquellas personas que luchan por un mundo mejor”. Esta declaración de principios resume los grandes cambios asumidos por la línea editorial de las productoras radiales; por un lado, se diseña pensando no exclusivamente para un público lésbico, a la vez, que se suscribe como un programa radial de conversación, renunciando con ello a estructurarlo en base a secciones (a diferencia de *Ama-zonas*). Este giro político-editorial se verá reforzado y continuado en el proyecto radial que asumirán un año más tarde las lesbianas activistas agrupadas en el área de comunicaciones de Trabajo y Estudios Lésbicos Ltda.: *Ni Marías ni Magdalenas*.

2.3.4. Ni Marías ni Magdalenas (2002-2004)

Ni Marías ni Magdalenas se transmitió los días domingo entre las 21:30 y 22:30 hrs. en la Radio Nuevo Mundo durante los años 2002 al 2004, concretando tres temporadas al aire. Miremos nuevamente el lugar que ocupa *Ni Marías ni Magdalenas* al interior de la tabla cronológica que ordena los proyectos radiales del *Salón de las Preciosas*:

	año de emisión	n° programas
Segmento Ama-zonas	1998	28
Ama-zonas	1999-2000	87
Cuando cae la noche	2000-2002	43
Ni Marías ni Magdalenas	2002-2004	82
total programas radiales	240	

De este proyecto radial el fondo conserva 82 emisiones⁶¹. Su primer registro data del 2 de junio del año 2002 y el último tiene como fecha el día 26 de septiembre del año 2004. Este nuevo ciclo radial se caracteriza, entre otras cosas, por la gestión y administración de una sede por parte del TEL Ltda., la cual, se llamó “El Salón de las Preciosas”. Es importante poner de manifiesto estos antecedentes, porque dicha sede y sus actividades constituirán de manera significativa los contenidos que confeccionan *Ni Marías ni Magdalenas*.

Durante los años 2002 y 2003, *Ni Marías ni Magdalenas* tiene como cortina textual de apertura el siguiente lema: “Lo invisible, en un país como este, sólo se hace visible a través de la palabra. *Ni Marías ni Magdalenas*. Un programa de conversación y debate, una ventana abierta para ver todo lo que el mundo nos quiere ocultar”. Este lema es declamado en la voz de Marloré Morán y Alejandra Aravena. El 22 de febrero del año 2004 se modifica esta cortina, proponiéndose una nueva introducción, la cual, se estabiliza en el tiempo, fijándose en la siguiente textualidad: “Ciego. Mujer. Indígena. Migrante. Gordo. Deseoso. Chica. Lesbiana. Durante la próxima hora te invitamos a reflexionar y debatir: por un mundo donde quepan todos los mundos, alzamos nuestra voz con orgullo y dignidad, programa radial hecho por lesbianas: *Ni Marías ni Magdalenas*”. Parte de este lema es declamado por diversas voces distorsionadas con un efecto de eco (“Ciego. Mujer. Indígena. Migrante. Gordo. Deseoso. Chica. Lesbiana”) y el resto de la consigna introductoria es performada por la voz de Alejandra Aravena. Ambas declaraciones de principio, en términos generales, mantienen un ánimo de denuncia y apelan a transmitir/incitar un pensamiento crítico en su audiencia. Además de ello, ambas cortinas coinciden en ampliar sus objetivos, más allá de lo específicamente lésbico, declarando su interés por visibilizar un mundo oculto, en el

⁶¹ 81 para ser precisa, dado que una emisión se repite dos veces. Disponibles en el link <https://rrgomez.wixsite.com/archivovirtualtel/ni-marias-ni-magdalenas>

primer caso, y, en la segunda cortina, apelando a la transformación del mundo (haciéndose eco de la cita de la carta del Subcomandante Marco del Ejército Zapatista).

Tal como expondré a través de la información colectada, en términos de su diseño, *Ni Marías ni Magdalena* continúa las políticas editoriales iniciadas en *Cuando cae la noche* (2000-2002), perseverando en el formato de “conversación” y evitando la puesta al aire de “secciones” (a diferencia de lo que ocurriera en sus inicios con *Ama-zonas*, por ejemplo). No obstante lo anterior, existieron dos intentos de secciones que vale la pena mencionar dada su excepcionalidad dentro de este panorama.

“La música de las preciosas” fue una de ellas, partió desde los inicios del proyecto radial, y estuvo a cargo de Xeomara Rodríguez de 14 años (hija de Tatiana Rodríguez, activista feminista del MOMUFA). Dicha sección planeaba realizarse el último domingo de cada mes (12:50, c132, 2-6-2002). En general, Xeomara lee y es asistida por Marloré Morán y/o Constanza Farías, quien le marca los ritmos de su sección (2:19, c138, 28-7-2002). Xeomara, tiene menos conocimiento técnico, pero es una voz relajada, que se atreve a tararear, por ejemplo, para evitar el silencio (8:33, c138, 28-7-2002). Su sección, tiene un funcionamiento irregular, y, después de casi un año, vuelve a realizarla sin si quiera acordarse de su nombre: “[Aravena] ¿Cómo se llama tu espacio, te acordái? [Xeomara] No, no me acuerdo” (3:42, c174, 27-7-2003). En las oportunidades mencionadas, las cantantes reseñadas fueron: Ella Fityerald, Janis Joplin y Violeta Parra.

Es interesante esta sección porque ilustra una política feminista que desde *Ni Marías ni Magdalenas* se asume. En la programación radial, se transforma en una práctica habitual dar espacio a voces que comunmente son silenciadas. En el caso de Xeomara Rodríguez, por ejemplo, como una voz que carece de autoridad por su edad. Este gesto se repite en otras voces, tales como la de Sara, una alumna lesbiana del Liceo Carmela Carvajal que denunció que su colegio las dejaban “condicional” por tener prácticas lésbicas públicas (53:10, c168, 25-5-2003; 43:43, c171, 15-6-2003) o la voz de Maira Espinoza, de quien reproducen una entrevista que le realiza Aravena a propósito de la sanción que ejerce su colegio en su contra por “conductas lésbicas”. En el caso de Sara, Aravena concluye la

entrevista declarando: “te admiramos y no es chiste” (58:18, c169, 1-6-2003). Tanto en el gesto de la puesta al aire como en su declarada admiración, destaca una política que se aleja de las prácticas paternalistas que supone el tratamiento con “menores de edad”.

El segundo intento de levantar una sección al aire fue el “Top Tel”. Esta iniciativa fue presentada por Marloré Morán el 9 de marzo del año 2003 y no tuvo más emisiones que ésta. La idea de la sección era proponer un ranking de tres personas que dada sus características de aparición mediática eran consideradas no gratas para la comunidad del Salón de las Preciosas. En la ocasión el ranking estuvo liderado por Manuel Vergara, un autodeclarado doctor en sicología que, esa semana en un reportaje del diario de *Las Últimas Noticias*, reproducía los más nefastos prejuicios sobre la homosexualidad y el lesbianismo, apoyado en su grado académico.

En cuanto a los temas tratados, la difusión de las actividades de la casa lesbiofeminista comunitaria Salón de las Preciosas se agrega a la oferta de contenidos que confeccionan las emisiones radiales, constituyéndose como un nuevo tema que configura el no despreciable 9% de la oferta temática al aire. Este 9% consistió en ocasiones en que el Salón de las Preciosas se transformó en un tema desarrollado a lo largo del programa radial y no sólo apareció bajo el formato de anuncio (como ocurre en un 100% de las emisiones).

Además de esta incorporación, destaca que *Ni Marías ni Magdalenas* continúa con el compromiso y la solidaridad con la precaria situación de l-s pres-s polític-s en Chile, Brasil y Perú. Tal como lo expresa la tabla 17, esta continuidad temática se expresa incluso en la mantención porcentual de un 17% correspondiente a la temática de pres-s polític-s en *Cuando cae la noche* (2000-2002) y también en el proyecto radial que da sentido a este apartado. Es ilustrativo que, pese a que el número de emisiones son diferentes, entre uno y otro programa, se sostenga la misma proporción en la distribución de espacios.

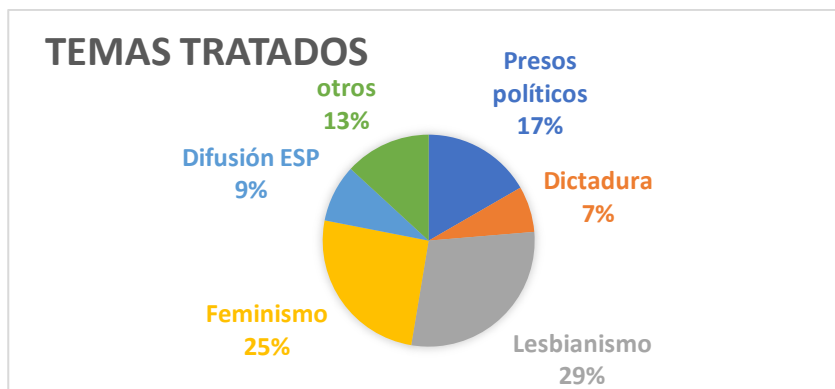


Tabla 15. NMNM. Temas tratados.

Otro aspecto que llama la atención y que es necesario explicar, es el incremento de temáticas feministas y de lesbianismo. Si bien, esto parece contradecir lo que inferí a través de las cortinas de inicio del programa, tiene una explicación tanto en su relación con las temáticas abordadas, así como con la contingencia en la que se insertan. El 25% del feminismo se explica, por un lado, por la recurrente presencia de Margarita Pisano y las MOMUFAS (Movimiento Rebelde del Afuera, luego) en calidad de invitadas a conversar sobre temas como el amor, la maternidad, las relaciones de pareja, etc. Por otro lado, también hay programas dedicados a revisar la historia del movimiento feminista, de hecho, la primera parte del programa del 20 de julio del 2003 (c173) se tributa y destacan los aportes de Elena Caffarena al activismo y feminismo, a propósito de su fallecimiento el día anterior a sus 100 años.

En cuanto al lesbianismo, esta temática explica su incremento más allá de un abordaje pensado puramente desde las necesidades específicas de la población lésbica, tal como se hiciera en *Ama-zonas* por ejemplo. En el caso de *Ni Marías ni Magdalenas*, en cambio, esta alza (de un 9% más, respecto a la oferta de *Cuando cae la noche*) se explica más bien por la aparición y mediatización de una serie de hechos discriminatorios hacia lesbianas, ocurridos en Chile. Estos hechos, no son sólo denunciados por cada emisión radial, sino que se les da seguimiento semana a semana (a través de las emisiones, pero también en la acción de protesta fuera del programa radial) y, en este sentido, hay un énfasis que más que la constatación busca un sentido de justicia.

Por ejemplo, tal como mencioné más arriba, algunos de estos casos fueron: en el año 2002, el caso de expulsión de Maira Espinoza de su colegio por “conductas lésbicas” (c150, c153); en el año 2003, el caso de las alumnas del Liceo Carmela Carvajal en Santiago que fueron enviadas al sicólogo por ser lesbianas y, además, luego, en voz de sus propias alumnas (Sara), se conoce en profundidad la política sistemática de vigilancia y acoso que dicho liceo -en complicidad con guardias municipales y de Metro de esa comuna- sostienen en contra de las estudiantes lesbianas (c168, c169, c171). Como último ejemplo insigne, está el caso de la Jueza Karen Atala, el cual, es denunciado con sumo cuidado de no afectar el proceso, pese a su total conocimiento interno del tema (c208, c209, c227, c184). Este caso, empieza a ser comentado y seguido desde la aparición en la prensa de dicho caso (diario *La Cuarta*, 2003), a través de las declaraciones del demandante Jaime López, ex pareja de la Karen Atala. Estos casos son solo algunos ejemplos, entre otros, de las contingencias situadas que incrementan la existencia del lesbianismo como tema en las emisiones radiales del programa. Además, cabe destacar, que la mayoría de ellos son extraídos de la prensa.

Por su parte, es interesante corroborar a través de la tabla 18 que *Ni Marías ni Magdalenas* se construye como un programa radial donde lo habitual es contar con algún- invitad-. En este sentido, cumple con la promesa de ser un programa de conversación y debate.

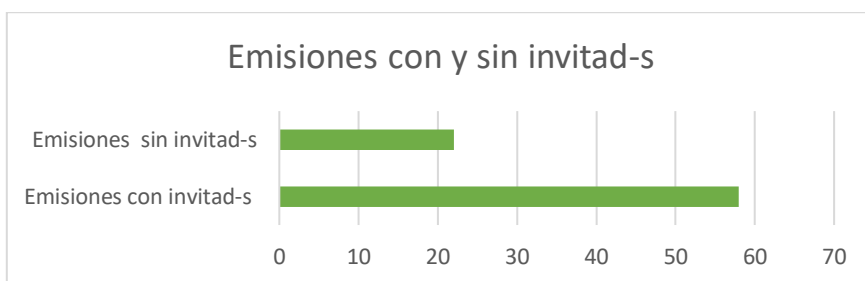


Tabla 16. NMNM. Programas con y sin invitad-s.

En la tabla 19 se expresa con motivo de qué temas se convocan invitados a participar de las emisiones radiales. Esto resulta interesante porque el porcentaje mayor descansa en la temática de Pres-s Polític-s. Esta temática convoca más invitad-s que otras temáticas relevantes como feminismo o lesbianismo, lo cual, me lleva a pensar en que hay una

decisión de ceder la palabra y, por lo tanto, espacio para que otras voces hablen por sí mismas. El gesto es muy interesante, porque indica que hay una decisión editorial de no mediar ese discurso, sino que posibilitar su aparición y cederle espacios.

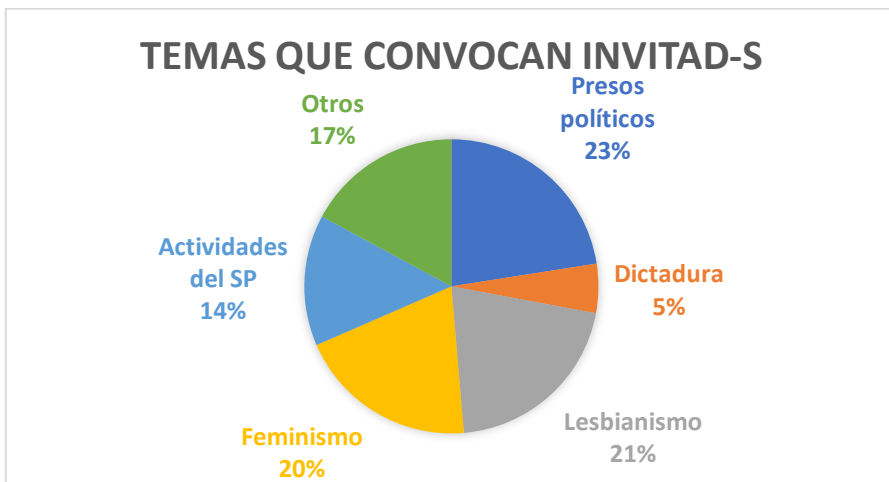


Tabla 17. NMNM. Temas que convocan invitad-s.

Esta cesión de espacio y, consecuente, aparición de voces vinculadas a sus propias demandas, explica en parte la continua inclusión de biohombres en calidad de invitados. Tal como sucediera en *Cuando cae la noche* (14,27%) y marcando una gran diferencia con el 0% que revestía en *Ama-zonas*:

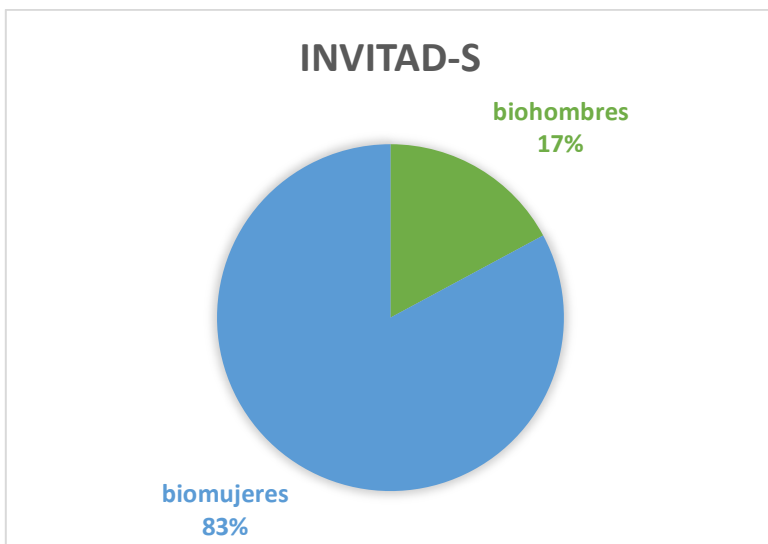


Tabla 18. NMNM. Invitad-s.

Si bien, la diferencia entre biohombre y biomujeres aún es dramática, cabe notar la continuidad en el aumento de la oferta de invitados biohombres entre los dos últimos proyectos radiales.

En el ranking que grafiqué sobre las invitadas más recurrentes (ver tabla 21) en *Ni Marías ni Magdalenas*, destaca en el primer lugar Vicky Torres, quien en un primer momento es integrante de la ODEP⁶² y, luego, de la Coordinadora por la Liberación de los Presos Políticos. Ella será el principal vínculo entre el programa radial y las contingencias de la situación de los presos políticos en Chile (huelgas de hambre, situación penal, etc.). En el segundo y el tercer lugar (compartido), se encuentran las integrantes del MOMUFA (Movimiento de Mujeres Feministas Autónomas, hasta el 2003) y del Movimiento Rebelde del Afuera (iniciado entre el año 2003 y 2004), quienes representan a su vez las voces del tipo de feminismo que se difunde a través de *Ni Marías ni Magdalenas*. Cabe notar que, aunque en este ranking Margarita Pisano ocupa el tercer puesto como invitada, en un ranking realizado a las fuentes bibliográficas utilizadas para fundamentar los contenidos transmitidos en el programa radial, Pisano arrasa lejos, con un total de 20 citas (referidas a sus talleres, libros y otros).

Ranking de invitaciones a las emisiones radiales (NMNM, 2002-2004)		Número de reiteraciones
1	Vicky Torres	9
2	Andrea Franulic	7
3	Margarita Pisano	4
3	Tatiana Rodríguez	4

Tabla 19. NMNM. Ranking de invitadas recurrentes.

⁶² 'Organización de Defensa Popular'. La primera vez que Vicky Torres aparece es el 24 de junio del año 2001 (c119) con motivo de hablar sobre "la justicia militar".

En cuanto a los repertorios musicales programados al aire, si bien, la brecha entre biohombres y biomujeres aumenta con respecto a *Cuando cae la Noche* (31% y 63%, en uno y otro caso), obteniendo un 19% de cantantes biohombres programados versus un 74% de biomujeres, se sostiene el incremento en la inclusión de repertorios musicales cantados por biohombres, pese a que no alcancen equiparidad y se siga privilegiando la puesta al aire de voces de biomujeres (tablas 22 y 23).

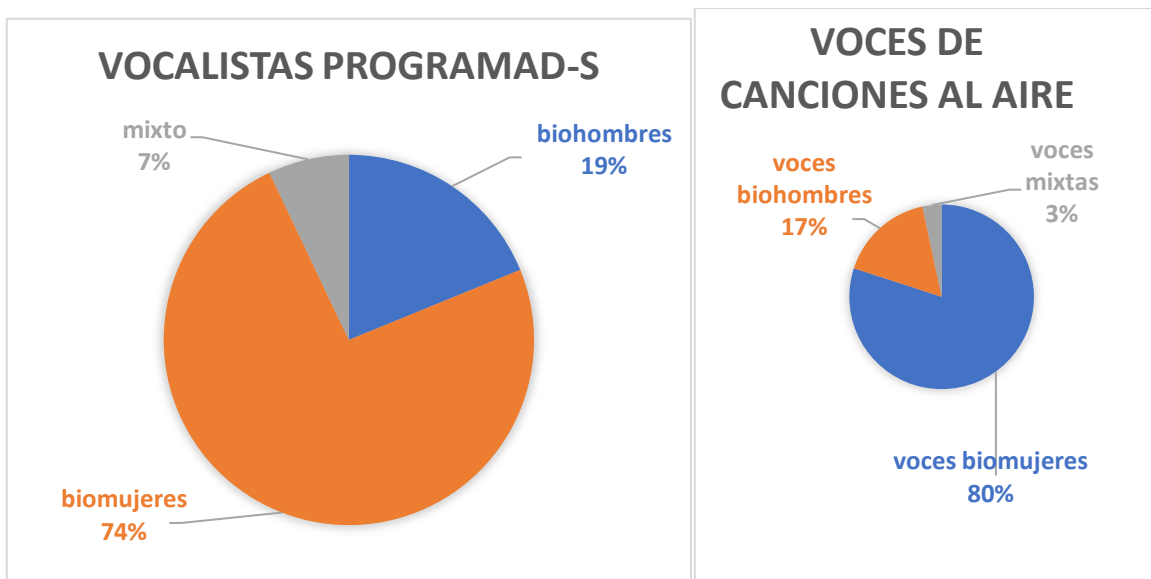


Tabla 20. NMNM. Vocalistas programad-s.

Tabla 21. NMNM. Voces de canciones al aire.

Encabeza la serie Ochy Curiel con el tema musical *Ellas*. El cual, es postulado por la propia Alejandra Aravena en su rol de conductora, para ser el himno del próximo encuentro feminista. Recordemos que Ochy Curiel es una reconocida activista feminista Lesbiana de República Dominicana que, actualmente, es una reconocida académica latinoamericana y parte activa y fudante de GLEFAS (Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista). Ochy Curiel se transforma en un gran referente para Aravena y, así también, en el presente, en conjunto con otras feministas como Yuderkys Espinosa y Toli Hernández, darán cuerpo a la avanzada de un activismo fundado en el feminismo antirracista y decolonial latinoamericano.

ranking	repeticiones	cantante	canción
1	12	Ochy Curiel	<i>Ellas</i>
2	3	Charly García	<i>Los Dinosaurios</i>
2	3	Julieta Venegas	<i>Andamos huyendo</i>

Tabla 22. NMNM. Ranking de l-s más tocad-s.

Por su parte, tal como lo expresa la tabla 24, se mantiene la recurrencia al tema musical *Los Dinosaurios* de Charly García. Esta preferencia, al igual que en *Cuando cae la noche*, sigue manteniendo su vinculación con programas dedicados a la activación de la memoria y la lucha colectiva frente a la impunidad de las violaciones a los derechos humanos ocurridos durante la dictadura militar chilena.

En cuanto a la participación de los radioescucha al aire, ésta incrementa bruscamente en el desarrollo de *Ni Marías ni Magdalenas*. Si vemos la tabla 25, podemos corroborar a simple vista que más de la mitad de sus emisiones contienen la participación directa de las radioescuchas. Mientras en *Cuando cae la noche* un 72% de los programas no tenía participación de llamadas al aire, *Ni Marías ni Magdalenas* revierte drásticamente esta proporción, posicionándose como un programa radial de gran interactividad con su audiencia.



Tabla 23. NMNM. Programas y llamadas al aire.

Ahora bien, si revisamos las gráficas que analizan las voces que llaman al aire en su correspondencia identificatoria (con las categorías 'biomujer sin especificar', 'biohombre sin especificar' y las autoidentificadas 'lesbianas'), vemos un incremento sustancial entre aquellas voces que se identifican como lesbianas. Si en *Cuando cae la noche* las lesbianas que llaman al aire configuran un 8% (que, además, es inferido no explícito), en *Ni Marías ni Magdalenas* este porcentaje crece a un 47% y, además, se posiciona como el mayor de los porcentajes según las categorías propuestas. En este segundo proyecto radial llevado a cabo en la Radio Nuevo Mundo, más lesbianas se sienten convocadas a participar directamente de las emisiones del programa radial, a la vez que también constituyen la mayoría de las voces totales que participan.

En este panorama estadístico, el grupo que sufre la principal baja son las biomujeres (que no se identifican como lesbianas), mientras que el grupo correspondiente a los biohombres tiene un porcentaje similar, aunque un poco más bajo, respecto al 38% que conformaron en *Cuando cae la noche*. Me pregunto si el drástico aumento de lesbianas, identificadas como tales, se debe al aumento de la cantidad de audiencia lesbiana, o bien, lo que aumenta es la cantidad de mujeres capaces de reconocerse e identificarse como tales. Esto nunca lo sabremos, a menos que alguna socióloga/sicóloga/antropóloga levante una investigación al respecto. En tanto, lo dejo articulado como una duda razonable que puede dar indicios de cómo transita el activismo radial lesbofeminista en el tiempo.

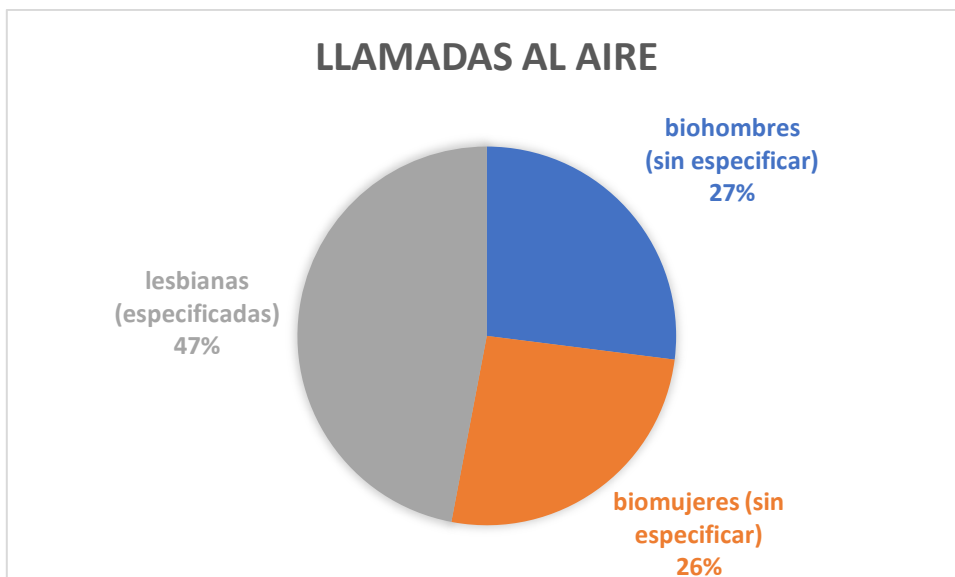


Tabla 24. NMNM. Llamadas.

En suma, los tres proyectos radiales revisados, si bien portan su propia identidad en término de sus diseños y contenidos, también dibujan un tránsito a partir de la política editorial que los sostiene. Si bien, mi objetivo principal en este apartado, era dar una idea de cómo eran estos programas radiales, el análisis de la información en forma estadística muestra más que eso. Estos gráficos nos informan sobre el desarrollo en el tiempo de estos proyectos radiales y las relaciones que establecen entre sí. En este punto, yo diría que el principal trazo que se forma en términos de estructura es el camino desde un espacio que funciona en base a una estructura fija: sucesión de secciones en *Segmento Ama-zonas* del '98 y 4 bloques de 12 min. Aprox. con, al menos 3 secciones, en *Ama-zonas* (1999-2000); hacia un espacio desestructurado, cuyo flujo está determinado por la conversación y/o reflexión que sus voces performan al aire. Por otra parte y, en el plano de los contenidos, aquello que más destaca en su desarrollo en el tiempo, es la inclusión de temas que exceden la especificidad de la experiencia lésbica y, al mismo tiempo, implican a las lesbianas en luchas solidarias que no aspiran ya a la conquista de garantías civiles específicas dentro de un sistema-Estado, sino que, la inclusión de estas temáticas que aparentemente no tienen relación explícita con lo lésbico, buscan hacerse parte de la lucha por lo que, en ese entonces, Margarita Pisano llama “un cambio civilizatorio”.

Antes de seguir atendiendo al *Salón de las Preciosas*, quiero articular la digresión teórica que nos otorgará herramientas de análisis para comprender su performance vocal.

Cap. 3. La performance vocal y sus dimensiones de análisis

En este capítulo, articularé con mejor precisión la base teórica que fundamenta la metodología diseñada para el análisis de la performance vocal de los programas radiales ya descritos en el capítulo recién pasado. Este es un capítulo más bien teórico, que se aleja de los programas radiales propiamente tales, y diseña para la performance vocal un instrumento de análisis. Tal como lo advertía en la introducción, aquí asumo el desafío de construir categorías para comprender la voz en tanto evento-acción. No obstante, este desafío lo asumo con la conciencia de que el soporte escrito (visual) de esta tesis se distancia de la naturaleza audible en la que se realiza mi corpus. En virtud de esta conciencia he tratado de conceptualizar mi análisis enfocado en los procedimientos de los que se vale la performance vocal para construirse.

En esta tesis no busco relevar categorías de análisis, sino que a través de esta propuesta de categorías busco encontrar una manera mejor de comprender los procedimientos, mediante los cuales, se realiza la performance vocal lesbofeminista presente en el segmento y los tres programas radiales del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). Además de ello, espero que se entienda el contexto y las lógicas de estudio desde donde surgen estas categorías (en suma, su paradigma epistemológico). En cierto sentido, y siendo franca, me interesa más que las categorías hablen de lo que hace la performance vocal de las lesbianas feministas del *Salón de las Preciosas*, a que se validen a sí mismas como instrumentos teóricos aplicables a los estudios de performance, sólo por poner un ejemplo. En consecuencia, tales categorías no debieran opacar, sino facilitar la emergencia protagónica de las acciones de las voces aquí estudiadas.

Las secciones de este capítulo se organizan de manera deductiva en 3 apartados. En el primero de ellos (3.1.) busco construir una comprensión de la voz desde su sentido práctico, es decir, en este punto quise construir la voz bajo la figura de voz-acción. En el apartado siguiente (3.2.), pongo en juego esta concepción dentro de las lógicas de los estudios de performance. Este gesto es importante ya que dicho campo posdisciplinario de estudio me permitió comprender la voz en cuanto acto-evento inscrito en los vectores de

cuerpo, espacio y tiempo, lo cual, posteriormente, fue muy útil para determinar focos de atención. En el último apartado (apartado 3.3), les propongo categorías de análisis confeccionadas a partir de la revisión de estudiosas de la performance que, no por coincidencia, tiene un fuerte arraigo con el feminismo.

Las categorías que propongo, además de seleccionar y recortar el evento-acción de la voz (performance vocal), tienen el valor de provenir de fundamentos feministas que, tal como ha quedado establecido, están en completa armonía con el activismo del *Salón de las Preciosas*.

3.1. La voz en el frente de las prácticas

Hay un frente donde se encuentran las perspectivas que comprenden el desempeño de la voz en cuanto práctica. En estas teorías se considera la voz en su carácter realizativo y en sus dimensiones en cuanto evento. Entender la voz desde este lugar, nos exhorta a comprender su performance, inmersa en una vida social concreta y localizable. A través de este marco epistémico, busco recuperar las condiciones de la voz en cuanto práctica y, en este sentido, sus dimensiones de realización particulares, considerando su inscripción cultural y social específica.

La concepción de la práctica imbricada en lo social, exige una aproximación metodológica que permita distinguir tales prácticas, es decir, seleccionarlas, diferenciarlas, compararlas, etc. En este sentido, María José Contreras señala: “La práctica se encuentra inscrita en la complejidad de la vida social, por lo que requiere que la instancia de observación la encuadre en forma sustancial logrando así distinguirla de todo lo que la rodea. Es a partir de aquí que se da la atribución de estabilidad” (Contreras, 2009, p.398; *todas las trads. son mías*). Esta atribución de estabilidad descrita por la autora -la cual, a su

vez, se podría asociar con la performatividad de género⁶³-, es una suma precaria y variable de otras prácticas que, a su vez, individualmente se relacionan unas con otras (en diferentes temporalidades, incluso). Esta multidimensionalidad de escalas, cantidades y flujos temporales de prácticas resulta escurridiza para un eventual intento de análisis. En esta línea, el primer reconocimiento que debo hacer es que considerar la voz en tanto práctica, supone comprender que su comportamiento es dinámico y heterogéneo. En virtud de esto, es necesario reconocer que cualquier intento de “recorte” (y análisis) es una mediación que, de alguna manera, cosifica e instrumentaliza lo “recortado”. Por lo tanto, desde este lugar, desde ya renuncio a interrogar y extraer una verdad de la producción vocal de mi corpus, sino que, más bien, declaro mi interés de crear para la particularidad de las voces que aquí analizo en tanto prácticas, un marco de análisis que las comprenda en su accionar activista situado.

Retomando la reflexión que propone Contreras, puedo sostener que esta primera idea de práctica como resultado de un ‘proceso estabilizador’ de una diversidad de prácticas es lo que construye comunidades. Este conocimiento (tácito y consuetudinario) no necesariamente se puede discursar, sin embargo, es (re)conocible entre quienes participan de dicha comunidad: “El saber hacer encarnado e incorporado permite la continuidad de un cuerpo en acción, un cuerpo socialmente performativo, y es esto lo que permite la creación de comunidad que se constituye y reconoce en la práctica” (Contreras, 2009, p.401). Considerar la voz en su dimensión realizativa (singular, particular, concreta y, en suma, situada), al mismo tiempo, que en su relación con otras prácticas (reguladas por normas, comunitarias, identificatorias, es decir, que se reconocen entre sí, entre otros aspectos), aporta los primeros lineamientos hacia la construcción de categorías que sean

⁶³ Si bien, me detendré en profundidad más adelante, la performatividad de género fue definida por Judith Butler como: “La performatividad debe entenderse, no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencia mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002, p.18).

capaces de interactuar entre sí (estar en relación) y de compartir variables (informarse mutuamente).

Para comenzar a hablar de la voz y concluir un concepto operativo, dentro del paradigma del frente de las prácticas que introduce, es necesario revisar otros tratamientos y las perspectivas que suponen. Para iniciar este recorrido, debo mencionar “El grano de la voz” de Roland Barthes. En su trabajo, el semiólogo francés define la voz bajo la figura del “grano”, refiriéndose con ello a la materialidad del cuerpo (1986, p.265), o bien, en sus propias palabras: “El <<grano>> de la voz no es -o no lo es tan sólo- su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa” (1986, p.268). De alguna manera, Barthes genera una nueva concepción de la voz al evitar separarla estructuralmente de su aspecto formal y elidir su valencia física (configurada generalmente en la noción de timbre). Se separa, entonces, de forma radical de proyectos más influidos por una semiótica estructural, como los que expuse en capítulos pasados cuando hablé de estudios de la radio sobre la voz (véase 1.3.). En ellos, la voz se estudiaba en cuanto palabra, o bien, era considerada como un signo más dentro del codificado lenguaje radiofónico. En Barthes, en cambio, hay una insinuación que refiere a una mixtura indisoluble entre aquello que suena y “otra cosa”, característica de la voz; digo insinuación, porque en el intento de definirla parece que asumiera su condición de inefabilidad y, por tanto, renuncia a definirla con claridad.

Más próximo a nuestros tiempos, Dólar Mladen en un análisis lacaniano y psicoanalítico de la voz, destaca sus aspectos más relevantes en torno a ciertas dimensiones (política, ética, literaria, etc). Lo que me gustaría destacar de su libro (2007) y que me parece útil para la empresa de este apartado, es que, aun cuando su teoría sobre la voz se fundamenta en un marco teórico al que no suscribo, su proyecto destaca y recupera la importancia del aspecto performativo de la voz. En referencia a los actos de habla de Austin y refiriéndose a la valencia política de la voz en el contexto de una defensa de tesis, Mladen sostiene:

Esas palabras, cuidadosamente atesoradas en el papel y en la memoria, pueden adquirir **fuerza performativa** sólo si se las delega a la voz, y es como si el uso de la

voz dotara en última instancia a esas palabras de carácter sacro y asegurara su eficacia ritual, a pesar -o, mejor dicho, a causa de- que el uso de la voz no agrega nada a su contenido (*El destacado es mío*; 2007, p.132)

En este sentido, la concepción de la voz desde una óptica centrada en su desempeño, comprendería valores relativos a su “eficacia ritual” y, así mismo, se centraría en “la acción” (performance) concreta que realiza en un contexto situado que, en el caso tratado por Mladen, es además “ritual”.

Aunque profundizaré en sus postulados en los capítulos siguientes, es importante en este punto referirme al aporte que Nina Eidsheim ha realizado al estudio de la práctica vocal, desde la musicología. En su tesis doctoral, en sus trabajos de *practice based research*⁶⁴ y en las publicaciones que ha divulgado a la fecha, esta autora ofrece un importante giro epistémico respecto al estudio de la voz. En mi opinión, su principal aporte radica en la desnaturalización de la concepción de la voz vinculada con la idea de identidad (Eidsheim, 2012). Frente a una robusta tradición que consideraba ‘timbre’ e ‘identidad’ como una verdad a priori, la autora propone entender el ‘timbre’, por ejemplo, como un desempeño construido en el tiempo. Desde este constructivismo radical, Eidsheim se desplaza a un enfoque que admite el aspecto performático de la práctica vocal. Cabe decir, en este punto, que su análisis lo hace, principalmente, respecto a cantantes y a la construcción racializada que se ha edificado en torno a sus timbres. Esta salvedad es importante, dado que incidirá al momento que incorpore conceptos claves venidos de su pensamiento para la particularidad de mi análisis, ya que cantar no es lo mismo que hablar

⁶⁴ Linda Candy define este tipo de investigación conducida por la práctica artística como: “es una investigación original realizada para obtener nuevos conocimientos, en parte a través de la práctica artística, pero también en virtud de sus resultados (...) Si bien las conclusiones se describen con palabras, solo se puede obtener un entendimiento completo con referencia directa al contexto y resultados de la práctica artística” (2006, p.1. *La traducción es mía*). En el caso de Eidsheim, por ejemplo, su investigación en *Noisy Clothes* (2015, p.104) explora sobre las posibilidades y vínculos entre la acción y el sonido. Mediante la confección de ropa sonora, la autora diseña una suerte de performance interactiva, donde los sonidos son activados a través del uso de la ropa y del movimiento que se ejerce usándola.

(tanto en un sentido práctico como al mundo referencial que responden). Sin desmedro de ello, quizás el aporte más relevante de Eidsheim a mi estudio es que pone en duda el carácter único del timbre, habitualmente considerado como una “huella digital sónica” (Eidsheim, 2012, p.9) y, por lo tanto, discute la “ontologización” de la voz.

En la vereda de la ontología de la voz, vale la pena mencionar otras importantes estudiosas de la voz, tales como, Adriana Cavarero. Posturas como la suya, me ayudan a establecer ciertas precisiones y alcances que diferencian mi enfoque de estudio. En concreto, Cavarero comprende la voz en tanto timbre y, en cuanto tal, la vincula estrechamente a la idea identidad:

No importa lo que digas, sé que la voz es tuya. La voz de Jacob no solo es diferente de la de Esaú, sino que es diferente de cualquier otra voz. La voz es siempre única, y el oído la reconoce como tal. De hecho, el oído percibe la singularidad de la voz incluso cuando, al no haberla escuchado antes, no puede "reconocer" esta voz (2005, p.177. *En adelante para todas las citas de Cavarero, las traducciones son mías*)

Junto con este arraigo a la identidad, otro valor que, en este marco, se asocia a la voz es su correspondencia directa con un cuerpo “de carne y hueso” que, en cuanto tal, entraña “presencia”:

La voz nunca proviene de un objeto, ni se dirige a un objeto. Más bien, la voz -como en la fábula de Esopo- subjetiviza a quien la emite, incluso cuando es un animal. La voz pertenece a los vivos; Comunica la presencia de alguien existente en carne y hueso; Señala una garganta, un cuerpo particular. (Cavarero, 2005, p.177)

Reflexiones como estas, no colaboran en el enfoque de análisis que trato de construir en esta tesis, dadas sus implicancias epistémicas. Por ejemplo, adherir a este modo de pensamiento implicaría instalarse desde un paradigma esencialista que da por sentado la copresencia directa y un cuerpo-tipo (estandarizado en el concepto de “lo viviente”).

La voz descrita por Cavarero es una producción sonora sin una índice de alguien, es decir, ni si quiera es una voz propia de quien la ejerce, específicamente, sino que refiere a la voz en abstracto. En este sentido, la voz es un producto que pre-existe al contexto (y a los cuerpos) y a la relación concreta de la situación a la que responde. En mi opinión, esto

ocurre, porque el proyecto ontológico de Cavarero apunta a establecer ciertas generalidades sobre la voz, lo cual, metodológicamente la empuja a establecer aspectos característicos para poder diseñar una “teoría” general de la voz.

En lo que cabe a mi proyecto de análisis, a diferencia del esfuerzo de Cavarero, intentaré desplegar lo particular y situado del activismo lésbico feminista presente en la acción de la voz radial de la colección *El Salón de las Preciosas* (1998-2004). A diferencia de discursos generalizadores como el de dicha autora, que, por otro lado, intentan definir la voz en cuanto objeto estudiable (proyecto epistemológico). En mi investigación, en cambio, no guardo el interés de definir “la voz” y establecer un modelo de análisis (aunque sea un resultado colateral), sino que a través del análisis de la voz (en tanto evento), persigo comprender la construcción de un tipo de activismo lesbofeminista particular que se desarrolló en Chile en la década del 90 y principios del dos mil. En este sentido, mi proyecto se concentra más en diseñar una concepción funcional de la voz y desprender de ellas categorías de orden procedimental, que, por el contrario, construir una concepción de la voz aplicable en términos de universalidad (proyecto epistemológico). Creo que es importante esta distinción porque fundamenta mis elecciones eventuales respecto a las categorías que utilizaré para el análisis.

Para concluir este contrapunto, la concepción de Adriana Cavarero no sólo es criticable en términos de los alcances que supone si quisiéramos emprender un estudio del ejercicio vocal a partir de ella, sino que también es discutible en términos prácticos. Cuando la autora sostiene que la voz se corresponde a algo “de carne y hueso” y “presente”, podemos de inmediato contrapreguntar, a propósito de esta tesis, qué ocurre con la voz mediada de la radio; e, incluso, podríamos tensionar aún más el pensamiento de Cavarero al recordar producciones no “vivas” de la voz, tales como, la voz loquendo o, más cerca nuestro, incluso, para usuarias de dispositivos de la marca Apple, la voz de Siri, sólo por poner algunos ejemplos cotidianos a mano.

En este sentido, como ya lo insinuaba más arriba, creo que pensar la voz desde este lugar es caer en la trampa de la abstracción teórica, puesto que los fundamentos de este

proyecto ontológico se ven refutados con la práctica concreta de la voz. Por ejemplo, cuando Cavarero propone reflexionar sobre la siguiente situación, junto con evocar el binomio significado (pronombre)-significante (timbre) y plantearlos como aspectos aislables entre sí, generaliza desde una situación refutable:

Considere la ocurrencia cotidiana, más bien banal, del teléfono o el intercomunicador, donde uno me pregunta "¿quién es?", Y yo respondo sin dudar "soy yo" o sólo "yo". La función despersonalizada de los pronombres "yo" o "mi", destacada aquí por el hecho de que la oradora no muestra su rostro, se ve inmediatamente anulada por la singularidad inconfundible de la voz. El sonido conquista la generalidad del pronombre. Esta escena cotidiana, una especie de banalización de la historia de Isaac y Jacob, muestra que cada ser humano tiene, en la singularidad de su voz, una autorrevelación sonora que supera el registro lingüístico de significación (Cavarero, 2005, p.175)

Esta situación generalizada como condición de realidad por Cavarero es discutible en la práctica.

Al respecto, les propongo que pensemos en ejemplos locales concretos, tales como el actor e imitador chileno Stefan Krammer. Este performer es famoso por sus sorprendentes imitaciones de biohombres y biomujeres. Estas imitaciones son tan sorprendente que si, en un caso hipotético, me llamara Krammer por teléfono imitando la voz de un- famos-, sería fácilmente engañada por su destreza (y si me caben dudas, sería más en relación a mí que en razón de la voz que escucho: "¿Por qué Alexis Sánchez me llamaría a mí?"). Pero, entendiendo que, a través de este ejemplo y por oposición, también podría validarse el discurso esencializador del timbre (por la correspondencia entre timbre-voz-identidad), las invito a pensar en otros ejemplos. Uno más mundano aún, es el llamado "Cuento del tío". Esta es una famosa forma de estafa, que en Chile es ampliamente practicada (muchas veces, desde el interior de las cárceles). En ella, normalmente, quien estafa, a través de una llamada telefónica, se hace pasar por un- familiar en apuros económicos y, de esta forma, consigue dinero o especies. Es interesante este ejemplo porque refuta la idea que pone al timbre vocal por sobre otros aspectos del desempeño vocal y, junto con ello, desnaturaliza la relación entre voz-identidad, tan ampliamente

difundidas en autoras como Cavarero. Estos ejemplos, también sirven para refutar, desde el propio soporte usado en el ejemplo “banal” propuesto por Cavarero, la idea de la voz como un índice inequívoco de “la identidad” de quién la ejerce. A través de ejemplos como estos podemos concluir que, en realidad, no hay nada en la voz que sea “únicamente verdadero y propio” de quien la ejerce.

Por razones como las anteriores, quiero proponer la comprensión la voz ante todo como un evento. Es decir, como una acción que desempeña y pone en juego objetivos y condiciones físicas. O bien, como lo establece Eidsheim quisiera entender la voz como fenómeno vibratorio construido en el tiempo y la cultura, a través de prácticas pedagógicas-culturales que forman la voz y, así mismo, prácticas identificatorias insertas en esferas socioculturales situadas. De acuerdo con ello, Eidsheim señala: “la voz nunca es escuchada en un estado anterior al impacto de lo cultural, lo social y otras fuerzas ajenas” (*todas las trads. son mías*, 2012, p.13), es decir, junto con su escucha, la dimensión material de la voz tampoco existe en un estado pre-cultural (2012, p.12). En esta línea, se podría inferir que Sara Pantoja advierte este carácter construido de la voz en su manual para actrices y actores (2017, p.20), cuando vincula las características de la voz con la “auto-imagen” (2017, p.19); dicho en otras palabras, y ampliando esta proposición; la voz es resultado de una experiencia social y cultural individual (y a su vez, relacional), la cual, tiene por consecuencia una “auto-imagen”. Ésta “auto-imagen” se encuentra en relación de causalidad con su ambiente cultural y social.

Pero Eidsheim va más allá, incluso, y operacionaliza la voz, ya no sólo entendiéndola como material-sonido, sino que -por sobre todo- como acción:

la voz como acción, más que como sonido, nos proporciona una empresa productiva en esta importante tarea. El primer aporte que emerge de tal concepción es la posibilidad de desvincular los timbres vocales de la noción de que son innatos más que construidos (Eidsheim, 2012, p.20).

En suma, y en consonancia con lo expresado por Eidsheim, aquí consideraré la voz como un resultado de entrenamientos que buscan o se inscriben en ciertas prácticas, las cuales, como ha dicho Contreras, a su vez, se vuelven “reconocibles” y “estables” al interior de

una(s) comunidad(es). En este sentido, la voz la consideraré ante todo en cuanto evento y construcción y, por lo tanto, aspectos como el timbre perderán protagonismo en mi análisis. En suma, desde el frente de las prácticas entiendo la voz en cuanto acción y producción socioculturalmente construída. En adelante, es necesario que operativice la voz desde los estudios de performance.

3.2. Estudios de la performance y la práctica vocal

Ya ubicadas desde el frente de las prácticas nos enfrentamos al desafío de diseñar categorías para el análisis de la voz. Pero antes de ello (pero siempre persiguiendo este fin), es necesario que sitúe la voz, más específicamente, desde la epistemología que nos ofrecen los estudios de performance. Si bien, en apartados anteriores, ya he dado pistas respecto a la valencia política y productividad teórica de esta episteme, me parece importante volver al concepto mismo de performance, pero ahora con el objetivo específico de desprender y fundamentar, a partir de él, categorías para mi ulterior análisis de la voz y el activismo lesbofeminista presente en los programas radiales de *El Salón de las Preciosas* (1998-2004).

Para Richard Schechner, la performance se expresa en aspectos materiales y simbólicos identificables. Desde aquí, propone el concepto de “conducta restaurada” como la propiedad más importante de la performance (Schechner, 2000, p.107). Para este autor, la performance se vincula con la conducta restaurada en tanto proceso iterativo:

Actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’; Este proceso de repetición, de construcción (ausencia de ‘originalidad’ o ‘espontaneidad’) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego (Schechner, 2000, p.13)

Esta concepción de performance en Schechner, vinculada a la conducta restaurada, se define a partir de una condición de la acción que es, a su vez, material, identificable y manipulable: “La conducta restaurada está ‘allí fuera’, lejos de ‘mí’. Está separada y por lo tanto se la puede ‘trabajar’, cambiar, aunque ya ‘ha ocurrido’” (Schechner, 2000, p.108). En

las palabras del autor, se destaca la posibilidad de manipulación y modificación. Además de ello, el autor destaca el vínculo entre la esfera social y dicho concepto:

La conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multivocalmente. Esos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles (Schechner, 2000, p.108)

Me parece importante destacar la concepción de “performance” en Schechner y su esfuerzo por conceptualizarla a través de “la conducta restaurada”. Creo que el valor potencial de esta concepción radica en su valor material, el poder de agencia y la mixtura de escalas que encierra su perspectiva relacional (desde lo individual a lo social).

Además de ello, el autor destaca el flujo opertativo en el que se desenvuelve, teniendo efectos en lo material y concreto de su acción; pero también teniendo impacto en un estadio más simbólico y reflexivo ulterior. Para los fines que persigo, es importante esta definición de Schechner, dado que reconoce que la performance (entendida como “conducta restaurada”) es una acción material que se presenta atravesada por relaciones entre personas que cumplen roles en ciertos contextos específicos. Concepciones como esta, fundamentarán luego, mi proposición de categorías relativas a la “escala”, por ejemplo.

Otra importante referente que ha intentado construir categorías para la comprensión del performance es Diana Taylor. Lo interesante de esta autora es que le ha otorgado un valor patrimonial a las performances, a la vez que ha diferenciado entre sus modos de permanencia en el tiempo. Respecto a la performance sostiene que: “las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2015, p.34). Para la autora, estas acciones reiteradas han sido sistematizadas en dos formas de circulación diferenciables entre sí: “[la performance] perdura y transfiere valores e identidad, yo he tratado de diferenciar entre dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social, lo que he denominado el ARCHIVO y el REPERTORIO” (Taylor, 2012, p.153).

El archivo y el repertorio son categorías definidas por Diana Taylor en oposición: “El performance pertenece al repertorio, el texto al archivo” (2012, p.160). Sentencias como estas, dejan en dos polos opuestos al archivo y al repertorio. Por una parte, el archivo lo define como aquello que existe materializado en: “documentos, mapas, textos literarios, cartas. Restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (Taylor, 2015, p.55). Por otra parte, define el repertorio como aquello que responde a la: “memoria corporal: performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2015, p.56). Esta definición que realiza Taylor sobre el repertorio, como una especie de ‘evidencia performativa’ en la que la performance permanece en el tiempo (o dicho de otro modo: una acumulación de acciones -performances- organizadas en repertorios), se opone a posturas más radicales como las de Peggy Phelan, quien sostiene que no existe posibilidad alguna de que la performance permanezca.

Phelan al respecto señala que: “La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance” (Phelan, 2011, p.97). El principal problema que revisten posturas como las de Phelan es que niegan la posibilidad de circulación de la performance, además de negar otras posibilidades de “performar” que no son exclusivamente materiales. Es decir, hacerme eco de lo expresado por Phelan significaría, por un lado, renunciar a analizar mi corpus como “performance” en su calidad de “registro” (o archivo) y, al mismo tiempo, negar el valor performático que presenta mi corpus en tanto manifestación de la performance vocal que se realiza mediada por el soporte (sonoro y virtual) de la radio.

En su definición, el repertorio ha asumido una correspondencia a las dimensiones de lo en vivo, la inmediatez y la co-presencialidad. En palabras de Taylor: “El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (Taylor, 2012, p.155). Además de ello, la autora señala que

el repertorio supone, por las características ya descritas, un arraigo a lo local: “El performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local” (Taylor, 2011a, p.11). Quizás, en este sentido, la sentencia más radical de Taylor (y, en cierto sentido, muy en sintonía con el espíritu de Phelan) es que: “El performance ‘en vivo’ no puede ser capturado -ni transmitido- a través del archivo” (Taylor, 2012, p.155). Esto me permitiría concluir que el repertorio es una suerte de “conducta restaurada” (en palabras de Shechner) que circula en forma de performances y que sólo es transmisible a través de performances, las cuales, a su vez, exigen copresencialidad para instaurarse como tales. Esto supondría un traspie en una investigación como la que me propongo. En la cual, según la terminología vista hasta aquí, el concepto performance no sería aplicable a mi corpus que, en estricto rigor, correspondería a un archivo. No obstante, como ya lo insinué en el párrafo anterior, mi esfuerzo en lo que sigue es cuestionar estos conceptos y perseverar en la idea de productivizar esta episteme a la luz de mi corpus, ampliando su operatividad.

La exigencia de presencialidad material (el *hic et nunc*) como característica para la definición del concepto performance ha impulsado múltiples debates. Al respecto, la visión de Rebecca Schneider es iluminadora para comprender en razón de qué se han *binarizado* las categorías de Taylor. La autora señala que, definiciones de la performance como las expuestas, están articuladas desde una lógica archivística, pensando en primera instancia en el objeto archivo y luego en la performance como tal: “De acuerdo con la lógica del archivo, el performance es lo que no permanece. Radicalmente en el tiempo, el performance no reside en sus rastros materiales, y por ende desaparece” (Schneider, 2011, p.225). En este sentido, si se atiende a los ejemplos que expone Taylor, una puede acusar cierta “hegemonía ocular”, insinuada también en la crítica que levanta Schneider: “hegemonía que delimita al performance como aquello que no permanece para ser visto” (Schneider, 2011, p.226). En los ejemplos de Diana Taylor, por ejemplo, se nos dice que el archivo se materializa en objetos como fotos, textos literarios, restos arqueológicos, cartas, huesos, manuscritos antiguos (Taylor, 2012, p.154), obra dramática del siglo XVI (Taylor,

2011b, p.417), etc. En estos objetos, podemos ver, como denominador común, el sesgo de, por un lado, situar al archivo desde ejemplos de un tiempo vernáculo y, por otro lado, de materializar el archivo en objetos que obedecen directamente a las lógicas de la hegemonía visual. Para llevar esta reflexión al tema que aquí nos compete, y si recordamos la cita de más arriba: “El performance pertenece al repertorio, el texto al archivo” (Taylor, 2012, p.160), deberíamos preguntarnos si acaso: ¿Significa que la performance se podría equiparar a la oralidad, por ejemplo?; y llevando al extremo tal pregunta, ¿Qué implica que un registro del repertorio oral se conserve en soportes audibles?, o bien, para ser más clara: ¿qué ocurre en aquellas performances que están destinadas a realizarse (no sólo una única vez) en soportes que, al mismo tiempo, que ser medio-soporte de la performance, funcionan como registro? Para ampliar la aplicabilidad de estas preguntas más allá de mi corpus, pensemos un momento en el caso del *podcast*, un producto como éste ¿Es un archivo o un repertorio o una performance aislada?. Preguntas de este tipo, al menos, cuestionan las diferencias binarizadas que se intentan establecer entre categorías como el archivo y el repertorio.

Cabe mencionar, para ser justas, que Diana Taylor ha negado el carácter binario de tales conceptos, puesto que no cree que funcionen en oposición o en una relación binaria:

tampoco considero que el archivo y el repertorio funcionen en oposición directa o en relación binaria -que el archivo y lo escrito constituyan el poder hegemónico, por ejemplo, y el repertorio sea el que provee el desafío antihegemónico. Hay todo un repertorio de prácticas corporales (como la tortura) que han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo (Taylor, 2012, p.157)

Esta aclaración de Taylor me anima a perseverar en el uso del concepto performance y su episteme, dado que, en realidad, a lo que pone énfasis la autora es al poder que tiene la performance en la construcción de la memoria social. En este sentido, archivo y repertorio deberían ser considerados como categorías referidas, más bien, a los formatos (del soporte) en que la acción misma (performance) se realiza y no (solamente) como vestigios de dicha acción.

Por tales razones, y visto desde esta perspectiva, vuelve a emerger la pregunta que antes articulé: ¿Cómo funcionan estas categorías en registros de lo oral contenidos en soportes audibles, los cuales, guardan una naturaleza reproductiva similar entre sí (performance y soporte)? O bien, aplicado a mi corpus ¿Qué implicancias tiene que la performance vocal (vibración sonora) desde su inicio se realice mediada y se archive por el mismo medio (vibración sonora)? Porque, al final del día, cuando recurrí a los casetes no fue para mirarlos o tocarlos, sino que su valor performático radicó en aquella “virtualidad sonora” y no en su materialidad física en cuanto casete. En suma, ¿la performance vocal de las lesbianas feministas que estudio, a través de su registro-sonoro, es el archivo o el repertorio de la performance vocal, o ambos? Dadas sus circunstancias de producción (realización mediada) y porque es imposible separar el soporte audible de la performance vocal (virtualidad sonora), este material presenta un desafío para estas categorías y una oportunidad para ampliar su campo de acción.

Taylor atisbaba los problemas que suponían los soportes mediales para estas categorías. En su introducción a la traducción al español de su libro⁶⁵ se preguntaba: “¿Cómo pensar el cuerpo invisibilizado online?” (2015, p.28). Incluso antes, en otras publicaciones, dicha autora ha advertido que: “Toda discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre internet. ¿Qué significa el concepto en vivo en relación al espacio virtual que abre internet?” (Taylor, 2011a, p.22). De alguna manera, la evidencia de lo virtual representada en tecnologías y espacios alternativos al propiamente material, obligan a repensar categorías como el archivo y el repertorio, las cuales, tal como lo advirtió Rebecca Shneider, en principio fueron pensadas desde una lógica material y visual. Esto queda bien ejemplificado cuando Taylor afirma que: “El archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales

⁶⁵ El original fue escrito en inglés y publicado el 2003 por Duke University Press. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.

(...) El archivo -ya que perdura- excede todo lo que es EN VIVO” (Taylor, 2012, p.154). Este imaginario, desconoce tecnologías-formatos mediales como los *podscast*, ya por mí mencionados o, anteriores en el tiempo, incluso, como es el caso que aquí nos convoca: la radio. Ambos ejemplos, por las razones que ya expuse, ponen en entredicho la capacidad operativa del binario archivo/repertorio.

Rebeca Schneider ya lo advertía, cuando nos propone repensar “la performance” desde su propia lógica, es decir, desde las dinámicas y el carácter del “acto”:

Cuando examinamos el performance no como algo que desaparece (como espera el archivo) sino como algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia), casi de inmediato nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne (Schneider, 2011, p.232)

Es decir, cuando admitimos que los restos, también llamados “archivos”, no son residuales, sino que parte activa y necesaria para la realización de la performance, también asumimos que la performance no es efímera, sino que, de un modo no evidente (no visual), permanece.

Por otra parte, un autor importante de mencionar en este punto es John Austin. Este pragmático, es trascendente para comprender el aparato teórico que configura la episteme de los estudios de performance. Al inicio de su VIII conferencia dictada en 1955 en la Universidad de Harvard, dicho autor constata y sostiene que: “decir algo es hacer algo, o que *al* decir algo hacemos algo e, incluso, que *porque* decimos algo hacemos algo” (Austin, 1971, p.141). En esta conferencia, Austin inaugura los estudios de la Pragmática. La pragmática de Austin se orienta a la acción, o dicho de otra manera: al enunciado performativo. Esta teoría será recuperada luego para la articulación de la performatividad de género en Judith Butler.

En 1949 Simon de Beauvoir en *El segundo sexo*, afirma: “No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 2015, p.371) y, desde esta afirmación, surge la pregunta en Judith Butler sobre cómo ocurre esto. Esta reflexión de Beauvoir sobre el devenir mujer, en cuyo núcleo también alberga la idea de “acción”, impulsa a Butler a pensar la performatividad de género

como esa suma de acciones que dadas por el discurso generan ciertos efectos “estabilizadores”. Sumado a lo expuesto por Austin, la pregunta que desarrolló Butler ¿Qué implica decirse/identificarse “mujer”? ¿cómo ocurría este proceso de llegar a ser y decirse “mujer” en términos materiales?

En su ya consagrado libro *El género en disputa*, Judith Butler sostiene que el género es un sistema de iteración performativa carente de original, o bien, en sus palabras: “[El género debiera interpretarse] como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en el espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos” (1990b, p.172). Esta conceptualización dio pie al desarrollo de una perspectiva que pronto generó sus propias conceptualizaciones. Las cuales, por su intraductibilidad y, tal vez, hasta por su cercanía fónica, al complejizarse, derivaron en términos confusos y, muchas veces, falsamente homologados, tal como lo sostuvo Diana Taylor en un momento dado (2011, p.24). En concreto, me refiero a los conceptos de “performatividad [de género]” y “performance”, los cuales, aunque parecen sinónimos por su similaridad gráfica y fónica, guardan diferencias importantes en sus alcances teóricos. En una entrevista con Juan Vicente Aliaga, Judith Butler al respecto sostiene que: “la actuación o performance no es ni mucho menos lo mismo que la performatividad -que es el nombre de la totalidad del proceso de constitución y cambio del género- pero que es ciertamente una parte de él” (Butler, 2008, p.55). Esta aclaración, realizada por la propia Butler, es muy útil para mi investigación y el diseño de categorías de análisis. A partir de los estudios de performance como episteme, se reconocen distintas escalas y se distinguen entre ellas, aunque están estrechamente vinculadas entre sí. Aunque se asemejen, es importante destacar que “performance” y “performatividad” guardan diferencias importantes al interior de su campo. Tal como se desprende de la aclaración de Butler, estas diferencias radican tanto en la escala de la acción que suponen, así como la valencia política que adquiere la agencia de la acción en ambos casos y, así también, se distinguen en la filiación teórica que comprenden, a pesar de cobijarse bajo el mismo paraguas de los estudios de performance.

La concepción de “performatividad” en Butler ha sido blanco de diversas críticas, sobre todo, por su correspondencia y énfasis en el plano discursivo. Por ejemplo, Paul Preciado ha acusado que Butler, en su confección de la performatividad de género, se centra (por filiación teórica y por sus ejemplos), casi exclusivamente, en aspectos del discurso: “ignorando las formas de incorporación específica que caracterizan distintas inscripciones performativas de la identidad” (Preciado, 2002, p.74). Este reclamo de Preciado, apela a destacar la indiferencia de Butler respecto a las materialidades más específicas del cuerpo. En esta misma línea argumental, otras críticas se han encumbrado a destacar la ausencia de la voz en la reflexión de Butler. Al respecto, Anette Schlichter, haciendo referencia a lo vocal y la performatividad de género, señala:

Debido a que Butler se enfoca en la imagen del género, mientras que excluye la voz como uno de los aspectos relevantes de la "corporeidad significativa" de la performance dramática, su "pequeño teatro teórico" (Althusser, 1971: 163) de problemas de género permanece completamente contenido por la lógica de lo visual (2011, p.33. *Todas las traducciones son mías*)

En este punto, Schlichter pone el dedo en la yaga, respecto a un problema contingente en los estudios de performance (tal como ya lo he sugerido): la hegemonía de lo visual. Este dominio del cuerpo silente impacta directamente en las metodologías posibles de adoptar para una eventual reflexión sobre la performatividad de la voz. En este contexto, las palabras de la maorí Merata Mita resuenan como un eco por su pertinencia política: “Los que miran se dan el poder de definir” (cit. en Tuhivai, [1989] 2016, p.91). La lógica visual, su ordenamiento y hegemonía, tienta y facilita la tarea de definir; quizás por ello ha emergido con fuerza en los discursos de la teoría.

El régimen audible, en cambio, que reviste mi corpus, por lo demás, si bien complica la tarea, también ofrece una oportunidad privilegiada para comprender y repensar cómo se manifiesta y comporta la performatividad de género, concreta y situadamente, en la performance vocal de las lesbianas feministas y activistas de la colección del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). En este sentido, mi corpus es una invitación a repensar la aplicabilidad de esta teoría y experimentar una puesta en práctica. En este punto, sin más

preámbulos, debo reconocer que por mucho que me esfuerce, esta tesis responde a un régimen visual ya que toma una forma escrita. Por lo tanto, es siempre una mediación y un desafío que queda al debe, respecto a las lógicas audibles en las que se realiza mi corpus. La realidad es que esta tesis no suena y algo pierde el análisis cuando se intenta comunicar por medio de la escritura. En este sentido, mi resguardo ha sido atender a la acción y no sólo a la palabra. Pero antes de profundizar en ello, quiero seguir perfilando la pertinencia de un estudio como el que propongo a través de los estudios de performance.

Los estudios de performance, a lo largo de los años han prosperado, multiplicando sus visiones en virtud de la productividad y polisemia de la palabra misma: “El performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor, 2012, p.31). Esta polisemia y amplitud de campos que comprende, se ha convertido en su mayor atractivo para quienes deseamos estudiar/hacer investigación sin restricciones disciplinares. Así lo reafirma Diana Taylor cuando destaca que: “El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas” (Taylor, 2011a, p.28). En sintonía con ello, y tal como expuse en la introducción, me posiciono en este campo polisémico, pluricultural y posdisciplinario; con todo lo polémico y cuestionable que ese espíritu abarcador contempla. No obstante, creo que mi suscripción a esta epistemología me permite comprender la construcción del activismo lesbofeminista a partir de la performance vocal de mi corpus, en su materialidad, agencia y valencia política sin tener que rendirle cuentas a una disciplina específica; sino que, más bien, aspirando a poner énfasis en la heterogeneidad e interseccionalidad⁶⁶ de mis conclusiones.

⁶⁶ Si bien, hablo de esto en extenso en el capítulo 6, por lo pronto, con ‘Interseccionalidad’ me refiero al concepto acuñado y promovido por feministas (racializadas) negras como Angela Davis. Este concepto apunta a destacar los vínculos solidarios y de comunitariedad entre las luchas activistas que se emprenden contra las hegemonías y sus violencias (Encuentro de Performance y Política del Instituto Hemisférico en Chile, 2016).

Debido, en parte, a la polisemia que connota el concepto de “performance” se han cuestionado los estudios de performance en relación a una posible metodología de análisis. Al respecto, surge la pregunta: ¿Cómo se analiza una performance? y ¿Es posible “analizar” una performance o sólo podemos “comentarla”? Desde estos cuestionamientos y en función de adecuar el concepto performance para operacionalizarlo en categorías de análisis, propongo retomar las propuestas de Nina Eidsheim. Como ya he reconocido más arriba, guardo gran sintonía con su pensamiento porque, además de ubicarse desde el frente de las prácticas, su teoría desnaturaliza ideas sobre la voz que se han perpetuado en el tiempo y que no han permitido un análisis de ella más allá de lo técnico.

Tal como ya expuse más arriba, Eidsheim es una de las responsables de entender la voz no desde el timbre, entendido como “huella digital sónica” (2012, p.9) sino, más bien, como una construcción cultural siempre en proceso. Eidsheim se instala desde el lugar de las prácticas porque, además de destacarse porque en sus metodologías de investigación incluye la *Practice Based Research*, su teoría propone comprender la voz no como un objeto sino como una acción, o bien, en sus propias palabras: “como un conjunto de cuestiones de orden analítico, vistas desde el punto de vista de los verbos en lugar de los sustantivos” (Eidsheim, 2015, pp.2-3). Este modo de aproximación lo fundamenta en oposición a las maneras hegemónicas en que se ha entendido la voz:

En contra de las opiniones de la voz como un catalizador estético, técnico o definicional, entiendo que la voz ofrece una oportunidad para cuestionar procesos que ayudan a crear y perpetuar el objeto y la idea de la voz. Bajo estos parámetros, las acepciones de la voz como un objeto incorpóreo, o como representando un cuerpo universal, ya no tienen sentido. Por otra parte, entiendo que esa voz, la escucha, el sonido y la música son necesariamente fenómenos multisensoriales, y al fundamentar mi investigación en prácticas pedagógicas, en el canto y la audición de cuerpos, no solo hago pleno uso de las lecciones aprendidas en el área de estudios de sonido, sino que también abro la disciplina a una comprensión más amplia del sonido haciendo preguntas fundamentales sobre nociones profundamente arraigadas que rodean su enfoque de estudio (2015, p.3)

En consonancia con las palabras de Eidsheim, me interesa recuperar esta perspectiva de la voz como una práctica corporizada (performance) que excede la disciplina musicológica y

se concentra en el evento voz. Quisiera también, en este sentido, hacerme eco de la crítica hacia la disciplina que extiende cuando se refiere a las “ideas” que se van perpetuando sobre la voz. Estos lineamientos, me permiten comenzar a pensar categorías que no necesariamente devengan de una única disciplina y que, por otro lado, se centren en la condición de evento presente en la performance vocal que aquí nos convoca.

En este sentido, quiero destacar el giro que propone dicha autora en su teoría hacia un enfoque concentrado en la “vibración” (‘practice of vibration’) (Eidsheim, 2015, p.19). Este importante giro epistemológico, me permite, por un lado, adoptar un enfoque concentrado en la acción que realiza la voz (o la práctica vibratoria vocal) y, por otro, saca a mi corpus del binario archivo/repertorio, permitiendo que la voz, en cuanto performance, sea considerada como una performance vibracional (que posee la particularidad de realizarse mediada):

ya sea que el resultado sea audible para el oyente a través de la propagación en el aire o de otra forma consciente o inconscientemente, una persona que forme un significado basado en un enunciado vocal usa en gran medida el aspecto de esa expresión en el proceso. Las expresiones vocales no significan un significado estático, en su capacidad como una especie particular de sonido significativo sino, más bien, en su capacidad de causar un cambio en una persona determinada. Y la totalidad de ese cambio en una relación material y sensorial se usa como la base de la formación del significado (Eidsheim, 2015, p.104)

Me parece importante adherir a esta noción de voz-acción aportada por Eidsheim y destacar su productividad para mis fines, dado que se condice con el interés político de mis locutoras de provocar un cambio en otras personas, además de reconocer que tratar de aislar dimensiones (sonoras de las de contenido) es una abstracción teórica que no encuentra asidero en la vivencia de las prácticas.

En este sentido, la performance vibracional vocal amplía las categorías que se han construido para la “performance”, dado que pone atención en la realización (material) y el fenómeno (sensorial) que produce, sin restringir el “modo” (el medio o el soporte) en que decide realizarse. Esta noción de performance vibracional y -agrego- vocal se sitúa como un primer paso para descubrir las categorías de análisis más apropiadas para mi corpus. Estas

cateogorías, además, deberán considerar que, a diferencia de Eidsheim que analiza la voz cantada, mi corpus trata de la voz hablada y, por tanto, exige una atención distinta al respecto. Además de un desafío aún mayor, por la hegemonía que adquiere la palabra en el caso de la performance hablada. Esta atención, sobre todo, deberá poner cuidado en no privilegiar la palabra por sobre la acción, por muy difícil que esto suene.

Las performances vibracionales vocales de mis locutoras, contenidas en el fondo del *Salón de las Preciosas* (1998-2004), poseen la particularidad de realizarse (mediadas) en el mismo soporte que las archiva. Es decir, su archivo no es (solamente) una huella o un rastro, sino que una condición (soporte) indispensable para que ocurran, tal como Rebecca Shneider lo expusiera antes. Con Eidsheim, en adelante, podemos apelar a una noción de performance más amplia, que se responsabilice y no niegue el carácter mediado, propio de performances como las que concitan mi atención en esta tesis.

Con la ayuda de Nina Eidsheim puedo sostener una comprensión de la voz como un fenómeno físico a la vez que cultural. Es decir, como una acción corporizada que implica una vibración en el espacio entre los cuerpos (situada y relacional) y que es producto de una serie de aprendizajes, transferencias, identificaciones/desidentificaciones que desarrollan en el tiempo, pero que no necesariamente son lineales ni mucho menos causales entre sí.

En mi caso, esto implica que voy a entender la voz en su condición performática, atendiendo con ello a volúmenes (tiempo-espaciales) de realización variable, los cuales, más adelante simplificaré llamando volúmenes micro y macro. Dentro de estos volúmenes de realización y sus tempo-espacialidades múltiples (dado el carácter mediado de la onda radial de mi corpus), analizaré la performance vocal en razón de las estrategias que emprende para la construcción de su propio activismo. En lo que sigue les propongo responder a la pregunta: ¿Cuáles son los procedimientos que escogí analizar de la performance vocal y en qué espectro actúan?

3.3. Las dimensiones de la performance vibracional vocal

En los tres apartados que siguen (3.3.1., 3.3.2. y 3.3.3.) definiré tres categorías importantes de análisis que me ayudarán a nombrar cómo y dónde opera la acción que desempeña la performance vocal de la colección *El Salón de las Preciosas* (1998-2004). Es importante destacar que, al momento de escribir esto, ya he escuchado toda la colección, al menos, dos veces. Con esta salvedad quiero poner de manifiesto que estas categorías son una consecuencia del recuerdo de esa escucha y no un modelo arbitrario de análisis preconcebido. En el último apartado (3.3.4.) he querido articular la pertinencia de tales categorías para el análisis y su consecuente expectativa de aplicabilidad.

3.3.1. Volumen micro/macro

En concordancia con su carácter práctico, propongo un análisis de la performance vocal de mis locutoras en virtud de la escala de realización que comprende. Propongo que entendamos cada performance vocal considerando y distinguiendo las diferencias ésta y el sistema performativo en el que participa. O bien, tal como Contreras señala, respecto a la práctica, considerar el espectro macro y micro que dibuja y supone cualquier performance, en tanto que práctica:

El objeto práctica queda así atrapado en un flujo de otras prácticas y, a su vez, involucra microsistemas de prácticas menores. En este sentido, dependiendo del aspecto de las observadoras, se pueden distinguir las macroprácticas que contienen microprácticas. (2009, p.397. *Todas las traducciones son mías*)

Esto se traduce en una decisión metodológica muy concreta, la cual, implica determinar la dimensión macro y micro, como vectores simultáneos y dinámicos que permiten sistematizar y comprender de mejor forma la acción y la agencia que comporta la performance vocal (en el caso de mi corpus, en miras a construir un proyecto activista, feminista y lésbico). Más aún, permitirán distinguir el aspecto relacional implicado en el micro y macro espacio de acción de la performance vibracional vocal. En este sentido, no está de más notar que, al ser un corte sincrético en un flujo que no lo es, es por cierto un

gesto artificial que no necesariamente es fiel al ánimo de estas prácticas, pero es el costo que asumo pagar para poder estudiarlas. Estos recortes, serán funcionales al análisis, en la medida en que recupera la especificidad de cada performance vocal en cuanto acción situada en un (o muchos) tiempo-espacio particular(es).

Los volúmenes micro y macro, como dimensiones que comprenden magnitudes tiempo-espaciales de la acción, siempre están en relación entre sí. Por lo tanto, no las establezco como categorías para un análisis formal estructurado (una grilla, p.e.), sino que como maneras variables de agrupar y situar las acciones para poder analizarlas/interpretarlas en su especificidad, pero también en su impacto respecto a otras prácticas más amplias que no necesariamente le son inmediatas (tiempo-espacialmente, hablando). A partir de ello, busco concluir y establecer un flujo entre la dimensión macro (performatividad) y la dimensión micro (performance), lo cual, a su vez, me permitirá comprender y distinguir la agencia que la performance vibracional vocal adquiere, según la escala en la que opere. Por ejemplo, en un volumen micro seleccionaré situaciones específicas donde la performance vocal actúa, mientras que en términos de un volumen macro, construiré la performatividad que se estabiliza en el tiempo a partir de la performance vocal. En este último caso, estableceré las características, inferiré el programa político al que obedece y el sistema a gran escala, en el que interactúa la performance vocal.

Estos volúmenes de acción de la performance vocal los fundamento en lo que Eidsheim llama la práctica de la vibración (2015, p.3). Desde la autora puedo asumir un nivel micro de la performance vocal, considerado como una dimensión material y una práctica individual aprendida (y construida). Así mismo, es posible identificar un nivel macro que, a su vez, comprende el nivel micro, antes descrito. Este nivel macro comprende los aspectos “extra-sónicos” de la performance vibracional vocal (Eidsheim, 2012, p.10). Mientras, el nivel micro se encuentra vinculado a la fisicalidad vocal individual y cómo se compone con ella en el tiempo más inmediato, el nivel extra-sónico de la performance vocal, es decir, su volumen macro, se encierran las suscripciones y agencias de la performance vocal inserta en un sistema de performatividad más grande.

No obstante, mi atención sobre los volúmenes micro y macro no es tanto para definir “propiedades” de las performances vibracionales vocales, sino que para comprender la propagación de su despliegue, cómo se comportan relacionadamente y describir cómo las performances vocales transitan entre tales volúmenes. En suma, lo micro y lo macro nos ayudarán a comprender la variabilidad, relacionalidad y situacionalidad de la performance vibracional vocal de mis locutoras activistas.

Estos vectores que, a su vez, en lo teórico y epistémico, responden al flujo existente entre la performance y la performatividad, me permitirán tener una visión relacional en cuanto a la acción que la performance vocal realiza. En la práctica, ambas dimensiones me ayudarán a posicionar el análisis a partir de las magnitudes en la que se vierta la acción.

Dadas estas magnitudes donde se realiza la performance vibracional vocal, en lo que sigue definiré algunos procedimientos en base a los cuales se realiza. Estas dos dimensiones, por lo tanto, se pondrán en juego en el análisis de las polifonías, identificaciones y (des)identificaciones, consideradas como tácticas performativas. Tales categorías, en cierta medida, rearticulan los cuestionamientos realizados a mi corpus hasta aquí, reforzando las preguntas: ¿Cómo se construye el activismo lesbofeminista de la performance vocal de las locutoras de mi corpus? Y, más específicamente hablando, ¿De qué tácticas polifónicas, identificatorias y (des)identificatorias se valen para performar vocalmente su activismo lesbofeminista?

3.3.2. Polifonía

Cuando propongo atender a la escala, reconozco que me interesa el desplazamiento entre una dimensión individual (en lo micro) a una dimensión relacional (en lo macro) en el que se desarrolla la performance vocal de mis locutoras. Respecto al plano relacional que antes relevé, Cavarero destaca: “destinada al oído ajeno, la voz implica el ser escuchada; es más: implica una reciprocidad en el goce” (2004, p.114). Esta aseveración nos aporta dos aspectos que vale la pena destacar y diferenciar entre sí. Por una parte, Cavarero habla de la producción vocal en tanto destinada a otr-, a la vez que habla sobre la reciprocidad en el

goce de esa producción vocal. En ambos términos, se presenta un plano relacional que implica distintas escalas. Lo que me interesa destacar de la diferencia de Cavarero es que distingue entre dos modos de inter-reconocimiento; el primero, está dado por la apelación (entrañamiento de un- otr-) y el otro por la complicidad (o armonía). Esta concepción, denominada por la autora como “reciprocidad en el goce” propongo comprenderla en términos más laxos como “Polifonía”, concepto que podría expresar el potencial de la performance vocal para convocar (funcionar en complicidad y entrañar) otras voces.

La polifonía fue usada por Mijail Bajtín para leer la literatura de Dostoievski, este concepto es interesante porque se aplica entendido como “procedimiento” referido a la voz en el trabajo creativo de dicho literato:

toda palabra (enunciado) concreta encuentra el objeto al que va dirigida ya hablado [...], discutido, evaluado, envuelto en una neblina que le hace sombra o, por el contrario, en la luz de las palabras ajenas ya dichas acerca de él. Se encuentra enredado y penetrado por ideas comunes, puntos de vista, evaluaciones ajenas, acentos. La palabra orientada hacia su objeto entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se entreteje con sus complejas interrelaciones, se funde con unas, rechaza otras, se entrecruza con terceras (1975, 89-90). (Bajtín cit. En Bubnova, 2006, p.106)

Más allá de su filiación literaria y al acento en la palabra, dado el soporte “libro” que materializa el objeto estudiado para Bajtín, me interesa destacar el procedimiento por el cual aparecen otras voces en el relato. En mi caso, me interesa la polifonía porque nombra el procedimiento, mediante el cual, aparecen otras voces en tanto voces ajenas, pero apropiadas. Es decir, en lo que cabe a la performance vocal de mis locutoras, nombraré este procedimiento cuando aparezcan otras voces; invitadas y convocadas a colaborar en la acción que la performance vocal esté llevando a cabo en ese momento.

Quiero emplear esta dimensión para comprender cómo se entrelazan las voces convocadas – ya sea que estén presentes o sean aludidas- en favor de la acción que esté ejecutando la performance vibracional vocal. El término polifonía, además de su acepción sonora, también es pertinente en relación con el número. Este término es interesante porque puede abarcar un limitado o amplio rango de número de voces que suponga

(singular o plural). Esta categoría, también supone, por otra parte, un mundo referencial vocal compartido entre mis locutoras y yo (que soy quien las analizaré). Por cierto, esta suposición es discutible y pone en evidencia lo parcial de este análisis. En consecuencia a ello, amerita que vuelva a aclarar que no es mi intención establecer una verdad, sino que proponer unas categorías que me permitan nombrar de las acciones que llevan a cabo las performances vocales de mi corpus.

3.3.3. Identificación y des-identificación

Por último, como tercera categoría les propongo analizar la performance vibracional vocal de mis locutoras a la luz de sus identificaciones y desidentificaciones. Cuando me refiera a estos procedimientos, estaré haciendo referencia a aquellas estrategias de apropiación identificatoria y des-identificatoria, adoptadas para la confección y práctica de la performance vocal de mis locutoras. Es decir, si con la categoría de la polifonía haré referencia a la composición a partir de “otras voces”, con la identificación y des-identificación escudriñaré sobre cómo la performance vocal se construye a partir de sí misma, mediante inscripciones performativas (identificaciones y desidentificaciones).

El concepto de des-identificación se puede rastrear desde el pensamiento de Teresa de Lauretis. La autora describe este fenómeno como un espacio productivo de generación de conocimiento excéntrico (de Lauretis, 2000, p.138), desde el cual, poder elidir proyectos “entitarios” (identificatorios). Bajo estas intenciones, presenta el caso de las lesbianas como un lugar privilegiado para explotar esta posición discursiva:

Si hay un punto de identificación privilegiado, que de ímpetu al trabajo de auto-(de)construcción, es el ser lesbiana, pero ello no comporta una identidad mas verdadera o sin contradicciones; se trata, por lo contrario, del punto neurálgico que favorece la comprensión y la toma de conciencia. Y lo que convierte en imposible "una casa" y hace del yo algo no idéntico (de Lauretis, 2000, p.135)

En este sentido, Paul Preciado define el concepto de “des-identificación” para comprender el espacio sin referencia que ocupa[mos] “las bolleras” o -para hablar en chileno- las camionas, en referencia a los desafíos del feminismo:

Surge de las bolleras [o camionas] que no son mujeres, de los maricas que no son hombres, de los trans que no son ni hombres ni mujeres. En este sentido, si Wittig ha sido recuperada por las multitudes queer es precisamente porque su declaración 'las lesbianas no son mujeres' es un recurso que permite combatir por medio de la des-identificación la exclusión de la identidad lesbiana como condición de posibilidad de la formación de sujeto político del feminismo moderno (2005, p.24)

Tanto en el pensamiento de Preciado como en el de Teresa de Lauretis, hay una tendencia optimista respecto a este concepto como una táctica y oportunidad de subvertir el ordenamiento político hegemónico en que operan los cuerpos. En este sentido, la desidentificación se vuelve una estrategia efectiva en la búsqueda de lógicas alternativas al sistema heteronormado. Es decir, frente a la rigidez homogénea de categorías normadas como "hombre" y "mujer", la desidentificación permite imaginarse nuevas posibilidades de experimentar el mundo desde un lugar crítico (y vulnerable). En suma, el valor político de esta táctica reside en hacer de la precariedad una trinchera de lucha.

Esta "oportunidad" del término, desde la perspectiva de José Esteban Muñoz es articulada como una estrategia de supervivencia:

El término desidentificación apunta a describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con el fin de negociar con una esfera pública fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujetos que no se ajustan al espectro de la ciudadanía normativa (Muñoz, 2011, p.557)

Estas estrategias des-identificadoras no implican necesariamente el gesto citacional explícito o la alusión cómplice (como en el caso de la polifonía), sino que exigen, más bien, una posición política de la performer mediante la apropiación desidentificatoria.

La desidentificación, en este sentido, tiene por objetivo la puesta en evidencia y la "activa[cción de] relaciones sociales nuevas" (Muñoz, 2011, p.560), imaginarias y críticas, que osan ocupar el lugar de vulnerabilidad que les correspondería en un mundo normativo y castigador. Este procedimiento se configura como el mejor escudo ante una agresión que deja de ser efectiva en la osadía desidentificatoria. Es decir, esta dimensión nos invita a poner especial atención en performances vocales que se configuren como: "una estrategia

que opera con la ideología predominante y contra ella” (Muñoz, 2011, p.569). Por estas razones es, en suma, la estrategia performativa más situada, puesto que pone ahínco en reconocer las condiciones particulares del espacio-tiempo heteropatriarcal en el que opera. En armonía con lo propuesto por De Lauretis, Preciado y Muñoz, enfocarme en las des-identificaciones, me obliga a posicionar la performance vocal vibracional en relación con un sistema macro; en un juego reflectante entre la escala de lo micro y lo macro en las que se sitúa simultáneamente.

Lo que me interesa de esta categoría es la posibilidad de analizar los desplazamientos activistas del proyecto entitario (identificación) al interseccional (que se asiste de estrategias desidentificadoras), presentes en la performance vocal vibracional de mi corpus. Creo que a partir de estos desplazamientos, se definen activismos distintos y, así mismo, se construyen diferencias importantes para los fundamentos del lesbofeminismo que los sustenta. En este sentido, esta categoría nos ayudará a situar las características y condiciones que ostenta el desempeño de la voz en esta tarea.

3.3.4. Pertinencia y articulación de las categorías de análisis

Las tres categorías que propongo para mi análisis se condicen con la episteme y políticas que guían mi investigación. Mientras lo micro- y lo macro- se inscriben como marcos situacionales que determinan el tamaño del recorte de acciones y la evaluación de su impacto, en tanto agencia. La polifonía, la identificación y la des-identificación son procedimientos, desde donde se construye la performance vocal vibracional, la cual, en adelante llamaré sólo como “performance vocal”. Atender a estos procedimientos, supone que asumo que la performance vocal se caracteriza por ser intencionada e influida por otras voces en espacios-tiempos de diversas voluminosidades (que he simplificado llamando micro y macro).

Estoy consciente de que así expuesto, mi estudio pone el acento antes en los procedimientos y después en las características de la voz. Esto, por un lado, es porque me interesa más precisar cuándo y bajo qué condiciones una performance vocal ocurre que,

por otra parte, establecer características del orden de los efectos sensoriales o resultados cognitivos de la performance vocal. En síntesis, en adelante quiero concentrarme en los volúmenes espacio-temporales y las relaciones de variabilidad que comprende (micro/macro escalas), a quiénes y cómo invoca/convoca (polifonía) y a qué tácticas recurre para la construcción de su propia corporización (identificación/des-identificación).

En el capítulo siguiente, estas categorías adquieren un sentido práctico. Definirlas aquí fue una decisión para no interrumpir el análisis que sigue. En adelante, me concentraré en contarles cómo es el activismo lesbofeminista que se realiza en la performance vocal de mi corpus. Más concretamente aún, lo que les propongo hasta el fin de este escrito es articular un análisis que explique cómo las activistas del *Salón de las Preciosas* (1998-2004), desde la acción de sus performances vocales construyen su actuancia política.

Cap. 4. Performance vocal y activismo del *Salón de las Preciosas*

Como he repetido en varias ocasiones, el problema de esta tesis es que no suena. Su soporte es la palabra escrita y, por lo tanto, se inscribe en un régimen visual. Esto implica una distancia que no puedo ignorar respecto al corpus sobre el que pretendo hablar. El cual, como tantas veces he dicho, se realiza en un soporte audible. Éste ha sido y será en lo que sigue el principal desafío al momento de comunicar el análisis que realicé. Considero necesario partir con esta advertencia que pone atajo a mejores expectativas. Esta tesis es una mediación que está condicionada por las posibilidades y limitaciones que la palabra escrita ofrece.

Para atender a esta realidad, intenté transcribir los ejemplos de las performances vocales lo más literal y descriptivamente posible. Por ejemplo, usé corchetes para indicar quien interviene, o bien, para agregar comentarios respecto a cómo se realiza dicha performance vocal (tales como: “[con énfasis]”; “[más lento]”). Además, me permití reiterar vocales o consonantes, según lo ameritara cada caso, cuando la performance vocal alarga algún sonido correspondiente a dichos caracteres ya sea por énfasis o por duda (por ejemplo, cuando Vera enfatiza la “r” para darle dramatismo a la palabra “tormenta”: “torrrmenta”, o más comunmente, cuando alargan la “e” o la “y” para no generar silencios). Además, ocupé el subrayado para destacar las secuencias que comprende las descripciones contenidas en los corchetes. Decidí advertirlo en este punto, porque junto con expresar mi ánimo de transcribir lo más fiel posible la performance vocal, esta advertencia me libera de tener que usar “(sic)” cada vez que transcriba de esta forma.

En cuanto a los contenidos articulados, en este apartado ofreceré las principales características que, al gusto de mi escucha, revisten las performances vocales de Paulina Vera, Marloré Morán y Alejandra Aravena. Decidí incluir a Vera porque construye un activismo diferente a partir de las opciones que toma su performance vocal. Quiero proponerles transitar por la performance vocal de Vera, Morán y Aravena, no sólo para dar cuenta de un ordenamiento de aparición cronológica, sino porque me parece atractivo

entender de este desplazamiento qué hace posible que la performance vocal de Aravena se mantenga en el tiempo, a diferencia de las otras dos.

4.1. Performance vocal y activismo polifónico de Paulina Vera

Paulina Vera⁶⁷ es periodista, además de desempeñarse en la locución de *Segmento Ama-zonas* y *Ama-zonas* (1998-2000), fue directora de la *Revista Ama-zonas*, productora de *Triángulo Abierto* y de *Segmento Ama-zonas*. En los inicios de su participación al aire en *Segmento Ama-zonas*, usó el seudónimo de Marisol⁶⁸. El primer programa en que usó su nombre real data de fines del año 1998 (c105, 7-11-1998) y coincide con la emisión en que su performance deja ser solamente una lectura. La performance vocal de Paulina Vera es la que con mayor rigurosidad intenta cumplir el proyecto de vocería impuesto por la Coordinadora Lésbica. En este esfuerzo hay un silenciamiento autoimpuesto de la experiencia personal para poner la voz al servicio de la colectividad. Para esta forma de activismo, la Coordinadora Lésbica inventó el término de ‘invisibilidad activa’: la performance vocal de Paulina Vera es heredera de este concepto.

La Coordinadora Lésbica inventó el concepto de ‘invisibilidad activa’ para promover y legitimar el anonimato normalmente adoptado por activistas lésbicas. En el caso del activismo radial que aquí nos compete, era común el uso de seudónimos para aparecer en las emisiones radiales. Este uso del anonimato se justificó en el concepto de ‘invisibilidad activa’⁶⁹. Al aire, Paulina Vera lee su definición: “Es una manera de ir

⁶⁷ Si bien, reemplaza en la conducción a Marloré Morán en un par de ocasiones anteriores, oficialmente, queda a cargo de los micrófonos de *Ama-zonas* el 8 de mayo del año 2000 (c30), por un largo tiempo de receso de Morán que debe tomar un descanso y dedicarse a otras labores “que la alejan del locutorio” (2:15, c30, 8-5-2000).

⁶⁸ Escúchese: (Sección Nuestras Coordinadas, c97, 25-4-1998; c103, 12-9-1998; c102, 19-9-1998; c103, 3-10-1998; c104, 17-10-1998).

⁶⁹ La primera vez que acuñan este concepto fue el 20 de septiembre de 1999. En dicha emisión, dedican el programa completo a la definición y discusión del término (c66). Para justificarlo, Morán lo explica, a pesar de que no es su caso, que el uso de la invisibilidad de la identidad propia es: “un acto de sobrevivencia. Muchas de nosotras ocultamos o silenciamos nuestra vida lésbica” (8:44, c66, 20-9-1999).

deconstruyendo un modelo de relaciones sin necesariamente una individuación con nombre y apellido, por decirlo así. Porque la identidad está puesta en el colectivo” (10:06, c66, 20-9-1999). La performance anónima que fecunda la práctica de la “invisibilidad activa” se justifica en un proyecto activista propio de la Coordinadora Lésbica que busca convocar la participación de lesbianas dentro de un espacio seguro. Pese a que, después de un tiempo, Vera deja su seudónimo de “Marisol” y hace uso de su nombre y apellido, ‘la invisibilidad activa’ condiciona su performance vocal, en tanto la orienta a renunciar a su individualidad más personal y la incita a cumplir con un tono más informativo para promover la colectividad de la Coordinadora Lésbica.

Esta renuncia a su individualidad se expresa en su sujeción a la estructura del libreto. Por ejemplo, cuando ejerce su opinión lo hace desde su lectura: “No son necesarias las estructuras de poder, no son necesarias las estructuras de dominio y de sumisión para conseguir la felicidad del ser humano” (50:00, c88, 19-7-1999). Es decir, su opinión se ciñe a reproducir el acuerdo previamente inscrito en el libreto. Y, cuando opina desde sí misma, performa esta opinión desde los conceptos. Por ejemplo, ante la pregunta sobre cómo ha sido su experiencia teniendo amigas lesbianas, Vera responde desde el concepto de misoginia presente en la sociedad: “una misoginia que está internalizada en nosotras mismas” (35:10, c61, 25-10-1999). Este concepto, a su vez, contiene la referencia implícita a las teorías de Margarita Pisano. La performance vocal se construye desde la distancia, es decir, está siempre en control y en conciencia de los juicios de valor que realiza y, cuando ejerce una opinión, lo explicita en tono de advertencia: “voy a hacer una opinión personal” (min.49, c55, 13-12-1999).

Su sujeción al libreto determina una estructura más o menos estable para su performance vocal, la cual, podría resumirse así: introducción a los temas a partir de una lectura del contenido en pauta, luego, desde esta lectura, establece una premisa y la desarrolla con ejemplos. Sólo por mencionar un programa donde haga uso de este mecanismo, podemos remitirnos a la emisión donde, a partir de la cita de un fragmento del código penal medieval francés que establecía la amputación de miembros como castigo

a prácticas lésbicas (10:35, c36, 10-7-2000), Vera sostiene la premisa: “la sociedad patriarcal de distintas maneras ha establecido diferentes mecanismos para vigilar, culpar y castigar, en general, el cuerpo de la mujer” (11:22, c36, 10-7-2000). Luego de la lectura de esta premisa, Vera desarrolla su performance vocal dando ejemplos como la caza de brujas y la deformación de los pies en mujeres chinas.

La performance vocal de Vera, además de obedecer a las estructuras y opiniones del libreto, tiende a ponerse al servicio de la información o de la performance vocal que la acompaña. Por ejemplo, en general, la performance vocal de Vera presenta el comportamiento de colaborar como “comparsa” de la performance vocal de Morán. Este flujo colaborativo entre Paulina Vera y Marloré Morán, se expresa en la aplicación de fórmulas afirmativas, tales como: “exactamente” (5 veces) y/o “claro” (32:00, c50, 18-2-1999). Estas fórmulas no aportan contenido sino que, más bien, apuntan a poner en voz un acuerdo, junto con dinamizar el ritmo de la emisión. Así también, cede el espacio para que otras performances vocales ocurran y, más importante aún, les permite tomar el rol de la conducción. Por ejemplo, en un programa dedicado a la literatura lésbica, permite que Damaris Calderón programe y anuncie sus canciones. En la ocasión, Paulina Vera pasa a ocupar el lugar de la escucha (22:07, c35, 26-6-2000).

Tal como lo anuncié de un inicio, quizás, lo que más la caracteriza su performance vocal es que, pese a su permanencia en el tiempo y la adquisición de conocimiento práctico radial, radicaliza su decisión de no ejercerla desde la experiencia personal. En este sentido, adquiere un tono más de orden informativo y expositivo, el cual, construye una opinión a partir de antecedentes. El ejemplo que más resonancia tiene en este sentido, es su participación en la sección “Rompiendo el Silencio” (c74, 12-4-1999; 35:42, c80, 24-5-1999), tal como revisé en el capítulo 2 (apartado 2.3.2.), dicho espacio es representativo del esfuerzo por construir referentes para las lesbianas, porque su función principal era la entrega de información silenciada. En este espacio de *Ama-zonas*, Paulina Vera opina desde los antecedentes, por ejemplo, cuando trata sobre la historia del feminismo (c104, 10-10-1998), desmitificando la historia del 8 de marzo (día internacional de la mujer) y

revelándonos su origen en la revuelta de mujeres rusas contra su partido (9:00-12:30, c69, 8-3-1999).

Por estas características, su performance vocal tiende a realizarse polifónicamente y lo hace bajo tres tácticas distinguibles entre sí: la aspiración a la neutralidad, el préstamo de otras voces y la puesta en voz de las fuentes de consulta. Por ejemplo, en la emisión radial dedicada a las inminentes elecciones presidenciales, Vera mantiene su neutralidad, a pesar de que Marloré Morán y Alejandra Aravena explicitan su voto, ella no se permite demostrar una posición al respecto y se limita a exponer las ideas que promueve cada un-de l-s candidat-s a La Moneda (c56, 6-12-1999). La aspiración de neutralidad en la performance vocal de Vera es sistemática y, salvo las excepciones que revisaremos más abajo, son una característica transversal dentro de su presencia al aire.

Otra característica importante es el uso de voces ajenas para la performance propia. En esta línea, Paulina Vera es una de las grandes responsables de las resonancias e influjo que adquiere luego el feminismo de Margarita Pisano. Vera es una de las primeras voces que se hace eco de esta feminista, integrándola en su performance vocal frecuentemente: “[Vera, en referencia a Pisano] El cuerpo es el único instrumento que tenemos para tocar la vida” (43:06, c36, 10-7-2000); ó también: “[Vera] voy a citar una idea de una feminista que muchas veces citamos acá, me refiero a Margarita Pisano” (47:07, c19, 31-7-2000). Esta alta frecuencia de otras voces está directamente relacionada con la tercera táctica activista de la performance vocal de Vera, esta es: la puesta en voz de las fuentes.

La puesta en voz de las fuentes es una práctica que se instaura con ella y que más tarde será heredada en otras voces. Para ir a los ejemplos particulares, remitámonos a citarla: “Es muy importante citar de dónde sacamos la información que hemos entregado hoy día. Son básicamente tres fuentes (...) Todos disponibles en el centro de documentación de la Coordinadora Lésbica” (46:16, c84, 21-6-1999). En esta ocasión, además de poner en juego el esfuerzo de sonorizar las fuentes también pone de manifiesto el ánimo pedagógico

y formativo de su performance, dado que no sólo muestra los antecedentes y sus fuentes, sino que señala dónde se pueden consultar⁷⁰.

Las excepciones que confirman la regla de su performance vocal polifónica se presentan, en general, como consecuencias de decisiones ajenas, o bien, en relación con experiencias derivadas del trabajo. Por ejemplo, cuando Marloré Morán la impulsa al aire a hablar de su propia experiencia. Esto se ilustra en el caso de la emisión Vera nos comparte sus gustos más simples, pero empujada por la pregunta de Morán “¿Tú bailas salsa?”, a propósito de la programación de un tema musical de Elbita (“El son del taburete”) (8:20, c83, 14-6-1999). O bien, en términos más profundos, cuando Morán le pregunta a Vera sobre su experiencia con ser lesbiana en relación a serlo abiertamente con su familia. En este caso, Marloré le pregunta:

¿Y en tu caso, Paulina? [Vera] Eh, en mi caso, bueno, eh, yo, en realidad, yo, bueno, lo conté do... bueno, digamos, por propia voluntad, pero, pero, también de alguna manera porque yo encontraba que la situación se estaba volviendo insostenible, no, entonces... ee... lo dije [lo dice con énfasis] y... pero, de todas maneras, lo que no cambia es, un poco, lo que le pasó a la Ale [se refiere a la invitada], te pasa a ti, le pasa a varias varias de nuestras auditorias que llamaron e... me pasó a mí también como una tormenta un torbellino como que se cayó un rayo en mitad de la casa y dejó la escoba [a coro con Marloré] y dejó las cosas patas pa arriba por un tiempo (46:04, c93, 23-8-1999. *En adelante, todos los subrayados son míos y remiten a la información del corchete*)

Este relato experiencial de Vera, se defiende de profundizar en aspectos específicos de la experiencia propia, apelando a la generalidad de la experiencia común de las lesbianas.

⁷⁰ Como otros ejemplos de esta táctica de volver a las fuentes se pueden mencionar: la referencia explícita al libro Antología “compañeras” (1994) compilada por Juanita Ramos que contiene testimonios de 47 mujeres latinas lesbianas, disponible en el Centro de Documentación de la Coord. Lésbica (c.77, 3-5-1999) o cuando habla del closet cita a Norma Mogrovejo (c80, 24-5-1999) o de la activista puertoricense en Nueva York, Hilda Hidalgo. Así también cuando interviene para revelar la fuente consultada, en el caso del diccionario Grijalbo de 1997 para la definición de sadomasoquismo (4:30, c88, 19-7-1999), Mary Wollstoncraft para hablar del sentido de masculinidad en relación con las mujeres (23:55, c24, 27-3-2000) y, en la misma ocasión cierra con ideas extraídas de Margarita Pisano (26:18, c24, 27-3-2000).

Junto con ello, su performance vocal aumenta su volumen a partir del uso de muletillas y aplica efectismos sonoros a ciertas palabras evocadoras de imágenes que, a su vez, expresan ciertas situaciones descifrables por la audiencia (“una tormenta”, “un torbellino”, “cayó un rayo”, “dejó la escoba”, “dejó las cosas patas pa arriba”).

Una excepción muy importante es cuando la performance de Vera se permite ser autoreferente respecto a la *Revista Ama-zonas*. A este trabajo se dedica un programa completo, que coincide con la época en que ella está a cargo de los micrófonos. En dicha emisión, Vera dice: “Hay una [énfasis] sola persona que que soy yo, digamos, que ha estado desde el primer, desde el principio, desde el primer número” (4:08, c33, 29-5-2000). Esta autoreferencia, tal como se expresa en la secuencia, está dirigida a la “labor” o trabajo realizado y no a una experiencia personal autoidentificatoria, como fue el caso de la relación con su familia que cité en el párrafo anterior.

No obstante estas excepciones, la performance vocal de Paulina Vera se esfuerza en no volverse identificable en términos personales. A diferencia, por ejemplo, de Morán y Aravena que ponen en sus voces cada vez que pueden su relación amorosa, Paulina Vera y su pareja Natalia⁷¹ nunca lo hacen (c53, 27-12-1999). Paulina Vera tampoco lo hace cuando fuera pareja de Marloré. De hecho, la única vez que construye su performance vocal desde su identificación personal fue cuando en la sección “Testimonios de vida” es entrevistada a propósito de su convivencia en pareja con una lesbiana y su hijo. En la ocasión, si bien, inferimos que habla sobre su experiencia con Marloré Morán y la convivencia con su hijo Prema, al hacerlo bajo el seudónimo de Marisol, resguarda su identificación y cifra su experiencia (1:03:09, c228, 13-6-1998).

Más aún, cuando le es posible, su performance vocal regula el ambiente para que no se generen las condiciones de producción de autoreferencia, por ejemplo: “[Alejandra

⁷¹ Entre fines de 1999 y el año 2000, Natalia contesta los teléfonos y lee los saludos que colecta a lo largo de la emisión radial del programa *Ama-zonas*.

Aravena a Morán] Yo me enamoré de ti por la radio po', ¿Te acordá'i? [Morán] Uuh [risas de fondo] [Vera] No hablemos cosas privadas, por favor, íntimas, después del programa todo lo que quieran. Ciñámonos a la cosa profesional" (11:38, c53, 27-12-1999). Cabe mencionar, que la única vez que habla de sí misma es cuando dice que toma a su pareja de la mano en la calle, pese a lo que los demás piensen, o que tiene deseos de ser madre en algún momento, pese a ser lesbiana; ambos comentarios se impulsan a propósito de una llamada al aire de un auditor (43:24, c85, 28-6-1999).

La performance vocal de Paulina Vera es polifónica, en el sentido de que se asiste de conovocar muchas voces para fintar la autorreferencia. Pero además de ello, y quizás como concecuencia, tiende a configurar su propio ejercicio vocal desde una temporalidad anterior. De hecho, si se compara con la performance vocal de Aravena, por ejemplo, caemos más en cuenta de que la performance vocal de Vera se realiza orientada hacia el pasado. Por ejemplo, revisemos el caso de una misma noticia: la salida del closet de Sidnead O'Connor. En dicha ocasión, en su sección "Música y mitología", Aravena recupera la noticia y articula su performance en un tiempo presente, reforzando su contingencia: agradeciéndole a O'Connor y apelando a la audiencia a atreverse. A diferencia de Vera, quien realiza su performance vocal en la sección de "Análisis noticioso", hablando de este hecho como un suceso ya ocurrido y con el objetivo de ampliar la lista de referentes de mujeres lesbianas reconocidas como tales en la historia. El énfasis puesto en los antecedentes de Vera, hace que su performance adquiera un tono de orden "informativo" y se componga la performance misma desde una visión hacia el pasado.

El último día que contamos con su performance vocal data del 31 de julio del año 2000 (c19). Ese día, ingenuamente, Paulina Vera promociona su participación en el reportaje sobre lesbianismo hecho por el programa de tv *Hoy día* (La Red), el cual, se transmitió el viernes 4 de agosto a las 21:30 hrs (58:21, c19, 31-7-2000). Desde la siguiente emisión radial, su voz "ronquita" desaparece para siempre y nos enteramos en voz de otras que ha recibido muchas críticas por aparecer con mosaico en dicho programa. Frente a estas críticas ha decidido no participar más de los micrófonos de *Ama-zonas* (c17, 7-8-2000). Más

tarde, casi al término de otra emisión, sin grandes reflexiones mediante, se anuncia en voz de Marloré Morán:

Un dato importante que quisiera dejar claro y para las auditoras que han escuchado durante mucho tiempo este programa e, Paulina ya no está en la conducción de este programa. Ella se ha retirado de la organización y somos nosotras quienes vamos a hacer cargo de la producción y la puesta en el aire de este programa. Nos encontramos la próxima semana (...) (49:27, c18, 21-8-2000)

En su activismo, Paulina Vera se posiciona como una figura humilde frente a un campo donde se reconocen y yerguen autoridades del activismo: “[Vera] Sí, me atrevo a llamar compañera [énfasis]: Julieta Paredes, del grupo Mujeres Creando” (43:10, c30, 8-5-2000). Esta humildad se expresa en su sujeción a la figura de la vocería y a la renuncia a emerger en tanto individuo líder. Quizás por estas razones, considera una osadía llamarse “una par” de Julieta Paredes. Por estos motivos, puedo calificar su voz como polifónica. Es decir, su performance vocal es la menos individual y la más colectiva; es la que se ciñe al pie de la letra con el plan de vocería que se acuerda para el proyecto radial *Ama-zonas* y es la que, finalmente, vive en carne propia el fracaso del modelo de vocería activista de la Coordinadora Lésbica. Al escucharla lo notamos: hay una seriedad de su voz “ronquita” que pretende conducir información más que encantarnos con su carisma.

4.2. Performance vocal y activismo mediador de Marloré Morán

Marloré Morán fue la fundadora e ideóloga de la sociedad TEL Ltda., además de ser junto a Paulina Vera, la gestora de la actividad radial activista que aquí nos compromete. En lo que sigue, veremos cómo construye su performance vocal, qué acciones ejecuta y qué activismo construye.

Antes de pasar a un análisis “micro”, recordemos algunos antecedentes que nos ayudarán a situarnos mejor. En sus inicios, Marloré Morán presenta en su activismo una especie de doble militancia entre la Coordinadora Lésbica y el TEL Ltda.. De hecho, cuando se habla del TEL Ltda. en *Ama-zonas* (2000) no se invita a nadie como entrevistada, sino que

ella misma toma la palabra como autoridad en el tema. En dicha ocasión, sobre el TEL Ltda., explica:

[Morán] Esta iniciativa surge, justamente, de un grupo de lesbianas que se ve en la necesidad de investigar el tema eee el primer proyecto de investigación, digamos, quee, que consolida el TEL Trabajo y estudios lésbicos tenía que ver con una duda, en el sentido, de qué pasaba con las mujeres lesbianas y las mujeres bisexuales en relación al tema de las enfermedades de transmisión sexual y el VIH/SIDA, esa es la primera, digamos, instancia de preocupación y que, e, en alguna medida, abrió la posibilidad de, de hablar de otros temas, de construir otras estrategias, de hacer otro tipo de intervenciones, justamente, por los datos recabados en esta primera investigación (47:48-47:53, c29, 1-5-2000)

El énfasis del TEL está puesto en sus servicios de índole profesional dirigido a mujeres, lesbianas, mujeres bisexuales y VIH positivas. Esto lo diferencia de la Coordinadora Lésbica, la cual, pretendía articular diversas agrupaciones activistas de lesbianas. Es bueno dejar esclarecida esta diferencia, en función de entender por qué la primera parte del activismo bajo la figura de la Coordinadora Lésbica exige una performance vocal que construye la figura de la vocería, mientras que la recuperación del Tel Ltda., más tarde, va a propiciar la emergencia de liderazgos individuales.

La primera emisión de *Segmento Ama-zonas* que guarda el fondo del *Salón de las Preciosas* (1998-2004) data del 18 de abril de 1998 (c97). Por otra parte, el primer programa radial lésbico, *Ama-zonas*, data del 4 de febrero de 1999 (c6). Marloré Morán inicia y desarrolla ambos proyectos, recién a fines del año 1998 empieza a tener la compañía de Vera en la conducción. Es interesante el tipo de participación que Morán desarrolla en estos proyectos radiales porque si bien, a veces reemplaza a otras voces que están encargadas de alguna sección (en "Rompiendo el Silencio", por ejemplo (c58, 22-11-1999)), es la única integrante del equipo radial que jamás tuvo a su cargo una sección en particular. Ello expresa, en parte, el rol protagónico y relevante que como figura adquiere desde un inicio al interior del equipo.

En el próximo proyecto radial que lleva a cabo junto a Alejandra Aravena (*Cuando cae la noche*) en Radio Nuevo Mundo, se instala también desde un inicio como la conductora principal, destacando que: "[Cuando cae la noche] es un medio de

comunicación lésbico independiente” (min. 15, c13, 1-4-2001). Desde esta diferencia, saluda al MUMS y promociona el programa *Triángulo Abierto*, así como también el programa *Ama-zonas* de la Coordinadora Lésbica. Éste gesto articula un ánimo colaborativo, a la vez que sitúa una diferencia con aquellos proyectos. Quizás por este motivo no se consideran una competencia.

En medio del desarrollo de *Ni Marías ni Magdalenas* (2002-2004), El 11 de mayo del 2003 para ser específica, Aravena anuncia que Marloré Morán va a cumplir labores de producción y que ella se va a quedar a cargo de los micrófonos, en compañía de Scarlet Muñoz (c166, 11-5-2003). En lo sucesivo, después de 6 años activando un lesbofeminismo radial, la señales de Marloré Morán se apagan de forma definitiva y su performance vocal desaparece de las ondas del *Salón de las Preciosas* (1998-2004). En adelante, presentaré el detalle de las características que, en mi criterio, se desprenden de aquellos 6 años en el aire, junto con lo cual, espero poder concluir rasgos del activismo que mediante esta performance vocal se configura.

En una primera parte del activismo que desarrolla Morán al alero de la Coordinadora Lésbica se empeña con especial ahínco a cuidar aspectos técnicos de la emisión de *Segmento Ama-zonas* (1998) y *Ama-zonas* (1999-2000). Por ejemplo, regulando aspectos técnicos de la performance vocal de las invitadas: “te voy a invitar que te acerques a los micrófonos para que se te escuche fuerte y claro” (24:02, c40, 11-9-2000)⁷². Y, más bien, se encarga de asegurar que las performances vocales ocurran con más ritmo durante la emisión. Recordemos que en un inicio, estas emisiones radiales se producen en base, sobre todo, a la lectura y su flujo general está determinado por una estructura fuertemente pauteada. Ante estas condiciones, Morán con su experiencia radial, asiste para que la emisión adquiera un ritmo atractivo y para que el resto de las voces adquieran mayor

⁷² También se repite en estos ejemplos correspondiente a etapas posteriores: “directo al micrófono si no le van a escuchar su mensaje” (17:34, c141, 11-8-2002); “te voy a pedir que te acerques más al micrófono” (2:09, c150, 29-9-2002).

confianza al aire. En este mismo sentido, colabora con la distensión de los ambientes y la integración del equipo, por ejemplo, en este fragmento: “[Morán] Nos reíamos porque están con coreografía y todo al otro lado del vidrio ahí... (...) lo que pasa es que Marcia Farfán es una artista: ella canta como Mecano y parece que quiere cantar como Sandra [Mihanovic] también” (25:25, c94, 30-8-1999). Este extracto junto con revelarles a la audiencia algo a lo que no tiene acceso (la coreografía), ayuda a que el equipo se sienta parte de la emisión, aunque no participe sonoramente de ella (en este caso, Marcia Farfán - la radiocontroladora- y quienes la acompañan).

En *Cuando cae la noche* (2001-2002), en la propia práctica de conductora se autodefine en tal rol, en base a la distribución de los turnos para la performance vocal: “[Morán] Alejandra, cuéntenos un poquito... (...) [Morán, 2:15] Paloma... (...) [Morán, 2:30] Perfecto, bueno, yo [soy] la conductora de este programa soy Marloré Morán. Soy videasta de profesión, también soy investigadora social y, por su puesto, soy una activista lesbiana” (1:00, c14, 4-3-2001). Es decir, Morán se encarga en su performance de organizar la turnos y fijar los ritmos (9:16, c141, 11-8-2002)⁷³; además de lo cual, controla y administra el ambiente. Por ejemplo, acusa protocolos textuales y asume control del ambiente cuando dice: “yo me estoy dando la bienvenida, ya que tú [refiriéndose a Paloma] no me diste la bienvenida” (19:43, c130 -A-, 28-10-2001). Esto, en su contexto, no está realizado desde un tono de enojo, por cierto, sino que está empujado desde un ánimo formativo. Bajo este mismo ánimo, para ampliar el punto con otro ejemplo, le dice a Daniela: “Daniela Miranda, yo te voy a pedir que intervengas más en estos micrófonos porque te vas a quedar sola unas semanas” (43:22, c205, 2-2-2003). En ambos casos, la performance vocal se orienta a señalar una “forma de hacer” propia del rol que ejerce en la actividad radial.

También es una constante la explicitación de las relaciones al interior del equipo radial, ya sea en términos funcionales a la emisión: “Alejandra Aravena, tú eres la

⁷³ Otros ejemplos son: “te doy la palabra, Constanza” (5:18, c154, 3-11-2002)

productora de este programa y me pusiste mal la fecha” (2:32, c7 -A-, 29-4-2001), o bien, en términos afectivos-personales, por ejemplo, a propósito del cumpleaños de Alejandra Aravena: “Feliz cumpleaños para ti, mi amor” (59:38, c119, 24-6-2001). En términos más generales, se constituye como una performance que opera desde la regulación de los ambientes y flujos performativos. Ya sea, controlando la emisión desde el “horror vacui” que antes ya mencionaba: “No se me queden en silencio, que el silencio es un bache en la radio y es tremendo” (40:44, c153, 23-10-2002). O bien, estimulando generosamente a otras performances con menos experiencia: “[Morán] Gracias, Paloma, por el material que aportaste, relájate, despreocúpate a cómo salió. ¡Es cuestión de práctica!” (23:30, c13, 8-4-2001).

Esta preocupación, también se expresa en el diseño de la pauta, donde incluso se deja entrevistar por su co-conductora, a propósito del “Encuentro de radios Libres” (c130 -A-, 28-10-2001), o más personalmente, en su experiencia como madre: “¿Cómo ha sido para ti, Marlo, que tienes un hijo?” (11:02, c127 -A-, 30-9-2001). En tales ocasiones, la performance vocal está previamente concertada y Marloré Morán entrega los espacios para que su co-conductora pueda asumir el rol de entrevistadora, en base al libreto.

Este rol no evita que realice su performance vocal desde la espontaneidad, al contrario, su alto conocimiento radial permite que se de ciertas licencias. Por ejemplo, es el caso de cuando sonoriza el ambiente dado que no entiende una instrucción de la cabina de los controles: “eee... bueno, a ver. Hay un letrero [se ríe mucho] que me está mostrando ¡Háblame por el interno! Porque los letreros... Aaah, pero por supuesto, ya: que dice que para eso sirven los talleres” (42:00, c40, 11-9-2000). En este caso, ante el peligro al “horror vacui”, Morán prefiere transparentar la situación, para luego vincularla al tema contingente de la emisión.

Desde una perspectiva más “macro”, la presencia de Marloré es determinante, puesto que incluso cuando su performance vocal no está al aire aparece en otras formas. Por ejemplo, en la sección “Saludos” de *Ama-zonas*, aunque, en ese momento, se suponía que ya no pertenecía al equipo radial: “Saludo a Damaris, nuestra invitada y éxito en todos

sus proyectos. Marloré” (50:45, c35, 26-6-2000). Así también, en otra emisión, se acusa su presencia a modo de “visita” (c37, 17-7-2000). Esta suerte de omnipresencia, se suma a que, de modo transversal, juega un rol editorial del que se jacta en su performance vocal. Por ejemplo, otorgando espacios: “[Morán a las MUMUFA] toda la información repítela las veces que encuentres conveniente” (42:27, c46, 13-11-2000); o bien, jactándose del poder de sacar al aire otras performances vocales: “[Morán] Yo he querido invitar a Alejandra” (3:17, c45, 23-10-2000); y todavía más, definiendo criterios de programación a través de valoraciones personales. Por ejemplo, cuando evalúa la situación y pone en valor la iniciativa de “Profesores contra toda discriminación” y promete volver a invitar a sus líderes (Victoria y Anita) (27:40, c130 -B-, 4-11-2001).

Su performance vocal se toma estas atribuciones en nombre de sí misma y, a diferencia de lo que ocurre en la performance de Vera, Marloré Morán radicaliza su individualidad como una forma de activismo. Esta táctica la posiciona, tal vez sin intención de hacerlo, como una voz-líder o, al menos, como una voz identificable al interior de un movimiento acostumbrado al anonimato. En lo que sigue, voy a analizar cómo construye esta individualidad a partir del desarrollo de cuatro características presentes en la performance de Morán: El uso de su propia experiencia para performar, la performance del deseo, la performance del compromiso y la performance de escuchar. Luego de caracterizar estos aspectos, desarrollaré cómo la performance vocal de Marloré Morán performa enfrente y media situaciones de conflicto.

4.2.1. Usos de su experiencia

La performance vocal desde su propia experiencia emerge, principalmente, de tres dimensiones: la experiencia de Morán en tanto lesbiana, su experiencia en tanto madre y su experiencia en cuanto activista. A través de la primera dimensión, nos enteramos de parte de su biografía:

[Morán] Muy parecida a la de la Ale [invitada en ese momento], me pillaron a los 15 años una carta de amor [le da énfasis. De fondo se escucha: Ooh!] de otra mujer [se ríe]... Sí... También caos al principio, pero bueno, a estas alturas ya tengo 40 [risas de fondo] las cosas han cambiado bastante” (46:04, c93, 23-8-1999).

A través de estos momentos, logramos simpatizar con su experiencia común en tanto lesbiana: “En algún momento de mi juventud [risa]... recuerdo haber perdido algunas amigas (...) porque está la fantasía de que las lesbianas se enamoran de todas las mujeres” (25:15, c79, 17-5-1999). De alguna manera, la performance vocal de Morán logra proyectar, a través de su realización, una experiencia común de la cual, como radioescuchas, nos hacemos cómplices y sintonizamos. La “picardía” y juventud del primer momento de clandestinidad de la experiencia lésbica, con la madurez de una perspectiva de 40 años que revela la aprensión común entre las heterosexuales respecto a las lesbianas, nos hacen escuchar su performance vocal como propia.

Pero así como comparte aspectos biográficos de su pasado, también performa desde aspectos más relativos a su presente contingente, tal como la relación que mantiene con Alejandra Aravena: “Yo con la Janita igual hemos ido a pololear al parque” (51:31, c42, 25-9-2000), o bien, proyectando una imagen de sí misma, en base a sus gustos personales: “Lo que comentaba nuestra auditora... decía que los pantalones no se los saca nunca. Bueno, yo también soy una de esas que no se sacan nunca los pantalones... Son bastante cómodos” (20:16, c94, 30-8-1999). Todo esto parece de perogrullo, pero es la performance vocal de Morán quien primero y con más frecuencia se permite este tipo de autoidentificación sistemática en el tiempo.

Como segunda dimensión, se presenta con frecuencia una performance vocal que se detona en su experiencia como madre (c75, 19-4-1999). Esta performance vocal emerge sin mediar preguntas, por ejemplo: “me recordaba... lo que pasaba con mi hijo (...) los niños son los menos contaminados con el tema” (40:37, c78, 10-5-1999). Así como también, aparece en la medida que se siente responsable de dar testimonio de su experiencia personal como madre-lesbiana en el colegio de su hijo, a propósito del caso de Maira Espinoza. En este relato denuncia cuando le recomendaron cambiar a su hijo de colegio por

su aparición en la portada del periódico *La Cuarta*, a propósito del incendio en la Divine⁷⁴. Pero quizás, más importante aún, es en términos de gestión e involucramiento de su hijo Prema en las transmisiones radiales. En concreto, permite que su hijo Prema radiocontrole por Radio Número Crítico y asista en la realización de *Ni Marías ni Magalenas* (4:03, c135, 30-6-2002; min.6, c136, 7-7-2002) y lo reconoce como tal en el saludo de cierre, dedicado al equipo: “A Prema Jofré que es mi hijo y nos radiocontrola por internet” (58:14, c140, 4-8-2002). En esta medida, su performance vocal se identifica con la experiencia de la maternidad y la pone en juego cada vez que puede, reivindicando este espacio como un lugar posible para la realización de su activismo.

Como tercera y última dimensión, su performance vocal se caracteriza por destacar su propia experiencia activista. Este gesto doble de autovalidación no es metafórico, sino que explícito. Primero lo hace poniendo énfasis en el tiempo que lleva militando como activista: “porque yo me he topado en esto de la militancia lésbica durante de los 6 años, durante los 6 años, de conocer mucha gente” (26:09, c17, 7-8-2000) y, claro, en la medida que el tiempo pasa, los años se van sumando a esta recurrente forma de poner en voz su trayectoria activista.

En la primera parte del activismo radial que nos convoca, sobre todo, esta performance vocal de Morán, se posiciona como testigo participante del desarrollo del activismo en Chile (34:13, c21, 6-3-2000) y performa bajo esa figura al interior de la Coordinadora:

[Morán] Nosotras hace 7 años hemos estado intentando levantar un movimiento lésbico en Chile, hemos intentado abrir espacios para otras mujeres lesbianas, hemos logrado lo que ningún grupo lésbico en latinoamerica tiene que es un programa radial y lo hemos hecho con nuestro esfuerzo... Ahí no estaban estas compañeras que tan fácilmente dicen y bueno por qué no dieron la cara, por qué no nos representaron. Nosotras, incansablemente, hemos dicho a través de estos micrófonos que nosotras representamos única y exclusivamente las opiniones del

⁷⁴ (véase 10:01, c150, 29-9-2002) y también: “[Morán] la primera vez que aparecí en la portada de *La Cuarta* (1994) <<homos y lesbis alzan la voz>>” (34:06, c206, 9-2-2003).

grupo Coordinadora Lésbica. No representamos a todas las lesbianas de Chile porque todas las lesbianas de Chile no pensamos igual, no vivimos igual, no tenemos los mismos intereses (...) (26:09, c17, 7-8-2000)

Tal como se lee en la secuencia transcrita, a partir del “nosotras”, junto con validarse a sí misma como parte activa del arduo proceso de construcción de “un movimiento”, se posiciona como la voz de dicho “movimiento”. Incluso, expresa ánimos, a modo representativo de su orgánica. A propósito de este tema y de la canción “Tengo ganas de estar bien” de Sandra Mihanovic, expresa una sensación representativa de la orgánica: “Nosotras también tenemos muchísimas ganas de que nos dejen de joder” (7:06, c17, 7-8-2000).

Pasado el tiempo, esta performance vocal autovalidante se reafirma en base al activismo desarrollado. Por ejemplo, sobre sexualidad lésbica y a partir de la inquietud de una invitada de hacer algo respecto a este aparente vacío, Morán responde: “te vamos a prestar unas investigaciones que hemos hecho por ahí” (24:55, c140, 4-8-2002). Así mismo, pone en juego su experiencia, en función de su edad, cuando al colectivo Norma Vergara (Romina Riquelme y Elisa Castillo), antes de desarrollar cualquier performance les advierte: “Yo soy bastante mayor que ustedes” (21:50, c210, 16-3-2003). Otro ejemplo destacable ocurre en la conversación que manitene con Cecilia Riquelme, una de las fundadoras de Ayuquélén, cuando en medio de una pregunta Morán dice: “Por ejemplo, yo cree el primer programa de lesbianas” (7:07, c164, 30-3-2003). En esa misma ocasión, Morán insiste: “[Morán] yo puedo decirlo porque estoy hace 10 años metiendo la cuchara con el tema lésbico (...) las lesbianas no quieren ser feministas” (43:39, c164, 30-3-2003). Esta formulación de un espacio autorizado desde donde hablar, es un procedimiento distintivo en la performance vocal de Marloré Morán.

Quizás las tensiones que surgen frente a su figura son producto justamente de la generación de un lugar autorizado desde donde realizar su activismo. Por ejemplo, en la primera etapa correspondiente a *Ama-zonas* se rumorea sobre su poder ejercido desde un lugar de autoridad y voz de mando. De hecho, cuando Paulina Vera decide irse de la

organización, una auditora llama al aire para acusar a Marloré Morán como responsable directa e incitadora de su salida: “[Carmen al teléfono a Marloré] Quiero que usted me diga por qué Paulina no está en el programa [Morán] Yo no puedo hablar por Paulina... [Carmen, 15:36] yo no sé si usted tiene toda la autoridad para decir ahora, ya, usted no sabe/ Yo sé que usted le dijo que no fuera [Morán, 16:20] El grupo fue, la Coordinadora” (13:50, c17, 7-8-2000). En dicha ocasión, pese a que advierte que no va a hablar por Paulina, sostiene que: “se mal utilizó el discurso de Paulina” (19:45, c17, 7-8-2000).

4.2.2. Performance del deseo y del compromiso

Otra característica importante, que aportan en la construcción de la individualidad de la performance de Morán es la puesta en voz del deseo. Morán es la primera y una de las pocas que se da la licencia de expresar su deseo al aire. Por ejemplo, a propósito de las invitadas, Mía Vinselman y Judith Daniels⁷⁵, Morán dice: “Aquí estoy con dos invitadas prometidas para esta semana, estoy con dos chicas muy guapas, estoy en medio de ellas, para envidia de muchas” (15:31, c43, 2-10-2000). Ciertamente, la letra es muy injusta al momento de querer describir el modo en que se realiza su performance vocal, pero el ejemplo sitúa aunque sea parcialmente, una de las ocasiones en que Morán se permite realizar una opinión que la construye desde una performance vocal lésbica deseante.

También construye su individualidad mediante la acción de comprometer, apoyando y ofreciendo soporte, incluso, en términos económicos a la audiencia: “[Morán] Si tienen alguna dificultad en relación al tema del dinero para la micro ahí lo conversaremos y veremos cómo solucionarlo, o sea, que no existan motivos de ninguna clase para no asistir” (44:36, c44, 16-10-2000). Es importante este gesto emprendido por Morán, dado que es la única que ante los micrófonos se permite este nivel de compromiso con la audiencia al aire.

⁷⁵ Recordemos que con Judith Daniels tendrá una relación poliamorosa. De hecho, es ella quien le ayuda a coleccionar los 2000 dólares que le servirán a Morán y Aravena para pagar por el espacio radial de *Cuando cae la Noche* (2001-2002).

De alguna manera, estos aspectos desde los que acciona su performance vocal atienden a construir una proyección de su individualidad que se despliega en la erótica y la confianza.

A través de su performance vocal, Morán se construye a sí misma como un “lugar seguro”, donde las lesbianas o, más ampliamente, las mujeres, pueden expresarse desde la confianza. Por ejemplo, en un capítulo sobre violencia, Morán incitaba a la radioaudiencia a llamar al aire y a denunciar las violencias de las que eran víctimas. En dicha ocasión llamó Elizabeth (31:30, c47, 20-11-2000), quien era acosada por su ex-esposo dado que era lesbiana y su esposo usaba éste argumento para amenazar la custodia legal de sus hijos. En ese momento, Elizabeth denuncia “ampliamente” a la sociedad por su temor y angustia. Frente a esto, Morán rebate: “tu denuncia no es a la sociedad, es a un espionaje concreto, denúncialo (...) Yo te apoyo, yo denuncio a tu esposo” (32:32, c47, 20-11-2000). De alguna manera, a través de su performance vocal, Morán busca exhortar y ofrecerse como medio de ajusticiamiento para la represión que sufre Elizabeth. En síntesis, la performance vocal de Morán en este caso, funciona como alternativa ante el silencio de la radioescucha que no puede o no sabe cómo poner en voz su denuncia.

4.2.3. La performance vocal de escuchar

Otra acción que emprende la performance vocal de Morán es la de escuchar. Aunque suene contradictorio, Morán se caracteriza por ponerse en el lugar de la escucha ante ciertas performances vocales. Quizás, la que mayormente la incita a ponerse en este lugar es la performance vocal de Margarita Pisano. Por ejemplo, cuando entrevista a Pisano, Morán funciona como un eco de fondo, usando la fórmula o “muletilla” de “exactamente” (11:57, c133, 9-6-2002)⁷⁶. Pero más significativamente, incluso, frente a Pisano la performance vocal de Morán se esfuerza en cumplir el rol de escuchar y posibilitar que la

⁷⁶ También en otros casos, empieza a mantener el flujo performativo de Pisano y su performance se limita a asegurar el flujo a través del uso de formulas afirmativas, suaves, de fondo, como acusando que aún sigue ahí, atenta a las ideas de Pisano: “claro” y “sí” (18:48, c115 -B-, 20-5-2001). Y, en otras ocasiones, su performance vocal funciona a modo coral con las ideas que expone Margarita Pisano (min.25, c14, 4-3-2001)

performance vocal de Pisano prolifere. En la secuencia citada más abajo, recuperé las intervenciones de Morán a lo largo de la emisión donde está invitada Pisano. Esta secuencia expresa, la performance vocal de escuchar que despliega Morán, en tanto que sus intervenciones no aportan en términos de contenidos a lo tratado por Pisano, sino que cumplen la función de ejercer el acuerdo, además de mantener la presencia de Pisano al aire:

[16:30] ujum [17:30] ajá [18:30] carente (...) ujum [21:59] claro... [22:35] tiene otro contenido, sería... [24:14] Claro, la propiedad... [24:55] ajá [25:38] claro, claro [25:48] un tema que nos queda pendiente entre amor madre hija [26:25] ujum [27:23, como eco reafirmador] él viene completito [27:43] claro [27:59] claro [28:20] ujum [28:39] ujum [29:51] sí... [30:46] jum [30:50] ujum [30:54] Bueno... vamos a insistir (...) que llamen, que llamen [pausa por reproducción de testimonios de hijos de lesbianas 34:47-35:58] (...) [47:46] ese tema y otros temas me gustaría que Margarita comentara yo sé que su crítica aquí es muy importante [47:54, Pisano comenta los testimonios de los niños reproducidos y los critica] [49:08] sí [50:34] claro [51:02] claro... bueno, yo al respecto a eso tengo la una experiencia de tener un hijo (...) tiene un costo [Pisano] Claro que tiene un costo (...) [53:04] sí, sí... [53:34] ujum... [54:22] ujum... [54:36] ajá [55: 14] claro [55:28] jum.. [55:33] se ríe en complicidad con Pisano [55:48] ujum... [55:59] se ríe [56:13] ujum... [56:19] ya... [56:31] ese corte generacional, es algo impuesto. Por que no profundizas en ese tema.. [57:24] ujum [57:31] sí, sí... [58:00] ...o como una mujer anciana [58:20-58:30] Sí, sí (se ríe) [58:47] sí... [59:20] se ríe cómplice [59:28] Oye, Margarita y de este tema que habíamos conversado de la traición de la madre... [59:31. Pisano] te quedaste metida... [Morán, 59:32] sí, sí, porque las mujeres como que nos resistimos [Pisano retoma el turno, 59:54] Bueno, es que yo tengo libros escritos sobre eso... cualquier persona que quiera ahondar en esas cosas o mujeres que han escrito sobre eso (...) a ver, yo creo que (...) [1:02:29] ya... y en las mujeres [1:02:30, Pisano retoma el turno y explica lo solicitado] [1:03:28] sí, sí... [1:03:51] ujum... [1:04:03] claro [1:04:24] ujum [1:04:42] ujum [1:05:00] ujum [1:05:09] ujum [1:05:19] claro [1:05:32] ujum [1:06:00] Morán se ríe cómplice]. (c4, 21-7-2002)

Este ejercicio, muestra las reiteraciones de fórmulas afirmativas, usadas por la performance vocal de Morán durante 50 minutos al aire, aproximadamente. Además de la cual, destaca lo voluminoso de las temporalidades en que permite hablar a Pisano. Esta secuencia de intervenciones de Morán, pone de manifiesto que su performance vocal cumple dos funciones características ante la performance de Pisano; por un lado, reafirma y estimula el

flujo de habla de Pisano, a través del uso de fórmulas afirmativas; mientras que, por otra parte, expande y amplía el alcance de la performance de Pisano, estimulando su proliferación. En esta performance vocal, sorprende la cantidad de veces que interviene Morán para expresar que está de acuerdo. En este sentido, Pisano funciona como una corriente, cuyo torrente fluye sin detenerse, con la total licencia de Morán.

Morán a través de sus preguntas perfila la performance vocal de Pisano hacia la figura de la guía para el activismo lésbico feminista: “[Morán] ¿y qué esperanzas tenemos, Margarita? [11:49] Hay un tercer capítulo del libro muy potente [min.12] que una feminista como tú se haya tomado la molestia de hablar del lesbianismo” (10:32, c115 -B-, 20-5-2001). En suma, Morán autoriza y pone en valor la performance vocal de Pisano.

En esta línea, la performance vocal de Morán no sólo se ejerce desde la escucha, sino que también se despliega a modo de eco de otras voces que, a su vez, se hacen eco de Pisano. Sólo por poner un ejemplo, en el programa sobre violencia, concluye: “El llamado es a ser rebeldes” (45:11, c47, 20-11-2000). Esta performance es una resonancia de lo que habían expuesto la emisión recién pasada las MOMUFAS (agrupación que lidera Pisano), cuando Carola señala: “nos queremos parar desde la rebeldía” (min.32, c46, 13-11-2000).

4.2.4. Frente al conflicto

Ya he analizado y concluido que la performance vocal de Morán ocurre desde su individualidad y que, entre las acciones que realiza, destacan aquellas que expresan deseo, confianza y escucha ante ciertas performance vocales. En lo que resta, en cambio, quisiera exponer cómo enfrenta la performance vocal de Morán momentos de conflictos significativos. Algunos ocurren fuera del locutorio radial, pero impactan directamente en él y otros, ocurren “en vivo” y presenciamos su desarrollo al aire. Este punto es importante, porque la distinguiré de la performance vocal de Aravena que posteriormente analizaré y, en consecuencia, nos dará pistas de la construcción de activismos particulares entre una y otra performance vocal.

Frente a situaciones de conflicto, la performance al aire de Marloré Morán no se caracteriza fundamentalmente por la confrontación. Desde ya, quiero dejar anunciado que

su performance vocal acciona mayormente desde la medida y la mediación. Cuando me refiero a situaciones de conflicto hago referencias a aquellas situaciones que interpelan una reacción. Es decir, son de orden relacional y detonan la participación directa. Porque, por cierto, Morán cuando performa denuncias lo hace desde la confrontación. Sin lugar a dudas. Pero en este caso, a diferencia de la “denuncia”, me concentro en situaciones específicas que ocurren y se desarrollan con participación directa de ambas partes (un choque de dos fuerzas).

Esta tendencia a la conciliación es posible verla en varios casos, su alta frecuencia es un indicador de que se constituye como característica. En lo que sigue, revisaré tres casos. En el primero de ellos, veremos como la performance vocal toma el lugar de la escucha, ya no para hacerse eco -como lo hace en el caso de Pisano- sino que para distanciarse y “tomarse con humor” la agresión subrepticia. Luego, el segundo caso, Morán también permite el uso del espacio-tiempo radial de una performance vocal violenta, con el fin de poder articular una idea a partir de su puesta al aire. El tercer caso es todavía más interesante, ya que Morán realiza su performance vocal intentando negociar, para luego producir las condiciones propicias para que el resto del locutorio accione desidentificatoriamente. Estos tres gestos, se constituyen como performances conciliadoras, ya que no persiguen el acallamiento, sino que la mediación.

El primer caso es producto de la llamada al aire de Waldo de Puente Alto, el segundo biohombre que llama en los dos años de existencia al aire del programa *Ama-zonas*. A partir del tema de conversación que preguntaba a la audiencia “¿existe una estética lésbica?”, Waldo muy cómodamente y con buen ánimo realiza su performance vocal al aire y nos entrega su visión normativa de cómo reconoce a las lesbianas en la calle:

[Waldo] Oye, yo las quiero mucho a ustedes y me identifico con ustedes [Morán] me parece muy bien [Waldo] Fijaté, refiriéndome al tema que ustedes han puesto en el tapete [Morán] ya... [Waldo con mucha seguridad] Yo las conozco inmediatamente. Hay hombres que no, y personas que no tienen esa capacidad [lo dice más rápido]: yo la he desarrollado a través de mí [alarga la sílaba] trayectoria... [Morán] ya... [Waldo] y fijaté... ¿Sabes cómo las conozco yo? [Morán] ¿por qué? [Waldo] Por la ropa: ropa negra [Morán] ¡Ropa negra! [lento y mayor volumen] ya... [Waldo] eee... el caminar... Un caminar arrastra'o, así, piernas arque'ás.

Perdonen que lo diga con tanta franqueza [Morán] ¡No, no, me parece bien, si esa es tu opinión y aquí estamos para escuchar la opinión de los auditores! [Waldo, interrumpiendo] ...y yy, oye, la cara de sufrimiento [personifica con la voz], así... [Morán] ya... [Waldo] Una cara como con dolor, no sé... ¡Inmediatamente! No me he equivocado [Morán] Ya, yapo [Waldo] Y la otra, esa es la que te digo yo, la sensible, hay una que es muy sensible. La otra [sube el volumen], que es una más... Amachá (sic), así, es brazos cortos, bajita de estatura... y se nota [sube el volumen], medianamente, que es... que es.... Muy ahombrada, muy... Entonces... Esos dos rasgos de diferencia: modo de caminar, las más sensibles [Morán] Ajá [Waldo] cara de sufrimiento [Morán] ya... [Waldo] la ropa negra [Morán] aj... [Waldo] Y un beatle subí'o... [Morán, más definitiva que el resto de las veces intentando darle fin a la llamada] ya. [Waldo] Y el corte de pelo también, es un corte de príncipe valiente [más lento] [Morán, definitiva] ya. [Waldo, más rápido] Y otras lo usan cortito [Morán, finalizando] ya [Waldo] Esa sería mi opinión, oye... [Morán] ya, Waldo, muchas gracias por tu opinión y gracias por escuchar el programa [Waldo] Gracias a ti... [Morán] yaaa... (41:49-43:07, c94, 30-8-1999)

Esta situación es interesante, ya que lo que mayormente hace Morán, en toda la performance de Waldo, es afirmar, manteniendo el flujo de habla de la llamada al aire. Y, pese a que el contenido de lo expresado por Waldo pueda resultar violento en su contenido, la performance vocal de Morán es escuchar. De hecho, la única reflexión crítica que realiza de dicho episodio, es al cerrar la emisión, donde con un tono cómico se distancia y comenta: “bastante particular la opinión de Waldo” (43:07, c94, 30-8-1999).

En el siguiente caso, a diferencia del caso de Waldo, Morán rebate a posteriori dicha opinión para poder articular la idea contraria. En esta ocasión llama Carlos, quien opina que las lesbianas no se deben sentir discriminadas por la iglesia, porque dios no critica a las lesbianas, sino que al “acto lésbico”. Y repite insistente que el lesbianismo no es algo normal, “es anormal” y refuerza la idea, repitiendo incansablemente que “es algo antinatural, es anormal” (23:39, c45, 23-10-2000). Ante esto, una vez que Carlos corta, Morán opina:

[Morán] En términos personales yo puedo estar, decirles que yo estoy muy tranquila porque no creo en dios, por lo tanto no hay ninguna religión que me diga o que soy natural o que soy antinatural o qué es normal o anormal mi comportamiento, es un tema que la verdad lo tengo bastante superado, que no me preocupa, pero sí lo que a nosotros nos parece importante y por eso es que hacemos este llamado de atención y por eso es que tocamos este tema, respecto

a las religiones y sobre todo la religión judeocristiana es el [respira] orden simbólico que instala respecto de la sexualidad de todos los seres humanos, aun cuando nosotras no estemos adscritas a estas creencias y a estas religiones. Es decir [pausa] La opinión de Carlos, me parece regio que la iglesia o que la religión judeocristiana no permita la homosexualidad y no permita el lesbianismo, me parece estupendo. Pero esa moral cristiana no debe imperar para nosotras las mujeres que no creemos en ese dios (23:48, c45, 23-10-2000)

En este caso, la opinión de Carlos es recuperada para subvertir su tesis desde los propios principios que ocupa Carlos para argumentar. En este caso, Morán deja aparecer la performance de Carlos, le concede condición de existencia, pero al mismo tiempo que la valida, la restringe a su ámbito de operatividad. En este sentido, su performance vocal no busca la negación de la opinión de Carlos, sino que media para que entendamos su limitado y restringido campo de acción.

Por último, quiero recuperar un ejemplo que es singular, porque en él vemos cómo Morán intenta negociar y rebatir a su radioaudiencia al aire. En la ocasión, llama Luz, quien “impresionadísima” realiza su performance vocal al aire. Podemos suponer que por su timbre y por su relato (está casada y tiene hijos grandes) es una biomujer, heterosexual, de edad avanzada. Su voz performa desde el escándalo y en su performance vocal intenta reivindicar el sistema heteropatriarcal al que se suscribe. En este caso, Morán actúa desde la conciliación e intenta influir pedagógicamente en el cambio de perspectiva en Luz:

[Morán] ¿Con quién tengo el gusto de hablar? [llamada al aire: Luz] con una persona que nunca las había oído, pero ahora, estoy impresionadísima [Morán] Cuénteme... [Luz] e, estoy impresionada que la gente esté aceptando el no ser normal [Morán] ...ya [Luz] me impactó mucho [Morán] ya... [Luz] porque si hay dos sexos, [Morán] sí... [Luz] es justamente para que seamos hombre y mujer [Morán] ...ya [Luz] no se puede estar aceptando las anormalidades, porque eso es una falla hormonal [Morán] ee... [Luz] abiertamente [Morán] ¿Cuál es su nombre? [Luz] Luz [Morán] Luz. Señora luz, yo, yo le quiero comentar que a esta altura de la vida y de los avances científicos se ha comprobado de que no tiene que ver con las hormonas la existencia de la homosexualidad, por ejemplo... Tampoco tiene que ver con enfermedades psicológicas o siquiátricas. Entonces el parámetro que usted está eligiendo para decir normal y anormal me gustaría saber cuál es [Luz] Es decir, es el hecho de ser anormal justamente [se ríe, en tono de obviedad]... [Morán] Si, pero, basado en qué [Luz] si usted es hombre es lógico que sea hombre y actúe

como hombre [Morán] no, no, no, basa... [Luz] ...si usted es mujer es lógico que actúe como mujer [Morán] Sí, pero, pero las mujeres lesbianas siguen actuando como mujeres [Luz, interrumpe] es lógico que un hombre atraiga a una mujer y una mujer a un hombre [Morán] No, no, eso tiene que ver con el sentido de la reproducción. Pero, por ejemplo, si hablamos en términos afectivos, amoroso, incluso eróticos, que no tiene que ver con la reproducción; no es necesario que un hombre tenga que ver exclusivamente con una mujer nada más [Luz] Es decir, bueno, uno puede querer a sus hijos o a sus hijas, pero e, que esté enamorado uno de una persona de su mismo sexo es una cosa anormal pue [Morán] ee [Luz] sin lugar a dudas que sí pue [Morán] anormal en qué sentido, yo, eso es lo que me gustaría entender porque, porque si usted citaba a, eee, algo como enfermedad, no, no, no es el caso [Luz] Es lo lógico: una enfermedad psicológica pue [Morán] no, no, está com... [Luz] porque si [Morán] ...probado que no es, señora Luz [Luz] usted nació mujer usted tiene que actuar en su vida como mujer y si un hombre nació hombre, tiene que actuar como hombre [Morán] Pero, entonces, usted está mal informada porque las mu... [Luz] ¡No, cómo voy a estar mal informada! [Morán] ...jeres [Luz] Yo soy mujer,... [Morán] sí... [Luz] ..., soy casada [Morán] No, si está bien... [Luz] ...tengo hijos [Morán] No, si yo también tengo hijos [Luz] he formado gente normal, también, es mi familia [Morán] sí... bueno, mi papá y mi mamá eran normales, fijesé, para el parámetro que usted dice y, sin embargo ee, mi, ee, deseo erótico es con mujeres y no con hombres [Luz] ah, ust... [Morán] Es raro eso, ¿no? [Luz] Es que eso, es que eso no es normal en usted [Marloré se ríe levemente, Luz continúa] Usted no es normal [las demás se ríen de fondo Morán] No, yo soy absolutamente normal, soy más normal que muchas personas de [Luz, interrumpe] No, no, no, a usted le gustan las mujeres y es mujer; lo normal... Es decir, yo tengo amigas mujeres y las quiero mucho [Morán]... ajá [Luz] pero, pero... no, no, no estoy enamorada de una mujer [Morán] Pero, si está bien, me parece estupendo. Si no todo el mundo tiene que hacer lo mismo, porque sino sería un desastre y sería muy aburrido. Eh, señora Luz, le agradezco muchísimo que haya llamado, de todas maneras [Luz, interrumpe] y, muchas gracias, porque que, que me agradezca y lamento mucho que usted tenga esa mentalidad y que la acepte [Morán] bueno [Luz] Yo que usted me trataría psicológicamente (se ríe) [Morán, riéndose] [Luz] Buenas noches [Morán] Bueno, gracias por su deseo [Daniela Miranda] desde aquí de la anormalidad la saludamos [Constanza Farías] Claro [Daniela Miranda] por el derecho a optar... [Morán] por el derecho a ser anormales dentro de la normalidad [Daniela Miranda] ¡vivan las anormales! [se ríen] (53:47-56:55, c137, 14-7-2002. *Los subrayados son míos y significan énfasis*)

Este tercer ejemplo, junto con reafirmar que la conciliación es el principal motor en la performance de Morán, aporta procedimientos específicos que se vuelven frecuentes. Al menos, es posible distinguir tres. Por una parte, está la aplicación de formulas de escucha

(como los “ya” y los “sí” de un inicio), esto cumple la función de ceder el espacio para la realización performativa en curso, tal como lo vimos en el ejemplo con Pisano. Es decir, en principio, Morán permite que Luz desarrolle su idea con libertad. Es más, la primera vez que interviene Morán, es Luz quien le cede el turno para intervenir mediante una pausa. Más tarde, como segundo procedimiento, Morán se propone “informar” a la sra. Luz. En esta instancia, lo hace desde referencias científicas, apelando a los propios recursos y fuentes que ha utilizado Luz, para de esta manera rebatir su opinión. Como tercer procedimiento reconocible, y una vez que se agota el “debate” propiamente, Morán desestima el discurso de Luz distanciándose de él mediante la risa. Finalmente, hacia el final de dicha secuencia y una vez que Luz sale del aire, todo el locutorio se suma para festejar desde un ánimo desidentificadorio la “anormalidad” atribuida por Luz a la práctica lésbica.

En los párrafos siguientes, quiero revisar dos excepciones específicas a la tendencia conciliadora de la performance vocal de Morán. El primer ejemplo, ya lo he citado antes dado su grado de importancia. Este episodio se enmarca dentro del segundo quiebre de la Coordinadora Lésbica y, por consecuencia de él, ruedan las cabezas de Paulina Vera y, su pareja, Natalia. Es interesante este episodio, porque Morán asume la vocería casi de forma natural, dado sus conocimientos técnicos en la locución. En la siguiente secuencia se muestra cómo la performance de Morán no es sólo definitiva y enfática al momento de la denuncia, sino que a través del ejercicio de la vocería, su performance vocal ordena a las demás voces y las organiza tiempo-espacialmente:

[Morán] En este país de mierda vivimos, y en este país de mierda nosotras intentamos hacer algo distinto, intentamos comunicar una idea diferente, queremos reflexionar, queremos hacer muchas cosas. Roxana [Roxana habla] [Morán retoma, 38:27] para historias morbosas, para contar ee intimidades, nosotras no estamos, no nos interesa. Roxana [Roxana habla] [Morán retoma, 40:45] Bueno, hemos usado este tema de Sandra Mihanovic como... caso como característica segunda del Ama-zonas, porque tenemos limpias las manos y muy alta la frente ee... Roxana, tú quieres dar a conocer el documento que nosotras como Coordinadora Lésbica mandamos a esta lista de correo que nos trató tan mal este fin de semana [Roxana lee comunicado público, 41:07] (35:55, c17, 7-8-2000).

Esta performance vocal de Marloré Morán “ordena” en al menos dos sentidos de esa palabra; por un lado, organiza los tiempos y secuencias de performances vocales que ocurren en ese tiempo y, por otro lado, su performance vocal cumple un rol imperativo, en tanto “da la instrucción”, en este caso, a Roxana Quiroz, para que ejerza su performance vocal, según lo previamente acordado presumiblemente por libreto (por ejemplo, leer el comunicado). Aunque también, en otras ocasiones, esta misma acción la realiza de un modo más indirecto: “[Morán] Pero queríamos hacernos cargo, responsablemente de las críticas yy cedo la palabra, los pocos minutos que quedan a quien quiera referirse” (54:34, c17, 7-8-2000). Este tipo de confrontación del conflicto, mediante la adopción del liderazgo (en tanto conducción y orden), es una característica de la performance vocal de Morán.

Otros momentos que destacan en su ejercicio de la voz confrontacional es en ciertas discusiones que se dan al aire. Específicamente, me refiero al desempeño categórico y enfático al momento de rebatir una opinión entre sus compañeras de micrófonos. Por ejemplo, cuando adquiere una postura adversa respecto a la práctica sadomasoquista (20:30, c137, 14-7-2002). En la ocasión interrumpe varias veces el argumento de sus compañeras para decir subiendo el volumen: “Pero eso es mentira, es mentira. Todos saben que los abusadores son heterosexuales” (9:07, c140, 4-8-2002), repitiendo el gesto en otra ocasión: “Pero es mentira, hay que decirle a la gente que está escuchando que es mentira” (49:24, c146, 8-9-2002). En estos casos, las interrupciones responden al ánimo de corregir un prejuicio, al mismo tiempo, que expresa la urgencia de ser escuchada. Esta reacción, se puede situar desde la confrontación, dado que enfrenta una fuerza adversa y anula su intervención (en la conversación) y le quita su condición de verdad. Si bien, esta táctica de anulación no es la norma dentro de su activismo, también se presentan en otras situaciones donde a partir de su rol en la conducción silencia opiniones adversas. Por ejemplo, en una la discusión al aire con Alejandra Aravena sobre la diferencia entre vivir una dictadura efectiva y los Gobiernos de la Concertación (diferencias entre dictadura y democracia), Morán sube el volumen y pone fin al desacuerdo anulando su proliferación (15:00, c161, 29-12-2002).

4.2.5. Liderazgo y activismo mediador

En la performance de Morán la concepción de lesbianismo se amplía adquiriendo una valencia política como “punto de arranque” que posibilita la performance vocal activista. Esto se expresa en esfuerzo que ejerce desde su performance vocal para separar y distinguir la actividad sexual respecto de la práctica lésbica. Este esfuerzo surge de malas experiencias con medios de comunicación. El último fue a propósito del reportaje que le realizó *Revista 7+7* en el marco del ELTA II⁷⁷, a partir de él Morán se queja: “Me da lata. Cómo fui tan torpe, cómo di esa entrevista” (50:10, c206, 9-2-2003). El reclamo de Morán se explica en la conciencia, dada por su propia experiencia, de un repertorio bajo el cual operan los medios de comunicación a la hora de entrevistar a lesbianas: “La típica pregunta que hacen es qué hacen las lesbianas en la cama” (30:47, c60, 8-11-1999).

De aquí que la reflexión que concluya sea que: “[Morán] Lo primero que hace la televisión es restringir el tema de las lesbianas exclusivamente al ámbito sexual y con eso, por su puesto, alimentar el morbo con respecto al tema” (30:24, c60, 8-11-1999). En este sentido, se orienta el empeño de la performance vocal de Morán de separar la actividad sexual de la práctica lésbica, aunque suene a priori paradójico: “[Morán] ser lesbiana no tiene que ver únicamente con quien te metes a la cama” (40:20, c75, 19-4-1999). De alguna manera, este misterio a los ojos heteropatriarcales que “alimenta el morbo”, según Morán, la empuja a normalizar la práctica lésbica, con el fin de distinguir entre su implicancia política y su implicancia sexual:

[Morán] Bueno, para el que le interese, le podemos informar oficialmente... y esto es así, la voz oficial del lesbianismo. Muy en serio, que en la cama las lesbianas, en primer lugar, dormimos ee... también leemos, ee... a veces vemos televisión, sabemos ver televisión un poquito mejor. Algunas. No todas. Ee a veces escuchamos música, otras conversamos... A veces comemos y, bueno, también hacemos el amor (30:53, c60, 8-11-1999)

⁷⁷ 2do Encuentro Lésbico de Todas las Artes (2003), organizado por CUDS y Revista Rompiendo el Silencio.

Esta ironía normalizadora de la práctica lésbica, instala la diferencia entre la práctica sexual lésbica y la práctica política del lesbianismo, a la cual, se suscribe la performance vocal de Morán.

En suma, la performance vocal de Morán, abandona la política polifónica de Paulina Vera, para performar su activismo desde el arraigo a lo personal. Tal como destacué, esto hace emerger su propia identidad y la instala como una líder. De alguna manera, con ella se da curso a un activismo que tiende más a la emergencia de individualidades y, en consecuencia, reivindica un lugar situado de lesbiana feminista activista. Bajo este prisma, su performance vocal destaca por demarcar intereses y gustos particulares, tendiendo a hacerse eco y escucha de aquellas performances vocales con las que sintoniza. En esta línea, su performance de la escucha expresa alianzas y simpatías situadas en sus propios intereses. Es este desplazamiento hacia lo personal, lo que impulsa un tono más carismático de su performance vocal. Si en Paulina Vera escuchamos un “tono” serio orientado a la entrega de “información”, en el caso de Morán, en cambio, su performance vocal se caracteriza por portar un “carisma” que provoca “simpatías” en sus compañeras y en la audiencia.

La performance vocal de Morán construye un espacio desde donde validarse y operar. Su experiencia radial en la locución, su experiencia de lesbiana-madre y su trayectoria activista la validan y le dan el poder de “ordenar” y determinar quien merece ser escuchad-. En suma, su performance vocal cumple el rol de mediar otras voces, al mismo tiempo que construir la propia como un referente identificable para otras lesbianas. A la larga, su performance vocal se transforma en un espacio seguro, donde se normaliza el deseo lésbico y se proyecta confianza, una especie de oasis en el aire. No por casualidad, provoca el enamoramiento de sus compañeras: “[Aravena a Morán] Yo me enamoré de ti por la radio po” (11:38, c53, 27-12-1999). Esta confesión de Aravena, se empalma con el propio recuerdo de Morán respecto a sus “admiradoras” de aquel tiempo: “Yo tenía admiradoras que me mandaban flores, me mandaban ositos de peluche, chocolates... Había una señora que me compraba un número de la lotería a fin de año, me lo dejaba en la puerta de la Radio Tierra” (entrevista a Morán, 2016).

Su performance vocal, autoidentificada, situada y que genera relaciones estableciendo preferencias⁷⁸, si bien, no se limita a la figura de la vocería, por otro lado, comulga con el proyecto formativo de la Coordinadora Lésbica y, por esta razón, tal vez, recurre al eco y la escucha como procedimientos distintivos. El recuerdo de Marloré Morán se queda en el aire. Sus rastros quedan en la memoria de sus compañeras que la recuerdan y de sus radioescuchas que preguntan por ella. Alejandra Aravena en una emisión aprovecha las ondas virtuales⁷⁹ para saludarla: “[Aravena, sobre Mórán] Un abrazo grande, está en España en este momento” (3:15, c147, 14-9-2003), así también, su fiel radioaudiencia, en la performance vocal de Nieves preguntan: “[Nieves] Oye, y que es de la Marloré [Aravena] Anda en España, estudiando video. Lejos, lejos...” (38:30, c139, 3-8-2003). Lejos, en el recuerdo de antiguas radioescuchas, queda Morán tras estos 6 años de activar su lesbofeminismo a través de las ondas radiales; en su lugar, persevera en este campo de lucha hasta el fin de los registros del *Salón de las Preciosas* (1998-2004): Alejandra Aravena.

4.3. Performance vocal y activismo en red de Alejandra Aravena

Alejandra Aravena, más conocida como “Jana”, es la activista con mayor continuidad en el *Salón de las Preciosas* (1998-2004). Su participación se inicia desde su experiencia como radioescucha: “Lo primero que yo escuché fue la ventanita lésbica cuando hablé de La orilla de lesbos (...) Me quedó tan grabado” (16:40, c53, 27-12-1999) y, tal como las demás, su primera intervención al aire la realiza bajo un seudónimo, en su caso, el de “Carolina” (presumiblemente⁸⁰) y en su calidad de integrante de la Coordinadora Lésbica (c48, 19-12-1998). No obstante, hará uso de este subterfugio sólo aquella vez, puesto que

⁷⁸ Por ejemplo: “[Morán respecto a Marcela y María de Colectivo Malhuen] son mis regalonas” (48:32, c156, 17-11-2002).

⁷⁹ Recordemos que a estas alturas, los programas de Ni Marías ni Magdalenas son retransmitidos por el sitio web de Radio Nuevo Mundo y cargados a la página web de Radio Número Crítico.

⁸⁰ Digo presumiblemente, porque esta conclusión es producto de la identificación de su timbre.

desde que aparece como responsable de su sección “Música y mitología”, lo hace bajo su nombre propio (c6, 4-10-1999). Su performance vocal, si bien en principio, tal como el resto, muestra la falta de experiencia radial, pronto se sobrepone y, todavía más, proyecta su liderazgo potencial. Este liderazgo lo construye desde la puesta en voz de su opinión personal, la cual, se orienta a apelar la reflexión de la escucha. Pero, además, su liderazgo se yergue en tanto confecciona una performance vocal identificable y distinguible entre sus compañeras de equipo.

La primera vez que Alejandra Aravena participa al aire como integrante del equipo radial, lo hace en el marco de su sección “Música y Mitología” (c49, 11-2-1999). Respecto a este espacio, en un recuento de temporada de *Ama-zonas*, Aravena explica que: “la idea es que conozcamos los mitos del pasado que suenan hoy y música de mujeres lesbianas, canciones con contenido” (44:05, c53, 27-12-1999). En principio, al igual que el resto de las secciones, su espacio se realiza leído. Pero pasado algunos capítulos, esta lectura se mezcla con un comentario personal, el cual, será el eje articulador de dicha sección. En esta sección, Aravena cuenta con todo el poder para seleccionar, producir y performar los contenidos que desee difundir al aire. Entre otros aspectos, destaca que en dicha sección promueve la difusión de mitologías “paganas” o alternativas a las de la oficialidad judeo-cristiana, por ejemplo, la historia de Adán y Lilith, la cual, concluye en el mito de Mandinga y la Luna Negra⁸¹ (14:04, c24, 27-3-2000).

Su primera vez en el rol de conductora, se debe a la ausencia de Marloré Morán y Paulina Vera, debido a su asistencia al V Encuentro Lésbico Feminista de Latinoamérica y el Caribe (c71, 22-3-1999). Luego de la renuncia de Paulina Vera, Aravena comienza a tomar más protagonismo. Su participación, a diferencia de Paulina Vera, no se restringe al libreto. Por ejemplo, en una emisión, Aravena corrige a Morán el uso del término ‘indígenas’ y opina

⁸¹ Este nombre, luego, se recuperará para bautizar el colectivo audiovisual que conforma junto a Marloré Morán y Daniela Miranda el año 2001.

sin introducción ni permiso (23:20, c18, 21-8-2000). Esta intervención “sin permiso” se vuelve recurrente y distintiva de Aravena, quien lo hace para comentar y opinar sin esperar ser introducida al aire (12:29, c121 -A-, 8-7-2001). En este sentido, aporta a hacer más dinámicos y espontáneos los ritmos de la emisión.

En la segunda temporada de *Ni Marías ni Magdalenas*, en cambio, correspondiente al año 2003, se hace cargo plenamente de la conducción de la emisión ante la renuncia de Marloré Morán (c175, 10-8-2003). Lo que en el desarrollo de este análisis les propongo descubrir es cómo se construye su activismo a partir de su performance vocal y cuáles son los rasgos distintivos que adquiere frente a la performance vocal de Morán.

4.3.1. Performance vocal en contingencia

Con frecuencia su performance vocal se concentra en usar materiales figurativos para la articulación de una opinión sobre contingencia. Este esfuerzo se traduce en el procedimiento de narrar relatos mitológicos de orden figurativo (macro) para empalmarlos con una noticia contingente (micro): por ejemplo, cuando habla del poder patriarcal que detenta Zeus en la mitología grecorromana y cómo este espíritu se ilustra en personajes de la política local, tales como Evelyn Mathei y María Angélica Christi, dadas sus posiciones “provida” respecto al aborto. En un gesto similar, relata el mito de la primavera (rapto de perséfone por Hades) para hablar de las sociedades matriarcales (c68, 6-9-1999)⁸².

Aravena se esfuerza por recuperar aquellas contingencias que más la apelen a accionar desde su individualidad. Por ejemplo, al comentar la entrevista del comandante en retiro Óscar Izurieta en el diario *El Mercurio*, en la cual, sostenía que las Fuerzas Armadas habían hecho mucho por la reconciliación en Chile. En dicho comentario, Aravena concluye:

⁸² Como otros ejemplos de orden similar se pueden señalar la lectura de la letra de la canción de María Elena Walsh, “juguemos en el mundo”, para vincularla en su sentido político a la realidad local (min. 27, c90, 2-8-1999). O también cuando lee el cuento “ignorantes y soñadores” en memoria de Sola Sierra, el cual, encierra la metáfora de su activismo (min.25, c87, 12-7-1999). También en la performance del cuento ‘princesa azul y bella’ (min.15, c92, 16-8-1999).

“No me reconcilio, no voy a perdonar” (12:00, c18, 21-8-2000). Es decir, desde un antecedente macro (la noticia) se desplaza a un volumen micro (su opinión). Como otros ejemplos de ámbitos recurrentes, destacan la recuperación de las intervenciones públicas de la organización conservadora “Acción Familia”. Por ejemplo, sobre la entrevista de Carlos Montes, dirigente de dicha organización, en *Las Últimas Noticias*, en la cual, se titula “lobby homosexual en la ONU”, Aravena responde y concluye: “lo que yo quiero es que se me respete mi derecho a ser persona” (27:57, c220, 28-3-2004). Es interesante cómo articula su opinión poniendo énfasis en sí misma, en cuanto persona y sus intereses, además de hablar desde un tiempo presente.

Del mismo modo, dedica gran parte de dicha emisión radial a responder declaraciones hechas en la prensa por “Acción familia”, en las cuales se vincula un proyecto de ley sobre derechos sexuales y reproductivos con la promoción de la práctica de la pedofilia. En esta ocasión, Aravena es enfática y rebate en detalle los argumentos falaces dados por “Acción Familia” (51:10, c182, 16-5-2004). Los ejemplos citados, ponen de manifiesto la frecuente atención de Aravena⁸³. Por otra parte, y tal como queda de manifiesto en el ejemplo, la performance vocal de Aravena siempre se sitúa desde el presente. Es decir, en su performance vocal el pasado se constituye como una excusa para referirse a la contingencia presente o establecer una reflexión presente que surge “a propósito” de ese pasado.

⁸³ Otros ejemplos guardan relación con la celebración del Día del orgullo gay el 28 de junio “día del orgullo yankee” y lo vincula al titular de *Las Últimas Noticias* sobre declaraciones del papa atacando a homosexuales (14:44, c36, 10-7-2000); y, así mismo, la crítica sobre la adopción de conmemoraciones foráneas: en este caso específico, usa variaciones de velocidad y volumen según el carácter que le quiere dar a la lectura, la cual, critica celebraciones como Halloween y el Orgullo Gay (29:25, c86, 5-7-1999). También, recupera titulares de periódicos, tales como, la entrevista de María Jimena Pereira en *La Cuarta*: “No soy lesbiana. Quiero ser mamá” (40:54, c220, 28-3-2004), junto con la cual, en la misma ocasión lee también, “La ventanita sentimental” de *La Cuarta*, especie de consultorio sentimental que responde con misoginia y homofobia a “carta de lesbiana” (42:26, c220, 28-3-2004).

Desde los procedimientos de usar relatos metafóricos y su performance vocal desde/para el presente, una puede advertir cierto ánimo reflexivo. Para la performance vocal de Aravena no importa tanto la transmisión de información, sino que la crítica personal que se articula. En este sentido, más que un afán propiamente formativo, Aravena apela a generar una posición crítica en su audiencia⁸⁴. De hecho, los contenidos promovidos en la sección que realiza en *Ama-zonas*, luego serán retomados como ejes para el diseño de la política editorial de los siguientes proyectos radiales. Por ejemplo, se recupera el énfasis en temas relativos a la memoria y violación de derechos humanos en dictadura (15:20, c67, 13-9-1999), la transición y sus negociaciones (c66, 20-9-1999). Estos temas, en los programas radiales posteriores a *Ama-zonas*, se usan para el diseño y la programación e invitación de organizaciones sociales que defienden tales causas.

4.3.2. Performance vocal más allá del libreto

Aravena utiliza el imprevisto, lo cual, hace que exceda el libreto y, en muchos casos, la impulsa a improvisar. Por ejemplo, ante el error de no emitir la cortina correcta para su sección, vincula el error con el tema que va a tratar en su espacio (c93, 23-8-1999). Esta espontaneidad, luego se instalará como una propiedad dentro de su performance vocal. Para el final de la temporada de *Cuando cae la noche*, por ejemplo, lejos de todo protocolo elige despedirse al aire así: “eee... bueno, chao” (24:35, c9 -B-, 6-1-2002). También destaca que hace uso de garabatos coloquiales para acentuar malestar: “a las lesbianas nos cagaron” (47:10, c134, 22-6-2003). Y, quizás, uno de los ejemplos insignes que materializan su performance desde la espontaneidad es la incorporación parcial del radiocontrolador

⁸⁴ Esta tendencia puede verse en otros ejemplos: A propósito de la conmemoración del 12 de octubre, reflexiona sobre el proceso de homogeneización en América Latina (min. 16, c63, 11-10-1999); en otra ocasión realiza una reflexión personal sobre la publicidad (14:00, c62, 18-10-1999); también reflexiona sobre programa televisivo de Megavisión “Aquí en vivo: Soy lesbiana y qué”. A partir de él desarrolla crítica sobre el mito de que podemos ser lesbianas libremente (18:06, c22, 13-3-2000); también reflexión sobre ausencia de lesbianas en “Cara y Sello”, capítulo “amores diferentes”, donde se presentan varios casos. En palabras de Aravena, entre ellos, los casos de “discapacitados” y “enanos”, pero no se muestran parejas lésbicas (14:52, c31, 15-5-2000)

como co-conductor. En concreto, incorpora a José Castillo como interlocutor en algunas emisiones de *Ni Marías ni Magdalenas*, generando una suerte de diálogo⁸⁵.

Alejandra Aravena es una de las pocas en utilizar tan consistente y concientemente recursos de entonación para la composición de sus performance. Un ejemplo de estos recursos se aprecia con claridad en una performance leída, en la cual, genera imágenes sonoras. En específico, cuando relata la mitología sobre el cielo y el infierno, señala que en el infierno había: “laaargos tenedores” (15:55, c46, 13-11-2000), es decir, alarga la vocal para representar la gran longitud de estos implementos. Los ritmos que componen su performance, además de proyectar imágenes expresan su ánimo, por ejemplo, cuando adquiere un tono solemne y un ritmo más pausado al comentar las consecuencias de la dictadura (min. 20, c125 -B-, 9-9-2001); así también, juega un papel preponderante al momento de ejercer su opinión, el tono de su relato en el que su performance se realiza cuando habla sobre la derogación del art. 374 (ley de sodomía) (15:39, c134, 22-6-2003). Si con Morán, lamentamos que la palabra que conduce esta tesis no pudiera transmitir “el carisma” de su performance vocal. Con Aravena, en cambio, lamentamos que las palabras no puedan transmitir la “expresión crítica” de su performance vocal.

En términos más gruesos y para englobar lo recientemente expuesto, es posible apreciar cómo los procedimientos expresivos de Aravena construyen una performance vocal que se estabiliza en el tiempo como crítico-reflexiva:

Yo estoy, bastante muda porque la verdad la impotencia ya me tiene, me tiene, me tiene chata. La rabia de, de que tanta injusticia, tanto atropello a los derechos humanos yy y todo impune, todo así como si nada, esos malditos dinosaurios que están apernados en el ministerio, en lo, en las cortes de justicia, ah, y los nuevos dinosaurios, que son un poco más nuevitos, pero supuestamente elegidos o que están ahí en nuestra representación, tienen los dientes bien largos y están ahí robándose nuestro dinero, puede ser, puede no ser, ah, pero están ahí tranquilamente o sentados en el parlamento o sentados en La Moneda y: ¿Qué

⁸⁵ Al respecto, se pueden consultar los siguientes ejemplos: (c212, 13-4-2003; 13:00, c2, 15-2-2004; 6:22, c177, 26-10-2003; 28:31, c218, 11-7-2004)

pasa con las promesas de la Concertación? Ah ¿qué pasa con los derechos humanos en este país? que todos debemos respetar, no sólo algunos y que debe ser una lucha de todos y no solamente de la izquierda, qué pasa, qué pasa en este país. Bueno, con muy poco cariño le dedicamos a todos estos mal nacidos, perdóneme, es que estoy muy enrabada la canción de Charly García Los Dinosaurios (41:50-42:51, c184, 13-6-2004)

Este gesto se va acentuando con el tiempo y en la medida en que los proyectos radiales avanzan, se instala como un lugar de producción performativa identificable en Aravena. El ejemplo pasado corresponde a *Ni Marías ni Magdalenas*, espacio en el cual, son prolíficos los momentos en que Aravena hace uso de su performance vocal para desarrollar monólogos crítico reflexivos sobre algún tema. Tal como lo hace en el ejemplo, en estos espacios hace uso de la proyección de imágenes y la expresión de sensaciones para dar curso improvisado a su opinión.

La expresividad de su performance vocal no sólo se concentra en recursos figurativos, rítmicos y tonales, sino que también se destaca por el uso de la ironía como figura retórica que expresa un ánimo crítico. Este recurso que transita entre la comicidad y la crítica, se hará distintivo de su performance vocal al aire. Por ejemplo, cuando hacia el final de la emisión radial interrumpe la canción de cierre para decir: “así, rapidito, la próxima vez voy a decir despenalización del aborto pa’ que llamen” (59:28, c226, 12-9-2004). Del mismo modo, a través del recurso de la ironía, responde a “rumores”⁸⁶, sobre malversación de fondos por parte del TEL Ltda.: “les digo que Marloré manda saludos desde las Bahamas y yo me voy a Cancún (...) hay mucha plata, somos millonarías...” (min.18, c186, 5-10-2003) y, al final de dicha emisión, se despide agregando que: “yo voy a transmitir desde las Bahamas” (1:05:21, c186, 5-10-2003). Esta forma irónica de destacar la ausencia de llamadas al aire, en el caso del primer ejemplo, y de desestimar rumores, en el segundo

⁸⁶ En ese tiempo, estos rumores circulaban en una lista de correos electrónicos de la revista virtual *Rompiendo el Silencio*.

caso, la repite al momento de desestimar argumentos: “les cuento mujeres de Chile la menstruación es abortiva así que no menstruen más” (1:03:12, c181, 9-5-2004)⁸⁷.

Quizás por este uso versátil de la expresividad en su performance vocal, se explica su presencia constante en los protocolos sonoros de emisión de los tres proyectos radiales. En la cortina de presentación de *Ama-zonas* y las cortinas de continuidad con las tandas comerciales (c21, 6-3-2000), por ejemplo. También es la voz en anuncios grabados de los servicios ofrecidos por el TEL en colaboración con la Coordinadora Lésbica (13:25, c15, 12-6-2000). De idéntica forma, ocurre en los otros dos proyectos radiales, en todos ellos es la performance vocal de Aravena la que construye las cortinas de apertura y cierre. De algún modo, esto va asentando su presencia en el tiempo, le otorga protagonismo y, sin dudas, ayuda en la emergencia de su liderazgo.

En la segunda temporada de *Ni Marías ni Magdalenas*, Alejandra Aravena se hace cargo de la conducción (c175, 10-8-2003)⁸⁸. Y, en este cambio de mando, el principal cambio será el ajuste de la estructura del programa orientado a la reflexión personal sobre ciertos temas. Aquellas emisiones que prescinden de invitadas, por ejemplo, se transformarán en extensos monólogos reflexivos sobre algún antecedente en contingencia. Por ejemplo, cuando performa su opinión sobre la guerra contra Irak, iniciada por EEUU y sus intereses económicos en dicha región (4:35, c212, 13-4-2003); así también, cuando aborda las oleadas de lesbofobia en Santiago (45:44-58:17, c174, 27-7-2003). Esta tendencia explica por qué el libreto pasa a ser, en sus palabras, un “punteo” (11:50, c2, 15-2-2004). En este sentido, más de alguna vez se disculpa con las radioescuchas por “ser dispersa” (11:50, c2, 15-2-2004) y se acusa de “perderse” por darse la libertad de comentar (min.25, c134, 22-6-2003). “Yo soy tan buena para irme por las ramas (...) [59:27] mi especialidad es salirme del

⁸⁷ Para un ejemplo más amplio, véase la suerte de monólogo, realizado por Aravena, donde el flujo está demarcado por el tono irónico y crítico al que recurre (11:20, 20:09, 32:45, c226, 12-9-2004).

⁸⁸ El 11 de mayo del 2003 anuncia que Marloré Morán va a cumplir labores de producción y ella se va a quedar a cargo de los micrófonos en compañía de Scarlet Muñoz (c166, 11-5-2003).

tema” (44:28, c167, 18-5-2003). Si se considera el grueso de las emisiones radiales, podemos comprender cómo la performance vocal de Aravena incide en ellas para desestructurarlas, restarle importancia al libreto y, muchas veces, configurar su opinión como objetivo de la emisión.

4.3.3. Performance vocal identificatoria

Como segundo aspecto destacable en la configuración de su performance vocal y liderazgo, es la producción performativa de la identificación propia. Esta generación de auto-identificaciones las hace a partir de la puesta en voz de sus gustos e intereses y la explicitación de los mismos, como sus principales fundamentos editoriales. Por ejemplo, a lo largo de su performance radial, sabemos que es fanática de Sinead O’Connor⁸⁹. De hecho, se reconoce como eje de su sección y nos ofrece su propia experiencia como punto de partida articulador de la reflexión, en su sección sostiene: “Este espacio está dedicado a mí” (14:55, c60, 8-11-1999), ya que habla de la vida y obra de Sidnead O’Connor. Además de ello, traduce la canción “Jacquie”, la cual, dedica a su abuelo que se fue escapando de la dictadura y nunca volvió (no sabe si está muerto o en el exilio). O también cuando, al saludar a la audiencia que escucha con dificultad, revela que ella salía a andar en bicicleta para poder escuchar el programa radial (1:00, c39, 4-9-2000). Con estos gestos autoreferenciales, que se desplazan desde los gustos más mundanos hasta la confidencia de su propia biografía, la performance vocal de Aravena construye una identidad.

También sugiere un esfuerzo identificatorio, cuando declara su opinión, aunque no esté frente a los micrófonos. Por ejemplo, cuando a través de Morán le solicita que revele al aire que votará por Gladis Marín en las elecciones presidenciales (c56, 6-12-1999). Incluso más, tiende a establecer lazos identificatorios con su propia experiencia, cuando gestiona

⁸⁹ “[Aravena] Como ustedes saben yo soy muy fanática de Sidnead ahora les voy a traducir una canción que me conseguí por ahí” (41:30, c95, 27-11-2000); “Yo estoy un poquito afónica así que pido disculpas si me sale algún gallito... [ahora lee] Este tercer capítulo de Sidnead O’Connor dedicado a mí misma (...)” (13:12, c59, 15-11-1999).

la entrevista a una amiga heterosexual suya (Paola) para hablar sobre la experiencia de tener una amiga lesbiana (c79, 17-5-1999). Así también, en un sentido mucho más simple, usa su propia experiencia como argumento: “De hecho yo salí de un colegio mixto y me he encontrado con muchos estudiantes homosexuales...” (56:48, c169, 1-6-2003). En tales casos, la performance vocal identificatoria se construye de una radicalización de los recursos autoreferenciales que remiten a su propia experiencia y preferencias.

Como tercer punto de inflexión para su performance vocal, es posible destacar la puesta en voz de su mundo afectivo. Si bien, Marloré Morán también realiza este gesto, en Alejandra Aravena es mucho más frecuente y se establece como una clara característica de su performance vocal al aire. Desde un sentido general, es posible destacar que su performance vocal genera relaciones entre el equipo, ya sea porque ella es la responsable de saludos los internos y cifrados emitidos en “sección saludos”⁹⁰, así como por la relación que tiende entre los temas y personas tratados en su sección: “hoy quiero hablarles de algo que le gusta mucho a Paulina [Vera]” (18:26, c61, 25-10-1999). Pero, en términos más específicos, la performance de Alejandra Aravena se caracteriza por poner en voz las relaciones afectivas que establece en el equipo radial. De hecho, es fácil detallar el desarrollo de ellas durante el tiempo.

Por ejemplo, Aravena pone en voz sus sentimientos en el programa cuando en la sección “Creacioneslésbicas” lee un poema de amor que le escribió a Marloré Morán y, luego, lo explicita: “Pero yo, además de poemas de amor que, en este caso, son para ti, Marloré [se ríe]” (47:19, c57, 29-11-1999). Todavía más, establece vínculos de parentesco y afecto extra-radiales: “Saludos a Prema: eres casi tan lindo como tu mamá. Jana” (56:13, c19, 31-7-2000). Así también, Aravena performa aspectos de su vida familiar más inmediata. Por ejemplo: “mis papás me dijeron que no se lo cuente a nadie más ni lo grite a los cuatro

⁹⁰ En *Segmento Ama-zonas* y en *Ama-zonas* era una práctica común que, en la “sección saludos” se emitieran saludos cifrados internos del equipo radial. Estos saludos eran, por lo general, producidos por Aravena. Por ejemplo: “Saludos a las Lunas Negras de parte de Jana” (53:42, c65, 27-9-1999).

vientos [se ríe]" (54:51, c186, 5-10-2003). En ese caso, en referencia a la confesión de ser lesbiana. En este mismo sentido, relata: "hoy día mi hermano me fue a buscar en auto (...) me dijo: hermana, estoy orgulloso de ser tu hermano" (30:47, c147, 14-9-2003), a propósito de su participación en un reportaje televisivo sobre lesbianismo.

También podemos seguir la relación de amor que establece con Jenifer. Ésta, inicia el año 2002: "[Jana] quiero dedicárselo a mi compañera de camino. Para ti, mi amor, aaah [Aravena se ríe y lee la letra de la canción "Ellas/Nosotras" de Ochy Curiel] (...) [Jenifer llama al aire, 34:40] me hiciste salir de mi casa a llamarte, para incentivarte (...) [Aravena] ella dio el primer paso de ir al Salón de las Preciosas" (21:18, c161, 29-12-2002). Luego de esto, la performance vocal de Aravena afianzará este vínculo mediante la onda radial poniendo en voz saludos a distancia o realizando declaraciones de amor "in situ". En el primer caso: "un saludo a mi amorcita, un besito para ella (...) me gustaría estar con ella hasta el fin de mis días" (52:49, c224, 29-6-2003); mientras que en el segundo: "Mi amor, qué bueno que estés de nuevo en casa, bienvenida (...) a la Jenifer, esa mujer que está ahí" (1:00:00, c174, 27-7-2003)⁹¹.

4.3.4. Performance vocal e interacción con otras causas

A diferencia de la manera en que actúa la performance de Marloré Morán, en el caso de la performance vocal de Aravena los ideales con los que sintoniza no se materializan bajo la forma del eco o por la escucha, sino que, en particular, se caracterizan por realizarse mediante la repetición y la cesión de espacio. Quizás el ejemplo más reiterativo, radica en la cita de los ideales de los Zapatistas y, más específicamente, las palabras del subcomandante Marco, expresadas en su carta a la comunidad LGTBI+ escrita en Junio de 1999. La primera vez que es leída por Aravena es en el año 2002 y desde esa oportunidad,

⁹¹ Para otros ejemplos al respecto, véase cuando al referirse a Jenifer Mella la trata como una "compañera de vida" (59:20, c2, 15-2-2004), o bien, le envía saludos frecuentemente a "Jeny, mi musa inspiradora" (37:53, c182, 16-5-2004) y, también la implica, dentro de la programación: "Yo se la dedico a mi amora, linda, hermosa, a la Jeny que está trabajando en casita" (5:20, c218, 11-7-2004).

cita reiterativamente el extracto que pugna por: “un mundo donde quepan todos los mundos” (56:55, c136, 7-7-2002)⁹².

En cuanto a la dimensión de la escucha, la diferencia radical que separa a Morán de Aravena, es la función que adquiere este lugar en ambas performances vocales. Si en el caso de Morán atisbamos que el énfasis se orienta a un fin de mediación, en el caso de Aravena, por su parte, puedo atreverme a sostener que cobija un objetivo orientado a contactar otras causas. Por ejemplo, la performance vocal de Aravena abre espacios de solidaridad con performances vocales como las del movimiento La Funa⁹³ (c10 -A-, 15-4-2001). Incluso, corporiza funas al aire en su propia performance vocal en, al menos, dos ocasiones y en dos temporadas distintas: En la primera de ellas, funa a Eduardo Enrique Cartagena Maldonado, entregando su rut y dirección domiciliaria al aire (42:37, c147, 14-9-2003). Mientras que, en la segunda, funa al oftalmólogo de Integramédica de la comuna de Maipú, Vitorino Tipleto Repinsky, entregando, además, sus datos personales de contacto (34:41, c219, 25-4-2004). Ambos fueron torturadores en dictadura y ambos viven libres en impunidad. Esta repetición de la táctica de funar, hace que la performance vocal de Aravena se ponga en contacto efectivo con el activismo del Movimiento La Funa, estableciendo una suerte de alianza o coalición performativa.

Otro vínculo de solidaridad importante que establecerá será en relación con los presos políticos. En particular, este ejercicio de escucha lo materializa en la renuncia a la conducción, por ejemplo, ante la performance vocal de Vicky Torres: “Aprovecho de dejarle el paso a Vicky Torres quien es nuestra asesora en estos temas. Vicky” (34:02, c178, 30-11-2003), en dicha ocasión, no retoma ni interviene hasta el final del programa (57:58, c178,

⁹² Para más ejemplos consultar las referencias (56:40, c2, 15-2-2004; 35:15, c211, 6-4-2003; 22:02, c171, 15-6-2003; 31:25, c224, 29-6-2003; 22:30, c144, 31-8-2003; 3:31, c221, 22-2-2004; c219, 25-4-2004).

⁹³ Este es un movimiento organizado que se orienta a la denuncia pública. Su fin es investigar, publicar y visibilizar en forma de protesta a personas naturales que han ejercido el rol de torturadores o violadores de derechos humanos durante el desarrollo de la dictadura chilena. Este movimiento, se concentra sobre todo en la organización de denuncias públicas en formato festivo en los domicilios o lugares de trabajo de este tipo de personas, quienes no han sido procesados por la justicia civil.

30-11-2003). Al respecto, declara su compromiso a través de la adopción y repetición de sus consignas: “nuestra libertad no es libertad si hay presos políticos” (36:26, c217, 2-11-2003).

4.3.5. Confrontación y conflicto

A diferencia de Marloré Morán, Aravena no performa desde la medida ni con el objetivo de mediar, sino que es mucho más directiva frente a performances disruptivas que ocurren “en vivo”. Por ejemplo, en una llamada al aire, Luis llama para proponer una dinámica que no guarda ninguna relación con el tema en desarrollo. Ante esto, Aravena lo interrumpe: “Don Luis, si quiere llame al final del programa, necesitamos cerrar este tema de discriminación y nos quedan 5 minutos” (50:56, c169, 1-6-2003). De este modo, Aravena privilegia el espacio para la denuncia en curso y asegura el espacio para que ocurra con propiedad o, dicho en sus términos, para poder “cerrar el tema”.

Un ejemplo que expresa con mayor profundidad el desinterés por mediar, se da en el contexto de una discusión al aire a propósito del aborto. Carlos, llama para opinar en contra del aborto (c218, 11-7-2004). Después de una larga discusión estéril (46:20 a 54:31), en la cual, Carlos ofuzcado apela a Aravena diciéndole que si está tan conmovida por los niños muertos de hambre por qué no se mata ella (“mátate tú entonces” es la frase que repite), Alejandra Aravena decide cortar la discusión y su llamada al aire:

[Aravena] Ya. Cuando usted quede embarazado opina eee.. cuando esté quede embarazado opina, caballero, porque aquí las mujeres tenemos también derecho a decidir sobre nuestro cuerpo y se nos acaba la hora [lo sacan del aire] y yo tengo que cumplir un horario aquí. Y ¡por dios! ¡poor dios que cuesta cuando alguien opina distinto! Que te obligue a pensar de cierta manera. Yo tengo mi opinión sobre cuándo empieza la vida y no obligo a nadie, que crea que la vida parte en el momento de la concepción, no obligo a nadie a abortar (54:28, c218, 11-7-2004).

Luego de lo cual, agrega que le “importa un comino” si dejan de escuchar el programa de radio: “si no les gusta, creen su propio programa de radio” (56:14, c218, 11-7-2004). Este desinterés por mediar la opinión de Carlos y por “ser escuchada” por quienes opinen como él, da cuenta de la reivindicación de un liderazgo que no renuncia a su propia opinión. Este

tipo de liderazgo que emerge no tiene interés de negociar ni de simpatizar ni de enseñar y, en consonancia, defiende a toda costa sus ideales.

4.3.6. Liderazgo y activismo en red

En su performance vocal presenciamos el desarrollo de otro tipo de liderazgo. Éste ya no está dado, como en el caso de Morán, ni por su trayectoria en el activismo ni por su experiencia radial. Mucho menos por la representación a una orgánica, como fuera el caso de Paulina Vera. Por otro lado muy distinto, el liderazgo que performa Aravena es uno que toma cuerpo en su opinión y la hace emerger en cuanto individuo crítica. La principal acción que emprende dicho lugar de corporización consiste en contactar y establecer redes de solidaridad, confeccionando una política interseccional que se asiste de otras voces para expandir su radio de acción.

En las ocasiones que asume la palabra colectiva lo hace, ya sea bajo el formato de declaración pública o como advertencia ante una situación específica, por ejemplo: “Nosotras como TEL, el Salón de las Preciosas y Radio Número Crítico estamos en estado de alerta (...) nos declaramos en estado de alerta” (24:15, c217, 2-11-2003). En el caso de las declaraciones públicas, estas son producidas y leídas al aire a propósito de la recuperación de noticias en contingencia. Por ejemplo, la declaración pública a propósito de noticia de *La Cuarta*, en la cual, entrega su testimonio Jaime López a propósito de la demanda interpuesta a Karen Atala para la tuición de sus hijas en razón de su incompatibilidad entre ser lesbiana y ser madre (3:28 y 4:06, c208, 2-3-2003). Así también, produce declaraciones públicas en alianza con otras organizaciones. Por ejemplo, la declaración pública a propósito de discriminación a alumnas del Liceo Carmela Carvajal. Firmada por la izquierda -Tatiana Rojas-, CUDS, Rompiendo el Silencio, el Salón de las Preciosas, *Ni Marías ni Magdalenas*, Radio Número Crítico, TEL, ILGA (4:34, c169, 1-6-2003). En estos tres casos, más que el

interés de “representar” se realiza una performance que busca “manifestar” un sentido de malestar ante hechos que son injustos⁹⁴.

Por otro lado, en el año 2000 explotan las formas de explorar y comunicarse a través de internet⁹⁵. De este auge, se hace eco Aravena e impulsa páginas web como <http://members.tripod.cl/amazonas> (c5, 21-2-2000), plataforma donde se cargan algunas emisiones de *Ama-zonas* (46:23, c34, 5-6-2000). También, Aravena es la web master de www.geocities.com/coorles (c35, 26-6-2000), la primera página web dedicada a la Coordinadora Lésbica. En el año 2002 anuncia la creación de la plataforma Radio Número Crítico, donde retransmite por internet los programas radiales del *Salón de las Preciosas* (6:28, c132, 2-6-2002) y, luego, cambia el hosting a un dominio propio (c146 8-9-2002) (c1, 22-12-2002). Es por esto que, al principio, en la temporada de *Ni Marías ni Magdalenas* se aleja de los micrófonos para poder radiocontrolar a través de su radio online. A fines del año 2003, entregará el control de una sección autónoma de su página para la difusión y organización de actividades de l-s Pres-s Polític-s www.radionumerocritico.cl/pp (43:49, c217, 2-11-2003). Por otra parte, cabe mencionar que también es la web master de la página www.trabajoyestudioslesbicos.cl (c157, 24-11-2002; c134, 22-6-2003). Es decir, Aravena destaca por ser la gran implementadora de plataformas virtuales y, en este sentido, es la gran responsable de que este activismo radial tenga impacto más allá del alcance de la señal de la Nuevo Mundo⁹⁶.

⁹⁴ Otras formas de colectivización de la palabra suceden en el caso del comentario que surge desde la lectura de fragmentos de proyecto de ley sobre unión civil en Chile: “queremos informar que la ley no es tan bonita como la pintan” (44:30, c186, 5-10-2003). O bien, también sobre la experiencia en la organización estratégica, cuando sobre la marcha y su desarrollo en el Bloque Lésbico, Aravena reclama: “los comunistas se ponen a hacer sus gritos y separaron el bloque” (41:05, c216, 28-9-2003). En ambos casos hay un fin de denuncia, que pone de manifiesto un conocimiento oculto o no experimentado.

⁹⁵ Por ejemplo, uno de los programas con más llamados al aire fue a propósito de los “chats” de lesbianas. Las lesbianas llamaban para saber qué eran y cómo se podía acceder a estas “salas de chat” (c22, 13-3-2000).

⁹⁶ El alcance de Radio Nuevo Mundo va desde la IV a la VII región, incluso hasta Mendoza (min. 22, c172, 6-7-2003). Luego, se declarará un alcance que se extiende de la II a la VII Región (min.40, c227, 4-4-2004), en el año 2004 Radio Nuevo Mundo, además de su presencia en internet, también ocupa el dial FM (19:56, c182, 16-5-2004).

De hecho, desde aquí se puede establecer un contrapunto interesante con Morán. Si Marloré Morán es autoreferente y autolegitimadora en el ámbito de su trayectoria activista, Aravena lo hará de forma similar con el desarrollo y despliegue virtual de Radio Número Crítico. Por ejemplo, cuando reconoce ella misma su trabajo en Radio Número Crítico: “gracias a mí por eso” (1:42, c171, 15-6-2003) y también cuando destaca: “la única radiolibre de mujeres lesbianas en Latinoamérica” (58:17, c174, 27-7-2003). Del mismo modo, se identifica a sí misma como directora de Radio Número Crítico, única radio en Chile y única radio libre de lesbianas feministas en Latinoamérica (13:00, c147, 14-9-2003).

Este saber hacer técnico⁹⁷, se traduce en una performance vocal que conoce y posibilita la expansión de activismos. Así lo reconoce en la primera emisión de *Cuando cae la noche* (2001-2002), al momento de presentarse performa:

Estoy en mi práctica de técnica en sonido y vengo acá a entregar mi propuesta para nuestra lucha lésbica para cambiar el mundo [se ríe] en forma resumida, en pocas palabras.... [3:06] Yo me asumí como lesbiana hace poquito, hace 3 años [6:41] A mí lo que más me interesa es hacer un estar presente, estando aquí en esta sociedad, no sólo para el resto de las lesbianas, el resto de las mujeres, sino que el resto de la sociedad civil como tú bien decías, porque en este país se están atropellando los derechos de las lesbianas, de las mujeres, de los viejos, de los jóvenes, de todo el mundo de los mapuches... nos están cagando la vida, disculpen la palabra (2:02, c14, 4-3-2001)

En el caso de Aravena su performance vocal se conjuga estrechamente con un saber técnico que explota las posibilidades de expansión para la difusión de diversas causas. Esto tanto en términos de su circulación (viralización web) así como también en la ampliación de sus causas (“los derechos de las lesbianas, de las mujeres, de los viejos, de los jóvenes, de todo el mundo de los mapuches”).

⁹⁷ Esto no sólo en el desarrollo web, sino en la relación de conocimiento en plataformas virtuales, pero también en el conocimiento técnico radial: “Yo también soy radiocontrol, cuidadito” (7:07, c2, 15-2-2004). De hecho, como ya mencioné en un pie de página pasado, a lo largo de su activismo radial desarrolla tal expertice que en la Universidad de Hamburgo presenta un invento que desarrolló en su tesis para descargar sonido en buena calidad desde un pc (c130 -A-, 28-10-2001).

Otro gesto que realiza en relación con esta política expansiva está dada en relación el tiempo. De alguna manera, es gracias a Alejandra Aravena que tenemos acceso a la performance activista del *Salón de las Preciosas*. Es gracias a su espíritu de preservación que podemos construir esta memoria esparcida en la onda radial y contenida en los casetes. Esto no ocurre sólo a nivel local, de hecho, en el encuentro que tuvo con el grupo feminista Las Bárbaras en París (21:07, c128 -B-, 9-12-2001) hace entrega de un registro de su activismo radial para su conservación en el Archivo Feminista Francés (21:22, c128 -B-, 9-12-2001) y, así mismo, varias veces performa al aire jactándose que los programas radiales de *Cuando cae la noche* y *Ni Marías ni Magdalenas* están siendo retransmitidos en Hamburgo por Radio Santa Paula (radio feminista de la red de radios libres IKX).

En la performance vocal de Aravena destaca un activismo que se construye desde la circulación, el contacto y la posibilitación de espacios para la confluencia de otras causas. Esto guarda relación con las redes que va forjando en su experiencia radial y se suma a nuevos intereses que exceden lo exclusivamente lésbico. La expansión y el uso de medios para su realización se deja entrever con claridad cuando señala que: “[Aravena] En España aprendí un concepto que es el de contrainformación” (20:30, c128 -A-, 9-12-2001). Y, acto seguido, en un programa que le toca conducir, dado un resfrío de Marloré Morán, invita a “Guido”, encargado de “IndiMedia” en Chile, medio de contrainformación (3:39, c163, 23-3-2003). Es así cómo Aravena forja el posibilitamiento técnico para la expansión viral de los activismos que ejerce y con los que solidariza. De aquí se entiende la confesión que declara cuando sostiene que: “yo me confieso que no soy latinoamericanista, sino que interseccionalista” (55:39, c176, 19-10-2003).

La performance vocal de Aravena se distingue dentro del macro panorama de activismos emergentes que revisé hasta aquí. A diferencia de la performance vocal de Vera que se caracteriza por su tono informativo y, en virtud de ello, transmite una impronta de distanciamiento y seriedad, o bien, de la performance vocal de Morán que hace uso de su carisma para “mediar” otras voces; Por su parte, la performance vocal de Alejandra Aravena intenta provocar una reflexión mediante la expresión de su propia opinión. Sin importar las

“simpatías” o “antipatías” que pueda incitar, el activismo de Aravena construye para sí un espacio más allá del libreto, en el cual, se mezcla su identificación crítica personal y el contacto solidario con otras causas.

Si pudieron escucharla, coincidirán conmigo en que la voz de Jana es “la más grave” de todas. Y, pese a que es una de las voces que más se ríe, se dispersa y bromea, su voz se sujeta a este lugar. Es la “más grave”, no simplemente por el color de su timbre, sino que por cómo decide operar y ponerse en ejercicio. La performance vocal de Jana es la “más grave” porque se hace responsable de conducir lo que a su criterio son los hechos “más graves” que ocurren en su contingencia situada y, en consecuencia, su liderazgo se constituye en una red densa que entreteje opresiones y causas.

Cap. 5. La Tortilla se da vuelta: desidentificaciones e interferencias de la performance vocal

Nunca entendí bien por qué a las lesbianas nos trataban de tortilleras. Pero cuando era chica, era una de las pocas cosas que asociaba con el lesbianismo. Este insulto, que alude a la actividad sexual de las lesbianas en el imaginario del heteropatriarcado, años más tardes fue reapropiado desidentificatoriamente en el diminutivo “torta” entre algunas lesbianas.

Quise recuperar esta imagen de la tortilla y los juegos que supone, dada esta familiaridad con las tácticas desidentificadoras de resistencia, pero también, en términos más simples, por la acción que requiere su cocina. Dar vuelta la tortilla, es un movimiento necesario para su correcta cocción. Más teóricamente hablando, dar vuelta la tortilla también hace referencia a “un cambio” que subvierte el orden y la jerarquías de las cosas. En suma, refiere a los dos lados de una misma tortilla.

En virtud de estos sentido, en los dos apartados que siguen me propuse analizar cómo se da vuelta la tortilla; en la primera parte, de forma intencionada como una táctica de nuestras activistas; y, en la segunda parte, les ofrezco una lectura crítica de cómo la tortilla se da vuelta a pesar de sus participantes.

5.1. Reproducción y tácticas de desidentificación en la performance vocal

Tal como lo definí en el capítulo 3 (véase 3.3.3.), debemos recordar que la desidentificación es una táctica de supervivencia ante una “esfera pública fóbica”. En concreto, tal como lo definió José Esteban Muñoz (2011), se expresa en la transformación de un lugar de desventaja en una trinchera de lucha. En lo que respecta a mi corpus, este gesto desidentificador se materializa en ciertas performances vocales que tienen. En común su origen a partir de reproducciones.

5.1.1. Lesbianas terroristas

Un caso particular, es la performance vocal a partir de la reproducción de un “test”. En dicha oportunidad, el objetivo era que mediante una serie de preguntas, se concluyera

si se era “terrorista” o “gring-”. El volumen macro desde donde se comprende mejor la política de esta performance es la caída de las Torres Gemelas el 11 de septiembre del año 2001 en Nueva York, EEUU.

Es interesante este ejercicio porque proyecta con su sola realización una posición política respecto al atentado en Nueva York. En la primera parte de *Cuando cae la noche*, esta posición se explicita a través de la lectura de una reflexión de Frei Beto de Sao Paulo. En esta lectura, aunque se condena los actos del 11/9, se critica la hegemonía de los EEUU y sus políticas intervencionistas y represoras con otras naciones. En la segunda parte de la emisión, Marloré Morán junto a Paloma Ahumada, declaran que frente a este nuevo orden político polarizado, la intención es: “descubrir de qué lado estamos” (9:41, c126 -B-, 23-9-2001) y, en función de ello, leen este test que consta de catorce preguntas⁹⁸. Hacia el final del programas, las locutoras entregan las claves para descifrar según las cantidades de sí o no asociados a cada pregunta.

Las preguntas se orientan a identificar, destacar y poner en valor conductas asociadas a la cultura hegemónica y colonialista de mercado estadounidense (“combos de

⁹⁸ Cuestionario escrito por profesor Feito de Valparaíso. En detalle, las catorce preguntas son: “¿Te gusta caminar por la calle, haciendo aeróbica y mascando chicle con cara de que no cacha nada?”; “¿Sigue regularmente los cursos de educación sexual impartidos por el Discovery Channel?”; “¿les gustan los deliciosos, sanos y nutritivos combos de Mcdonald?”; “¿Le gusta llevar a sus hijos a pasear al mall, los domingos por la tarde, en vez de que se anden venteando al aire libre?”; “¿la compra de un computador, una lavadora o algo parecido le da una desmesurada felicidad; Siente en lo más íntimo que cumplió una meta; logra un orgasmo?”; “¿le cargan los negros, los indios, los cubanos, los vietnamitas, los palestinos, los musulmanes, los pobres, los gays, los cesantes o los detenidos desaparecidos?”; “¿disfruta tanto con el bombardeo de la Moneda como lo hizo con el incendio del Pentágono?”; “¿le cargan todos aquellos picados a ecologistas que se oponen a la libre explotación del bosque nativo?”; “¿le cargan esos tipos/tipas del sead de Génova?”; “¿prefiere las relaciones por internet que lo protegen del SIDA o las relaciones carnales y pecaminosas con olores y con sabores?”; “¿aunque sea por este 18 de septiembre quisiera ser marinero y embarcarse con Arancibia?”; “¿Cuándo ve a nuestro presidente Bush por la tele se siente convocado por la cruzada contra los malos, le da sed?”; “¿Si el seños Guliani, alcalde de Nueva York, no le resultó la tolerancia cero, encuentra recomendable que el señor Lavín aplique tolerancia doble cero en Santiago?”; “¿se sintió identificado con las palabras emotivas, patrióticas, libertarias pronunciadas por el funcionario de gobierno sr. Insulsa a nombre de todos los chilenos, a propósito del apoyo incondicional que nuestro pueblo le brinda al gobierno norteamericano?” (desde el 11:03, c126 -B-, 23-9-2001).

McDonald”, paseos en el mall, racismo, internet, etc). Más allá de su formulación, lo interesante de ellas es el sentido de “polarización binaria” que reproducen y critican. Dependiendo de la cantidad de respuestas afirmativas, el test promete evaluar de qué lado se está. Por ejemplo, si se responden 12 de 14 preguntas afirmativamente se está del lado de EEUU y, junto con ello, se describe una serie de privilegios que provienen de ese sistema económico y cultural (entradas Disneyland, tarjetas de crédito, medios de comunicación y el paraíso), mientras que si se responden la mitad de forma afirmativa, se le invita al público a definirse (“o es chicha o es limonada”). Por último si se responde que no a más de 10 preguntas, se califica como terrorista. Este lugar es definido como un espacio abyecto, indeseado, habitado por idealistas (“ecologistas, utópicos”) (10:30, c126 -B-, 23-9-2001).

En suma, a través de la dinámica de este test, se pone en ejercicio de manera práctica la adscripción y simpatías de la oyente. Junto con lo cual, se reproducen las dinámicas serviles a la hegemonía, en tanto se binarizan los lugares de adscripción y, en consecuencia, se asocia con un valor positivo a quienes detentan la hegemonía del poder. La reflexión final que articulan, luego de la lectura y aplicación del test (que, por cierto, indica que todas en el locutorio son terroristas), radica en destacar el lugar de vulnerabilidad que se habita, en tanto diferente, luego de la instauración de este nuevo orden. En este contexto, la caída de las Torres Gemelas para las lesbianas activistas se traduce en un reforzamiento de la política normativa y, por tanto, la polarización de sus lógicas y, en suma, la abyección del ejercicio activista.

5.1.2. La voz del heteropatriarcado

En un ámbito más específicamente lésbico, destaca la reproducción en, al menos, tres emisiones, de una cápsula radial producida por radialistas libres españolas⁹⁹. En ella se reproducen las identificaciones que el imaginario heteropatriarcal hace de las lesbianas. En

⁹⁹ Reproducida al aire en todas estas ocasiones: (5:45-11:46, c128 -B-, 9-12-2001), (5:30, c9 -B-, 6-1-2002) y (6:31-12:03, c168, 25-5-2003).

la performance vocal que porta, una madre preocupada llama a la radio para preguntar si su hija es o no lesbiana. La conductora a cargo atiende el llamado y deriva la consulta a una lesbianóloga que le pregunta si su hija se depila, si usa las uñas cortas o si le gusta K.D Lang, entre otras preguntas. Es interesante la reproducción de esta cápsula, porque de manera similar al test que analizaba más arriba, hace que convivan en el mismo lugar performativo al terrorista y a la lesbiana.

En un ejemplo más interactivo que los dos anteriores, este lugar de abyección se manipula en un juego de palabras que hace aparecer la homofobia. Me refiero a la reproducción de cuñas colectadas en una marcha, en la cual, se le pregunta a l-s asistentes: “¿Piensa que la heterosexualidad es natural?” (11:20, c80, 26-9-2004). Las respuestas se reparten y muchas de ellas confunden “heterosexualidad” con “homosexualidad”, dado el carácter homófono de ambos términos. Lo interesante en este caso es que la pregunta impulsa y reproduce las lógicas represivas del sistema heteronormativo. Esto porque su formulación demanda y estimula una sanción por parte de quien responde (es natural o no es natural). No obstante, la tortilla se da vuelta, porque lo que se pone en cuestión es la condición “natural” de la heterosexualidad. Más allá de sus respuestas, la sola pregunta cuestiona el lugar hegemónico de la heterosexualidad, junto con lo cual, pone en voz los procedimientos prescriptivos y represivos de su sistema normativo.

Por último, quiero destacar dos performances que reiteran el procedimiento y que ocurren en tiempos distantes una de la otra. Me refiero a las entrevistas al aire realizadas a heterosexuales, en 1999 a Ana y en el año 2003 a Marcia. En ambas ocasiones el juego consiste en reproducir el tipo de preguntas que se le realizan a las lesbianas en contextos heteronormativos. De la entrevista a Marcia, el registro sólo guarda un extracto (c214 -B-, 27-4-2003). No obstante, en lo que alcanza a archivar, destaca la llamada del profesor Juan Carlos Inostroza al aire (1:56, c214 -B-, 27-4-2003), quien se autoidentifica como “un profesor hetero” y reclama muy molesto en contra de una pregunta formulada por Alejandra Aravena, la cual, no está en el registro, pero que suponemos guarda relación con los abusos sexuales en el contexto de la docencia y su relación con la heterosexualidad:

[Juan Carlos] no hay ningún fundamento que indique que los profesores heteros y aquí no voy a hablar solamente por mí, voy a hablar por, por todos los que conozco y que son bastante abiertos de mente y tienen una, una claridad absoluta que jamás hemos discriminado ni a un gay ni a una lesbiana. Además que no hay fundamento científico ni estadístico que indique que los profesores hetero hemos estado involucrado con hechos reñidos o, por lo menos, atentatorios hacia un niño o niña (3:41, c214 -B-, 27-4-2003)

Es interesante esta llamada al aire, porque manifiesta la eficacia de la activación de repertorios desde donde se ejerce violencia. En este caso, la supuesta pregunta de Aravena se hace eco del vínculo vox populi que se establece entre homosexualidad y pedofilia. Pero Aravena lo reformula sacando de su lugar de privilegio a la heterosexualidad para que habite “el crimen” (en este caso, la asociación con conductas pedófilas). Es efectiva esta performance por cuanto logra activar la molestia en la audiencia, que se ve impelida a llamar. El privilegiado biohombre, heterosexual y profesional se ve obligado a manifestarse para defenderse de esta agresión. En consecuencia, la performance se vuelve doblemente efectiva, ya que por un lado reproduce los repertorios normativos, produciendo el reconocimiento y, por otro lado, incita a la contra-performance a través de la llamada de Juan Carlos.

El segundo caso, homólogo a este, se performa en el año 1999. De hecho, una podría rastrear de este guión, la pregunta que posiblemente incitó a Juan Carlos a llamar al aire: “¿no crees que es peligroso dejar en manos de heterosexuales la educación de nuestros hijos?” (25:50, c68, 6-9-1999). Esto, por lo demás, acusa la repetición de las preguntas pautadas en ambas entrevistas. La entrevista de 1999, surge a propósito del tema central (la heterosexualidad), razón por la cual se invita a una biomujer heterosexual al estudio: Ana. Las preguntas que en esta ocasión se le formulan, usualmente, son dirigidas a homosexuales entrevistados por heterosexuales (c68, 6-9-1999). Es interesante esta performance porque explota los recursos “modales” y de “contenidos” propios de las lógicas opresivas de la heteronorma.

Por ejemplo, en ciertos casos como el que más abajo cito, la pregunta se orienta, desde el uso diferenciado del ritmo y el énfasis, a expresar el lugar del abyecto al que

remiten a la lesbiana en estos contextos. Es decir, una pregunta como la que sigue, se formula desde la reproducción de la calificación a priori de extraña/rara a su interlocutora:

[Morán] Ana, bueno, en primer lugar eee, queremos hacerte una pregunta que eee probablemente ee es muy recurrente, todo el mundo [enfática] te la hace, seguramente, pero para nosotras es ineludible [enfática]... queremos saber... [en lo que sigue, separa las sílabas, cambia a un ritmo más lento] Cómo llegaste a ser heterosexual; si naciste con esta condición, fue algo heredado, fue algo que empezó en algún momento de tu vida, cómo es tu experiencia (10:09, c68, 6-9-1999)

Y, del mismo modo, en términos más relativos al contenido se activan aquellos repertorios de creencias heteronormadas para performarlos desidentificatoriamente: “[Morán] Pero por qué llegaste a ser heterosexual, ¿sufriste alguna experiencia traumática en tu infancia o en tu adolescencia en relación con las personas de tu mismo sexo?” (11:00, c68, 6-9-1999). En ambos ejemplos, se pone en juego la desidentificación, en tanto se ocupan los procedimientos de la heteronorma y el patriarcado para cuestionarlos mediante la performance vocal.

En este ejercicio, también emergen el uso de fórmulas vocales usadas por heterosexuales que activan repertorios de violencia:

A ver, Ana, esperamos que esta pregunta no te moleste, pero te la hacemos con el mayor de los respetos [enfatisa] eee... sabemos que las personas, como tú, son altamente promiscuas y... cambian con frecuencia de pareja, por qué crees que esto es así [énfasis] yyy... tal vez crees que porque sus relaciones son poco profundas, o que están en una permanente búsqueda de afecto [énfasis] (20:42, c68, 6-9-1999)

En este caso, en un volumen micro de la performance vocal, los énfasis, junto con las fórmulas vocales que atenúan las valoraciones tras la pregunta (“el mayor de los respetos”), dan cuenta, en términos macro, de un imaginario heteropatriarcal bajo el que opera y sanciona la performatividad de género.

Pero también en esta entrevista se da lugar a la subversión del orden, explicitando la referencia a la heterosexualidad desde el contenido consultado: “[Morán] A pesar de que el matrimonio es altamente respaldado por todas las instancias de la sociedad, los índices

de separación son cada vez más altos ¿por qué crees que existe tanta inestabilidad [más lento] entre las parejas heterosexuales?” (23:20, c68, 6-9-1999). En este caso, no se reproducen fórmulas de la heteronorma, sino que se apela a poner en voz un fenómeno efectivamente presente en las parejas heterosexuales y formularlo como una pregunta.

Hacia el final de esta performance, se da cuenta del acuerdo previo, el cual, se organiza y cifra en una ficción: “[Ana] O sea, se preocuparon bastante [sus papás], lo que podía ser la discriminación” (13:57, c68, 6-9-1999). Es ficcional dado que se extrema el recurso de poner a la invitada bajo las condiciones que se les imponen a las lesbianas, llevándolo hasta la fantasía; puesto que, por norma general, a ninguna madre/padre le preocupa que su hija pueda ser heterosexual. En consonancia con lo anterior, se reproduce en la performance vocal de Ana, los discursos normalizadores: “[Ana] Mira, no sé, bueno, a mi me gustaría en este momento eee, a raíz de lo que tú me planteas; apelar un poco a la tolerancia de la gente. Nosotros los heterosexuales no elegimos ser así; me imagino que nacemos así” (27:40, c68, 6-9-1999).

En ambas ocasiones, la de 1999 y la del 2003, hacia el final de la emisión, sus locutoras revelan el artificio, explicando: “[Morán] la idea era dar vuelta la tortilla” (6:20, c214 -A-, 27-4-2003) y autoanalizando las dinámicas activadas (35:20, c68, 6-9-1999). Este gesto conclusivo, da cuenta del fin didáctico que persigue la performance. En suma, mediante esta vuelta de tortilla, la performance vocal apunta a desnaturalizar la práctica heterosexual, establece un contra-orden, cuestiona el formato documental para entrevistas sobre la sexualidad realizada a lesbianas y pone en juego de manera crítica los lugares comunes (heteropatriarcales), a partir de los cuales, se sancionan las conductas lésbicas.

Audre en el congreso que da pie a la más reconocida de sus ponencias¹⁰⁰, a propósito de las condiciones en que se convoca y realiza su propia participación, se pregunta: “¿Qué

¹⁰⁰ Me refiero a su intervención del 29 de septiembre del año 1979 que lleva por título: “Las herramientas del amo nunca dismantelarán la casa del amo”. Realizada en el marco del congreso sobre diferencias en la vida de las mujeres estadounidenses organizado por el Instituto de Humanidades de la Universidad de Nueva York.

significa que las herramientas del patriarcado racista se empleen para examinar los frutos de dicho patriarcado?” (Lorde, 1979, p.2). Este cuestionamiento nos ofrece un esclarecimiento de las tácticas desidentificadoras usadas por nuestras lesbianas. Mientras en el congreso al que asiste y critica Lorde, las “herramientas del patriarcado” son adoptadas como propias para invitar y diseñar su programa. En el caso de nuestras lesbianas activistas, en cambio, dichas herramientas son puestas en juego para su reconocimiento; esta performance “distanciada” que permite escuchar el procedimiento, otorga nitidez y pone en voz cómo el patriarcado usa sus herramientas para reprimir lo que no se ajusta a su sistema performativo. En consecuencia, se desnuda la voz del heteropatriarcado y la tortilla se da vuelta.

5.2. Interferencias en el aire

Esta segunda parte, responde a una vuelta de tortilla que no es una táctica activista, propiamente tal. Los casos que revisaré, comparten entre sí la característica de no realizarse de forma calculada. En este sentido, no califica como una performance desidentificatoria porque no es prediseñada y, en muchos casos, ni si quiera sus ejecutantes se dan cuenta de que la realizan. Por lo tanto, desde aquí no emergen tácticas.

Este otro lado de la tortilla es un lado más amargo y más crudo. Esta vuelta de tortilla va por mi cuenta y es producto de un análisis crítico. Para compartirla con ustedes, he decidido presentar este análisis agrupado en dos fenómenos: interferencias por protagonismo e interferencias por la autoridad. Estos dos fenómenos con sus respectivos ejemplos, nos aportan también en la tarea de comprender las cualidades de la relación que se establece entre nuestras lesbianas activistas con el activismo gay y las autoridades de los

En dicha oportunidad, Audre Lorde reclama la invitación que le realizaron a último momento y que en el programa del evento sólo existan dos ponencistas negras. Desde esta experiencia, realiza una reflexión sobre los feminismos y sus luchas activistas.

feminismos. En lo que sigue revisaré algunos ejemplos de estos dos fenómenos, ojalá puedan escucharlos.

5.2.1. Interferencias por protagonismo

En cuanto al fenómeno de la performance vocal por protagonismo destacan dos momentos, los cuales, fundados en ánimos distintos, guardan relación con disputas del protagonismo sonoro. Coincidentemente, ambos casos, ocurren con la participación de gays biohombres. En la primera ocasión, ante los micrófonos se invita a Victor Hugo Robles por su participación en el programa televisivo de TVN Informe Especial (c118, 17-6-2001). Es interesante este caso, porque el Che de los Gays, junto con ser disruptivo llevando a cabo una performance desidentificatoria¹⁰¹, a su vez, quizás inconcientemente, usurpa el rol de la conducción, colonizando el espacio radial de *Cuando cae la noche* con su performance vocal.

En concreto, la performance vocal del Che se realiza accionando desde el control y teniendo como fin y efecto el protagonismo en la onda. Desde el inicio de la emisión, Marloré Morán lo presenta, destacando el “saber hacer” radial de Victor Hugo, recordando que junto a él se inició “locutando”, en un programa dirigido a homosexuales (*Triángulo Abierto*), en el cual, él era el conductor (4:55, c118, 17-6-2001). Desde ahí en adelante, la performance vocal del Che de los Gays se catapulta y, empoderado de estos antecedentes, se permite irrumpir en los protocolos de la emisión. El resultado directo es la usurpación del rol de la conducción y la proliferación de su performance vocal. Este gesto, lo realiza frecuentemente, por ejemplo, cuando corrige a Morán al aire al momento de presentarlo. En dicha ocasión, Robles atropella la presentación de Morán y corrige: “experta” (1:26, c118, 17-6-2001) y, en otro momento, interrumpe también para precisar: “¡activista homosexual! Yo no soy gay” (5:06, c118, 17-6-2001).

¹⁰¹ Activa y sonoriza los repertorios performáticos vocales de “la loca”.

Así también, interviene en los protocolos asignados en la conducción, por ejemplo, en la convocatoria a llamar al aire (5:50, c118, 17-6-2001). E, incluso, en el manejo de las llamadas al aire. En cierto momento, por ejemplo, se hace explícita la usurpación. Antes de terminar la acción de responder a una pregunta de Marloré Morán, toma el rol conducción e interrumpe su propia respuesta para asumir el control del locutorio: “entonces, eee... ¿tenemos una llamada? [Morán] sí. [Victor Hugo] A ver, deja, deja decir... [Morán] Bueno [Victor Hugo] ¿Aló? [llamada] Aló [Victor Hugo] Sí [llamada] Hola [Victor Hugo] ¿Cuál es su nombre?” (35:37, c118, 17-6-2001). En ese momento, Morán con cierto tono resignado acepta cederle el rol, lo cual, tiene por consecuencia directa su silenciamiento en el aire.

El volumen de la performance vocal del Che sube en decibeles y en extensión, permitiéndose interrupciones de carácter festivo que se sobreponen y atropellan, incluso, el desarrollo de la performance vocal de Morán. En la siguiente secuencia, por ejemplo, en al menos tres oportunidades Marloré Morán intenta recuperar el turno infructuosamente:

[Morán] Oye, sí, a propósito de los mensajes que tú diste en televisión... [Victor Hugo, interrumpe] Qué dije, niña [se ríe]... [Morán] Ese tema [Victor Hugo] ¡No me acuerdo! [Morán] Ese tema de la liberación... [Victor Hugo, interrumpe con mayor volumen] ¡No me acuerdo! ¡estaba tan nerviosa! [Morán de fondo porque Victor Hugo sigue hablando]... el tema de la liberación personal... [Victor Hugo, con más volumen] Es que es cierto, Marloré, yo lo he descubierto, mira, yo luché mucho por no ser homosexual... (37:44, c118, 17-6-2001).

En suma, cuando Victor Hugo hace uso de las funciones de Morán, le quita importancia a su presencia y coloniza el locutorio con su performance vocal. Esto tanto en términos funcionales-técnicos de la estructura de la emisión, como en el volumen que adquiere su presencia. Esta performance vocal protagónica del Che de los Gays usurpa la onda y no respeta la estructura de convivencia bajo la cual lo invitan a participar. En estos términos, su performance vocal debilita la de nuestras lesbianas activistas.

Como segundo ejemplo y ya no desde el lugar de “invitado” sino que en calidad de oyente, llama al aire Juan Pablo Sutherland. Este episodio, es recordado luego como el momento donde: “[Morán] una vez más nos peliamos con los homosexuales a través de los micrófonos” (7:30, c9 -B-, 6-1-2002). Para entonces, Sutherland era un reconocido activista

partícipe del MUMS. Es interesante este ejemplo, porque en su llamada, y producto de su molestia por la crítica al aire de la Marcha por la Patria Gay (organizada por el MUMS), Juan Pablo Sutherland se toma en gran volumen el espacio radial para criticar a las lesbianas:

[Morán] Tenemos un llamado. Aló, buenas noches. [llamado JP Sutherland] ¿Aló? Marlo, hablas con Juan Pablo Sutherland [Morán] Juan Pablo Sutherland [llamado JP Sutherland] Mira, fijaté que estaba escuchando, atentamente el programa y me parece que hay bastante eee diferencia, en realidad, de punto de vista con lo que ustedes están diciendo, porquee creo que, primero que nada, o sea, pa tener una actitud de crítica hay que tener hay que tener también una actitud de construcción. Me parece que es muy cómodo plantear las la las visiones como se están planteando acá y yy, no sé: ¿Dónde está la gente cuando se plantean las construcciones? Cuando la gente está construyendo movimiento social, dónde está esa reflexión, dónde se, dónde se hace... Eso a mí me, me preocupa porque me preocupa en el sentido de que es muy fácil criticar desde fuera y yo creo que, por ejemplo, esta marcha tuvo bastante consignas, por ejemplo, había bastante reivindicación y yo creo que es bastante cómodo plantear ell.. este tema, sin un contexto político y un contexto social, o sea, porque yo creo que ahí hay una responsabilidad también de las lesbianas frente a cómo plantean también su mirada política, yo no estoy para nada de acuerdo con la amiga que está ahí planteando... Yo no sé de qué organización es, eee, pero creo que tenemos que hacernos cargo también políticamente de lo que estamos construyendo y el movimiento homosexual o lésbico lleva más de 10 años y, ¡Por favor!, o sea, pongámonos las pilas también, en el sentido de que que seamos capaces de criticar y seamos parte de la construcción, o sea, porque o si no, fijaté, no sirve de mucho, digamos, hacer todos los esfuerzos que se hacen. La consigna de este año era “con derechos más igualdad” y yo invito también a las, a las compañeras lésbicas que también sean parte de la construcción. A pesar de que tengamos diferencias, pero yo creo que sino vamos a tener problemas de visibilidad. Porque también las lesbianas a veces reclaman mucho la visibilidad y me parece que deberían hacer aportes importantes en tanto sus miradas políticas para la construcción de movimiento social y, y solamente desde afuera no, no se avanza mucho [Morán] Claro, estamos absolutamente de acuerdo, Juan Pablo, parece que tú no escuchaste el programa entero, pero... justamente, estábamos dando cuenta de que muy pocas organizaciones, o sea, en este sentido, los organizadores que eran el movimiento unificado de minorías sexuales, junto con otros que tenían alguna posibilidad de amplificación, por ejemplo, eran los que decían las consignas... [llamado JP Sutherland, interrumpe] si no, es que aquí se está comparando la marcha con el movimiento gay norteamericano, o sea, oye: ¡Parelé! [Morán] Noo.. no, no, no [JP Sutherland] o sea, ¡Parelé! [sube el volumen y continúa hablando por sobre la voz de Morán] O sea, aquí hay un proceso de construcción política, hay un proceso, digamos, de trabajo de mucho tiempo, no es una cosa que surja

de la nada y que la gente va a bailar por bailar, ahí hay una cosa detrás [Morán] si pero, si, justamente, estamos hablando que hay un trabajo de organización que se ha hecho, esta es la tercera o segunda marcha tan grande, donde han habido otras organizaciones que solidarizan con el tema de la diversidad sexual. Sin embargo, la gente que participa de las organizaciones -estamos haciendo esa crítica- es muy poca, es poquísima. [JP Sutherland] Bueno, pero hagámonos cargo todos de eso, o sea.. [Morán] pero, justamente [sube la voz para no perder el turno] Justamente estamos hablando de ese tema que cuando se trata de salir a la calle, es mucho más fácil salir a la calle a bailar [JP Sutherland] oye, pero..lo..lo [Morán] ...más que a hacer otra cosa [JP Sutherland] los activistas no salen una un día al año [Morán] por su puesto, justamente [JP Sutherland] los activistas sale todo todo el resto del año, la gente que tiene conciencia política respecto a sus derechos civiles, siempre está en esa construcción [Morán] si, por su puesto, nosotros estamos haciendo la crítica al resto de la gente que aparece solamente en el día de hoy... a celebrar, nada más [JP Sutherland] yo creo, yo, yo... [Morán] ...y después desaparece de todos los espacios [JP Sutherland] yo creo que el marco, el marco, el marco, digamos, de, del, del cuento, evidentemente, o sea, yo creo que también hay que entender los contextos, es decir, no hay espacio de, no hay espacio visible, los únicos espacios que hoy día están asignados para los homosexuales o las lesbianas son los espacios de mercado y esos no son espacios de liberalización yy, y, y a mí me parece que eso también hay que entender en el sentido de cuál es la expresión que se tiene pa afuera, es decir, aquí hay una, un cuento que tiene que ver con la homofobia y que, yo creo que tenemos que hacernos cargo de eso, en el sentido, de que no no no nos conformamos con un día sino que la construcción debe ser permanente. Pero también esa construcción debe ser permanente no solamente e, a, e, eee... hablando desde la otra esquina, o sea, yo tomo una, una, una frase de la Margarita Pisano en el sentido, miremos también desde la otra esquina y miremos también que somos parte de esa construcción pa no invisibilizarlo porque si no, si solamente criticamos y no somos parte de la construcción, malamente podríamos ee participar de, de, dee, ee, d, d, digamos de una construcción más amplia ¿no? [Morán] ¡okay! [JP Sutherland] Entonces, yo solamente quería reflexionar eso ¿no? O sea, decir que, que, que tampoco me parece porque aquí también hay una visión distinta, o sea, el 4 de septiembre cuando fuimos a Valparaíso, la gente no fue a bailar, la gente fue a plantear y denunciar que hay una situación sobre derechos civiles y políticos que ha sido vulnerado para homosexuales y lesbianas y sobre la situación puntual de la Divine, o sea [Morán] Claro, pero también [JP Sutherland] o sea, las organizaciones se hacen cargo... [Morán] Pero también pensamos, pero también piensa que fuimos muy poca gente también... cachái? [JP Sutherland] Bueno, si po, si, evidentemente po, evidentemente, falta muchaa... siempre va a faltar gente... [Morán] Claro... claro... [JP Sutherland] y me parece que hay que invitar a más gente pa esto [Morán] sí... [JP Sutherland] hay... [Morán] justamente [JP Sutherland] que invitar a más gente

para que, para que también ee, participe yy, y opine... [Morán] Claro... [JP Sutherland] y también construya [Morán] Claro... [JP Sutherland] Eso... [Morán] yapo... [JP Sutherland] nos estamos viendo [Morán] nos estamos viendo, chao. (19:25, c126 -A-, 17-9-2001)

Me pareció importante recuperar y transcribir completo este extenso ejemplo, porque el volumen que ocupa en esta tesis (tres páginas, prácticamente) también expresa el volumen que adquiere la performance vocal de Juan Pablo Sutherland en el contexto de la emisión radial y considerando, además, su calidad de llamada al aire. Este gran volumen se constituye como un flujo de habla prolífico, cuya fuerza apunta a rebatir la opinión dada al aire por las locutoras de *Cuando cae la noche* (en ese momento: Marloré Morán y Paloma Ahumada).

La fuerza del torrente de habla de Sutherland recurre a varios procedimientos. Uno de ellos es la insistencia de cuestionar la presencia de las lesbianas en un movimiento social de homosexuales y lesbianas que “lleva 10 años”. Y, a partir de este acento, se permite performar con sutiles grados de agresión, aplicando fórmulas que no buscan sólo significar, sino que entonar una molestia y ejercer la acción de acusar/detener: “Osea, parelé... Parelé”. En la misma línea, Sutherland intenta desestimar la opinión de Paloma Ahumada, desconociendo su autoridad en el tema. En concreto, cuando le pregunta de qué organización es “la amiga que está ahí”, ejerce dos acciones en simultáneo: por un lado, le quita el derecho a hablar del tema y, por otro lado, la desconoce quitándole su identidad incluso (“la amiga” sin nombre). También arremete en términos más materiales aún, cuando en medio de este torrente hace uso del recurso de subir el volumen para atropellar el turno de Morán y poder mantener su turno. A este mismo orden, responden las interrupciones y la resistencia a someter su flujo a la conducción de Morán, incluso, hacia el final la conductora intenta cerrar la llamada (“okay”), pero Sutherland se niega y continúa hablando.

Finalmente, esta llamada al aire, materializa las tensiones entre lesbianas y gays. Pese a que Sutherland “invite a las compañeras lésbicas”, su performance vocal no encuentra acogida sino que refuerza el ánimo separatista y la desconfianza de las lesbianas

ante organizaciones LGTTBIQ+ como el MUMS. En este caso, la tortilla se da vuelta, porque pese a lo que declara la palabra, la violencia que tras ella emerge la contradice.

5.2.2. Interferencias por la autoridad

Por último, quiero analizar las interferencias que pugnan por ocupar el espacio de la autoridad. Este segundo fenómeno se caracteriza por producir silenciamientos. En algunos casos, ocurre para regular los contenidos promovidos al aire. Por ejemplo, cuando se suspende la performance vocal de Ulises (ex-presos político), la cual, apoya la pena de muerte con la analogía de “los ajusticiamientos”. En dicha emisión, sostiene que hay: “personas que deben morir”, refiriéndose a “ajusticiamientos” de compañeros de militancia (26:43, c217, 2-11-2003). Entonces, con prontitud, Vicky Torres lo interrumpe para decir que: “no estoy de acuerdo con la abolición a la pena de muerte”, a lo cual, Aravena se suma: “yo tampoco, me mantengo firme en eso” (27:20, c217, 2-11-2003). Y, se extiende Vicky Torres, con una referencia a Hanna Arendt que reflexiona sobre que sin justicia jurídica el dolor se prolonga (min.28, c217, 2-11-2003). De este modo se acalla a Ulises, quien guarda silencio ante el efecto coral del acuerdo entre Aravena y Torres.

Sin embargo, en lo que sigue no quiero referirme a casos como ese, sino que específicamente a aquellas acciones que se emprenden en la performance vocal y suspenden a sus pares, como efecto colateral. Es decir, quiero destacar aquellas performances de acallamiento que configuran un salto mortal de la tortilla que, en dichos casos, pugnan por convertirse en la palabra autorizada y silencian al resto. En lo que sigue, reflexionaré en torno a dos ejemplos: el de Julieta Paredes y el de Margarita Pisano.

En *Ama-zonas*, Julieta Paredes es invitada al locutorio para hablar de su organización “Mujeres Creando” (c27, 17-4-2000). En este contexto, habla del surgimiento de su organización radicada en el encuentro con María Galindo bajo la militancia en grupos de izquierda y, del mismo modo, habla de sus logros más relevantes, tales como, la creación y emisión de una serie de programas televisivos en la tv abierta de Bolivia.

La performance vocal de Julieta Paredes se caracteriza por no transar ideas, por accionar desde sus propios intereses y por exceder su rol de invitada. Estos tres aspectos que ejemplificaré, están condicionados por el dominio que ejerce su performance vocal tanto en un volumen macro, dado su lugar de autoridad y prestigio que posee dentro del activismo (trayectoria), como también lo hace en un nivel micro, específicamente, en la relación que establece con Paulina Vera, quien en virtud de su edad y menor experiencia activista, sufre la suspensión de su performance vocal en varias ocasiones.

Su nulo interés en transar ideas se expresa en los grandes volúmenes de tiempo que utiliza para su performance vocal. Pero además de ello, y quizás más importante aún, es el énfasis que aplica para desvalidar subrepticamente proyectos como los que abraza la Coordinadora Lésbica, por ese entonces. Esto se ejemplifica bien, en el fragmento donde asocia el tipo de organización de la Coordinadora a la imagen del ghetto: “Dentro de Mujeres creando, nosotras con María [Galindo], lo que hemos planteado es que sea un grupo no únicamente de lesbianas ¿Por qué? [enfática] Porque nosotras no creemos en los ghettos” (18:57, c27, 17-4-2000) y lo repite en varios momentos, insistiendo: “Porque cuando vamos del ghetto, de la islita de la fantasía o de la islita cerrada, desde de ser lesbianas de estar entre lesbianas” (27:39, c27, 17-4-2000). Este gesto expresa la descalificación de Paredes a la política separatista adoptada por la Coordinadora Lésbica a través de la figura del “gheto”.

Por otra parte, a lo largo de la emisión, Paredes decide lo que quiere hablar y no se limita a responder preguntas. Por ejemplo, cuando Paulina le pregunta sobre las propuestas de trabajo que tiene Mujeres Creando, ella replica: “Yo ahora quisiera hablar de mi posicionamiento como lesbiana...” (15:22, c27, 17-4-2000). Es decir, su performance vocal no se sujeta a los intereses de quien la entrevista, sino que se impulsa por los propios.

En este sentido, su reacción excede el comportamiento esperado en una invitada común. En lugar de sujetarse al rol de invitada, Julieta Paredes aplaude, participa en todas las secciones, toma el rol de conducir, no cede espacio a preguntas, además de lo cual, interviene y modifica la estructura comentando. Como resultado de su performance vocal,

Vera y Morán terminan siendo un telón de fondo y se limitan a sonar como ecos de un acuerdo común: “claro”, “ajá”, “mjum”, “sí, sí”, “exactamente”. Más tarde en el tiempo, lejos de reconocer cómo la tortilla se dió vuelta en dicha ocasión, instalan la figura de Julieta Paredes como una voz autorizada y admirada. Es así como el efecto inmediato de esta vuelta tortilla es el establecimiento de una asimetría, bajo una lógica jerárquica al interior del campo activista.

Otra performance que suspende a sus pares es la de Margarita Pisano. Hay variados ejemplos a lo largo del *Salón de las Preciosas*, todos ellos surgen del desacuerdo. Pero, con el ánimo de ser precisa en la identificación de los procedimientos quisiera permitirme una última cita de gran extensión. Este es un fragmento de 8 minutos aproximadamente de una emisión de *Ni Marías ni Magdalenas*, en cuyo locutorio se encuentra Aravena, como conductora, y comparten el rol de invitadas Vicky Torres, Andrea Franulic y Margarita Pisano. El punto de arranque lo da Vicky Torres quien performa con cierto nerviosismo:

“[Torres] Bueno, perdónenme que vaya a usar una palabra que no les va a gustar, por... por... desde el punto de vista de clase. O sea, quien ejerce el dominio cultural establece los límites de la cultura, es la clase que domina po y siempre haay... [Aravena] Claro, en el caso de las mujeres, son los que dominan [repite Torres, reforzando de fondo] [Torres] O sea, yo te digo, a mí siempre me ha parecido que... [Pisano] Oye, a ver, yo te quiero [risas de Torres] contradecir, porque es un problema de clase, que estoy de acuerdo que existe y todo lo demás y creo quee... en buena hora que pasó el señor Marx porque nos hizo claridad que existe, pero sabes qué, el feminismo existe y ahora no podemos negar, ah, que las machacadas en este mundo y en esta cultura y en esta civilización y en esta historia, son las mujeres [Torres] Pero también hay problema de clases en las mujeres, o sea, hay mujeres que... [Pisano, interrumpe, sube el volumen para sobreponerse] a ver, primero, primero [se ríe Torres], querida, primero que la clase está el problema de la mujer porque ee las mujeres es maltratada en todas las clases sociales, aunque sea abogada y jueza de la Corte Suprema. Ya. Segundo, somos más pobres que los caballeros. Tercero. Ya. No somos personas, siempre somos agentes de personas, somos los agentes de los señores que pensaron una política, somos agentes... [Aravena, interviene colaborativamente] Incluso las culpables de nuestra propia aa... [Pisano] yo no quiero, yo he escrito libros sobre esta cuestión, yo no quiero, yo no quiero tampoco caer en el panfleto. Es complejo, porque yo creo que también las mujeres blancas. Ya. Ante las mujeres negras, creen que es lo mismo y no es lo mismo porque nacer negra pobre en este mundo es mucho peor que nacer blanca y pobre. Ya. Y nacer terciermundista, blanca, en este mundo es tremendo,

pero más es si eres una negra de Nueva York. O sea, los problemas étnicos, racistas, clasistas, los problemas eee... [Aravena] Económicos [Pisano] ... Económicos, los problemas de opciones sexuales por ejemplo, qué se yo, las lesbianas, ya, los homosexuales, también, te fijas, han sido discriminados. Unos distintos que otros [Torres intenta intervenir, pero Pisano alza el volumen de su flujo performativo] la obligación de nosotros como seres políticos en este mundo es saber esa historia, no saltarnos una [vicky intenta intervenir nuevamente, pero Pisano sube más el volumen] Yo hacerme la lesa de que, yo no entiendo ee, no he leído a Marx o no entiendo de, de, de clase: ¡no! Te fijas, yo sé la complejidad de clases, sé cómo, he trabajado con mujeres... pero también he trabajado con mujeres pobladoras que no son productoras, que nunca han tenido el concepto de estar dentro de la producción, también he trabajado con mujeres negras en el Brasil y estuve muchos años trabajando con mujeres en el movimiento negro de Brasil. O sea [Torres] O sea, no es un problema, Margarita, solamente de conocimiento, yo creo, de conocer la historia, ese conocimiento tiene que ser además un conocimiento para la acción. O sea, e, e, obviamente, cuando tu nombras a todos estos sectores que están oprimidos ee, lo primero que se me viene a la cabeza; hay que unirse pa' luchar juntos, no, de todos modos, se me viene la lucha por delante, o sea, no, no basta con saber [Pisano, interrumpe] Oye, perdóname, yo, a mí no me puedes decir eso [Torres intenta decir algo] yo he organizado a las mujeres, yo he organizado... [ruido entre intentos de performance explicativa de Aravena, Torres y Pisano. Pisano gana el turno] Yo creo que hay que organizarse, pero hay que organizarse de otra manera [Torres] yo hablaba de los oprimidos, explotados, por diferentes razones... [Pisano, interrumpe] yo no, yo no quiero más organizarme, porque eso lo hice y luché mucho tiempo contra eso y tú me conoces porque me has en... [Torres] en varias cosas [Pisano] en muchas cosas, ya, lo que sí, no lo haría nunca más ee, convocando a las miserias, convocando por el sufrimiento. Yo quiero convocar a la gente a pensar, a imaginar otra cultura y va.. [Torres] Es poético eso [Pisano] No [Torres] Es poético [Pisano] no, se puede... [Torres] no, es que la poesía [ruido, Aravena interviene para explicar] Es que no está diciendo que no fuera posible, está diciendo potente [Torres] poético, cuando yo digo poético me estoy refiriendo... [Aravena, ríe] No le gusta la poesía a Margarita [Torres] a que la poesía es la única que a uno la puede hacer imaginar otro mundo, o sea [Pisano] no, noo, no, fijaté que no... [ruido, se escuchan muchos no de Pisano. Torres continúa] A mí me encanta la poesía, entonces [Aravena ríe, ruido, las performance vocales se sobreponen. Pisano interviene] Sabes qué, es una cosa muy concreta, muy concreta [Torres] Bueno, la poesía es reconcreta también [Pisano] Noo, la poesía puede ser, oye... [Aravena de fondo] te tiene que gustar la Gabriela Mistral porque es lesbiana y a mí me carga, me carga... [Pisano] Perdoname, la poesía, la poesía fue la que asentó a las mujeres en el ámbito de, de, la melancolía, ya [Aravena] El romántico amoroso [Pisano] O sea, de, de, tu Neruda que dice me gustas cuando callas cuando estás como ausente, ya [Torres afirma y ríe. Pisano continúa] o, o, o

German Becquer [Torres riendo] te prefiero callada [Aravena] Claro [Pisano] ¡Pero obvio! O sea, abres la boca y mejor no la abras, me entendís (sic) además que, bueno... [Aravena] haz cuenta que no existes [Torres] hay otra, hay otra escritora lesbiana super buena, que me prestaron ustedes una vez; ¿Reich? ¿Rich? [Aravena] Adrienne Rich [Pisano] Rich [Ruido. Aravena sube el volumen] Es feminista [Pisano] Ella es una accio.. es una [Ruido. Aravena] ella hace política, ella no hace poesía, ella escribe su política como poesía [Torres] ella, además, ellas es crítica de, de, del arte poético, yo leí mucho escritos de ella sobre la poesía [Pisano] Yo quiero seguir con el cuento, quiero cerrar un poco el cuento del queer y qué se yo, y en ese sentido creo, quiero insistir por última vez que hay dos posibilidades; una posibilidad es decir hagamos borrón y cuenta nueva y ahora todos vamos a empezar en pelota en este mundo. Sin memoria. Resulta que no, que cada ser humano que viene a este mundo, viene con una memoria [corea Vicky Torres de fondo] inscrita en el cuerpo y también en una memoria histórica [Torres] social [Pisano, continúa su flujo] y una memoria social y etcétera. O sea, negar; El queer niega la historia, la niega en un sentido profundo [Aravena] y mete al feminismo todo dentro de un mismo saco [Franulic] trae la memoria de la masculinidad [Pisano, continuando su flujo] trae la memoria, trae la memoria escrita y la aceptada [Aravena apurándose y con volumen alto] No y la rescata, o sea, sólo la masculina, o sea [Pisano] Claro... [Torres] está muy de moda eso, negar la memoria, dicen que en Japón, por ejemplo, está prohibido conocer la historia del Japón, a partir [Aravena] claro [Torres] de una fecha hacia atrás [Pisano] bueno, siempre ha sido así, el sistema siempre ha hecho la historia que ha querido y ha puesto la historia oficial [Aravena] En Alemania tú no puedes leer la, al, libro de Hitler porque está prohibido [Pisano] Pero mira, yo quiero que, que, que esta memoria, esta manera, yo creo que los seres humanos tenemos una capacidad. No tienes que ser universitaria, porque eso es una trampa que nos han hecho. Que no hay que saber filosofías para poder armar filosofías. Nunca el mundo se ha cambiado desde la academia, siempre ha cambiado por movimientos que son capaces de pensar filosóficamente, por ejemplo, la idea de la libertad, la idea de la igualdad, ya, siempre ha sido cuando tú instalas una idea de lo posible, ya, y esa idea la logras transmitir con un, con, con otras ideas que constituyen un, un, un pensamiento y eso es lo que hay que hacer. No podemos seguir e, discutiendo que el señor no sé cuánto hizo trampa, que, que el señor otro hizo trampa en la ley: ¡Pero si lo van a seguir haciendo! si nos vendieron... a este que, que, que en, en, en el, en la década de los ochenta dijeron cómo iba a ser esta cuestión [Aravena] tenemos una llamada al aire... que ya estoy más de moderadora que [se ríe] aló, buenas noches” (42:58-50:48, c185, 22-8-2004)

Ojalá hayan podido escuchar este ejemplo, ya que obviamente la transcripción queda al debe de su realización sonora. A través de este ejemplo, es posible comprender

procedimientos específicos aplicados por Pisano para obligar la escucha y las consecuencias de su performance vocal para el resto de las participantes de la emisión.

La performance vocal de Pisano, en comparación con las demás, arrasa en su tamaño y flujo continuo. En cuanto a los procedimientos específicos, entre ellos destacan las interrupciones y las variaciones de volumen. En más de tres ocasiones diferentes entre sí se aplican estos procedimientos por la performance vocal de Pisano. Incluso más, en el caso del volumen, su variación es utilizada para la progresión de la acción performativa que desarrolla la teórica feminista. En la primera parte, por ejemplo, sube el volumen progresivamente para mantener su turno y sobreponerse a otras voces, como la de Vicky Torres.

El flujo de habla de Pisano en el ejemplo, muestra que no interactúa desde la escucha y no cede su turno ni siquiera en las oportunidades que quieren colaborar con su argumento (es el caso de cuando Aravena quiere colaborar, pero Pisano la interrumpe). Más específicamente aún, se encuentran los recursos que despliega para “ignorar” a sus compañeras en el locutorio. Por ejemplo, cuando contradice el sentido de poesía en Torres, o bien, cuando toma el poder del curso de la emisión y decide cambiar la dirección temática de la performance vocal en curso. Por ejemplo, cuando desestima la performance vocal de Torres e interviene para disponer otra cosa: “yo quiero seguir con el cuento (...)” o, cuando más sutilmente lo hace, ante el ejemplo de Japón dado por Vicky Torres, Pisano cierra la reflexión: “Bueno, siempre ha sido así (...)”. En este mismo orden, también debo distinguir la ocasión en que en un gesto paternal trata de “querida” a Vicky Torres o cuando la apela directamente en un tono, al menos, amenazante: “Oye, perdóname, yo, a mí no me puedes decir eso (...)”.

Quizás, más allá incluso de este “modo” de accionar, lo importante de acusar en la performance vocal de Pisano son los efectos directos que provoca en sus compañeras. Me refiero al lugar a la que una performance de estas características puede desplazar a otras performances vocales que aspiren acompañarla. Este lugar queda manifestado en la emergencia del “ruido”. En al menos tres ocasiones ocurre el ruido producto de la

sobreposición de voces que buscan con desesperación un espacio de escucha. De estos momentos, Pisano siempre se sobrepone y continúa su performance. En esta misma línea, destaca la emergencia de risas que suavizan posiciones en favor de que no progrese la tensión de la performance vocal en curso. Luego de todo lo expuesto, no es curioso que al menos en este extracto, Pisano nunca se ría.

Finalmente, quizás el logro más significativo de una performance vocal como la de Pisano, es que condiciona a que la performance de sus compañeras ocurran coralmente. En este sentido, tiene total coherencia la autoidentificación que hacen sus compañeras bajo el rol de “moderadora”, en el caso de Aravena, o como “voz disonante” en el caso de Torres (31:50 y 31:59, c185, 22-8-2004) y, quizás más dramático aún, sea el casi absoluto silencio que adopta Andrea Franulic. Estos efectos de violencia provocados por la performance vocal de Pisano, son advertidos también por la audiencia que llama para notar que: “están un poco enojadas” (50:48, c185, 22-8-2004)¹⁰² y, pese a que el locutorio se esfuerce en negarlo, una vez más, las acciones dicen más que mil palabras.

Los dos tipos de interferencias revisados revelan las complejidades en las que transita el activismo de nuestro *Salón de las Preciosas*. Este tipo de vuelta de tortilla nos muestra un lado más crudo del activismo; donde compiten los ideales y se ponen en juego las ambiciones personales de cada activista. Estas interferencias, perfilan una posición que asumen nuestras activistas.

Tal como veremos en adelante, en el caso de las interferencias por protagonismo, las activistas reafirman una política separatista. Pero en nuestro segundo caso, en cambio, no hay una respuesta evidente. Nuestras activistas de diversas formas asumen las interferencias por la autoridad y parecen no amargarse, como yo, por este lado más crudo de la tortilla. Esto me llama profundamente la atención. En adelante, veremos cómo estas

¹⁰² En otra emisión, Pisano discute con un auditor que llama al aire, Jorge (41:55, c180, 8-2-2004). En dicha oportunidad, Jorge prevee el peligro: “no quiero entrar a discutir con ella porque me va a hacer mierda” (44:12, c180, 8-2-2004)

“autoridades” del feminismo, no sólo interfieren, sino que resuenan y se despliegan en la construcción activista del lesbofeminismo de nuestro *Salón de las Preciosas*.

Cap. 6. Programa político: feminismo modulado y amplitudes interseccionales

En el capítulo anterior, analicé cómo son y cómo funcionan las performances vocales de nuestras activistas y parte de su entorno. En lo que sigue, en cambio, les propongo subir el volumen para reconstruir el proyecto político que configuran estas performances vocales. En este capítulo quiero cumplir lo prometido en uno de mis objetivos específicos de investigación y que se remite a la pregunta: ¿cómo es el activismo feminista que se construye a partir de estas performances vocales?

6.1. Feminismo Modulado: resonancias feministas

Tal como he sugerido en el análisis y como pasará a desarrollar más en profundidad a continuación, los activismos que construye el *Salón de las Preciosas* (1998-2004) se podrían ilustrar fundamentalmente en dos momentos. El primero de ellos se caracteriza por una organización de tipo colectiva y concéntrica que responde a la Coordinadora Lésbica, cuya figura operativa es la vocería. Mientras el segundo, es de carácter menos masivo, se proyecta desde quién lo ejerce y apela a lo personal. En consecuencia con ello, es de carácter individual y, desde la figura de líder, emprende un movimiento de interacción excéntrica. En este apartado, sobre todo, me dedicaré a dar análisis a los fundamentos del primer tipo de activismo, este se caracterizará por la adopción y desarrollo de una táctica separatista. Es importante este primer momento, pese a su aparente fracaso. Como veremos, su éxito radica en las resonancias que dejan sus feminismos en la práctica del activismo del *Salón de las Preciosas*.

El primer momento se caracteriza por la participación y suscripción al feminismo. No se puede entender la historicidad de formas de organización activista lésbicas en Chile sin comprender el influjo de los encuentros feministas en ellas. En este sentido, los Encuentros

Feministas Latinoamericanas y del Caribe (EFLAC)¹⁰³ jugaron un rol preponderante. Incluso antes que en las activistas del *Salón de las Preciosas*, las Ayuquelén son el resultado directo de la participación en estos espacios¹⁰⁴. En lo que cabe a nuestras lesbianas, a lo largo de su activismo radial hay un fuerte énfasis en promover estos espacios y, no sólo desde la promoción de sus contenidos, sino que también se advierte su importancia en el deseo que manifiestan de poder realizar uno en Chile.

Por ejemplo, cuando Marloré recuerda que existieron posibilidades de hacer uno de estos encuentros en Chile, cuando fue parte del Movilh (histórico) y de la Coordinadora Lésbica, pero que no se pudo: “para mí fue frustrante” (30:48, c164, 30-3-2003). O, más contingentemente, cuando Vera anuncia la organización de un encuentro en Chile (VI EFLAC, 2001), el cual, dicho sea de paso, no prospera:

[Vera] en esa ocasión, se llegó a la sugerencia de, ni más ni menos [da suspenso e importancia], de hacerlo aquí [énfasis], en Chile/ [Morán] Exactamente/ [Vera] las compañeras chilenas conversamos bastante sobre el tema, cuáles son las dificultades y las cosas que nos pueden favorecer al respecto yyy... y bueno, decidimos finalmente tomar la responsabilidad ¿no? Nos tomamos unos meses para tomar la decisión final eee pero, pero, digamos, decidimos tomar la responsabilidad de organizar el próximo encuentro de lesbianas feministas de latinoamérica y el caribe, esto va a ser en el año 2001. O sea quedan dos años todavía, pero son encuentros que hay que preparar con bastante anticipación/[Morán] Exactamente (...)/ [Vera] Este sería el el sexto encuentro, organizado por la Coordinadora Lésbica. Pregunta a la audiencia: ¿Cuál crees que debe ser el objetivo de un encuentro lésbico latinoamericano y del caribe a realizarse en Chile y, lo otro, qué te gustaría aportar a este encuentro? (min. 5, c91, 9-8-1999)

¹⁰³ EFLACs: 1ero en México 1987, 2do en Costa Rica 1990, tercero en Puerto Rico 1992, cuarto en Argentina (1995) y quinto en Río de Janeiro (19:43, c91, 9-8-1999).

¹⁰⁴ Recordemos que es gracias a la participación de sus integrantes en el “Taller de lesbianismo” en el 1er EFLAC, que se organizan formalmente como “Ayuquelén” (28:59, c164, 30-3-2003).

No sólo las palabras de Vera manifiestan la importancia que supone la realización de un encuentro de este tipo en Chile, sino que el tono y el ritmo que ocupa son los que denotan con más claridad el prestigio que significa llevarlo a cabo.

Cabe destacar también que, a pesar de que estos encuentros en adelante no logran organizarse en Chile, nuestras activistas asisten rigurosamente a cada uno de ellos y así lo dejan constatado en la onda radial¹⁰⁵. Este tipo de espacios animarán la organización de espacios homólogos, por ejemplo, la iniciativa de Ayuquelén cuando organiza el primer encuentro lésbico nacional en 1992 en Pirque (c81, 31-5-1999). Y, nuestras activistas, también replicarán y participarán activamente de la organización de este tipo de encuentro. Por ejemplo, en la convocatoria de La Morada para la organización de Encuentro Lésbico Nacional¹⁰⁶. Incluso, Aravena diseña y gestiona una página web¹⁰⁷ para su organización (23:05, c9 -B-, 6-1-2002).

Estos circuitos de encuentros feministas, junto con ser modelos de interacción replicados, son a la vez una fuente de experiencia y conocimiento. La participación de Vera, Morán y Aravena en estos contextos, además de “formarlas” en el feminismo, aportará con insumos a la emisión radial. Por ejemplo, los “Boletines” preparatorios para los encuentros EFLAC son recurrentemente usados como insumo para el libreto de la sección “Rompiendo el Silencio”. Otras influencias de las organizaciones feministas latinoamericanas, se materializan en dos voces que se hacen oír desde el interior del movimiento. Son voces que resuenan y hacen vibrar las lógicas de la orgánica de este primer momento.

La primera de estas voces es la de Mujeres Creando y, en particular, la de Julieta Paredes. Antes, ya les hablé de ella, pero lo que me interesa aquí es caracterizar su influjo

¹⁰⁵ Por ejemplo, escúchese: (c1, 22-12-2002; 27:34, c131 -A-, 11-11-2001; 27:44, c128 -B-, 9-12-2001; c135, 30-6-2002, entre otros).

¹⁰⁶ Las reuniones de organización son promovidas por la performance vocal radial de nuestras activistas. Estas ocurrieron el martes 14 de agosto a las 19:00 hrs en Purísima #251 (c124 -A-, 12-8-2001), la siguiente reunión fue el martes 28 de agosto en la sede del MUMS, ubicada en Alberto Reyes #063 (c125 -A-, 26-8-2001) y, finalmente, dicho encuentro se realizó en marzo del año 2002 (19:51, c128 -B-, 9-12-2001).

¹⁰⁷ www.geocities.com/encuentrolesbico2002

y las resonancias que tendrá en el futuro de nuestras activistas. La voz de Julieta Paredes inunda el *Salón de las Preciosas*, sobre todo, en *Ama-zonas*, tanto por la constante performance al aire de sus poemas en la sección “Creaciones Lésbicas”¹⁰⁸, como por la alta frecuencia con que se refieren a su trabajo activista. Y no sólo por su alta frecuencia en términos de la cantidad de veces en las que se refieren a ella y su organización¹⁰⁹, sino que también por su presencia efectiva en la cantidad de tiempo que le destinan, por ejemplo, al reproducir entrevistas realizadas a ella junto a María Galindo¹¹⁰. Además, se la invita a una emisión a modo de entrevistada, junto con lo cual, se promueve y gestiona un encuentro con ella en Jofré #252 (c27, 17-4-2000). Todos estos antecedentes, expresan el grado de importancia que adquiere Julieta Paredes y, por consecuencia, Mujeres Creando.

Tal como ella misma relata por las ondas de *Ama-zonas*, el feminismo de Mujeres Creando tiene un punto de base en el marxismo y el anarquismo. De hecho, María Galindo y Julieta Paredes se conocen, militando por un grupo mixto de izquierda. Entre sus acciones, destacan su participación activa en actividades de protesta, tales como, marchas y huelgas de hambre, las cuales, las lleva muchas veces a ser apresadas por la policía boliviana (52:24, c176, 19-10-2003).

En el *Salón de las Preciosas* solidarizan con sus causas y a menudo comparten al aire sus denuncias. Además de lo cual, son fuente frecuente para la elaboración de contenidos para la emisión radial. Por ejemplo, se hace uso de su manual para adolescentes de

¹⁰⁸ “locas del mundo no desesperen” (lee Maritza: c83, 14-6-1999); “locas del mundo no desesperen” y “maricón” (41:41, c27, 17-4-2000); “A mamá” leído por Natalia (41:42, c30, 8-5-2000); Roxana Quiroz lee “Amor en lucha” (42:26, c18, 21-8-2000), también “La marca terrible de nuestros tiempos” de Julieta Paredes, leído por Alejandra Aravena (43:43, c39, 4-9-2000).

¹⁰⁹ En “Rompiendo el Silencio” por Paulina Vera (c84, 21-6-1999); En “Música y Mitología” por Alejandra Aravena (13:45, c85, 28-6-1999); En una emisión, le dedican el programa completo a conversar sobre Mujeres Creando a través de una entrevista a Julieta Paredes (c27, 17-4-2000). Además, es citada por Alejandra Aravena en “Música y Mitología” por sus consignas: mujer ni sumisa ni devota, libre y loca (14:40, c15, 12-6-2000)

¹¹⁰ En este caso, la cuña de Paredes alcanza los tres minutos al aire (18:52-21:40, c18, 21-8-2000) y la de María Galindo, siete (26:18-33:43, c18, 21-8-2000).

sexualidad *Sexo placer y sexualidad*, ello con el fin de generar los contenidos en pauta de una emisión radial (47:46, c38, 28-8-2000)¹¹¹. También son recuperados como insumo, la serie de ocho programas de tv que realiza Mujeres Creando para su transmisión pública en tv de Bolivia. De hecho, este material es retransmitido en los ciclo de video-foro organizados por la Coordinadora Lésbica¹¹².

Una resonancias importante para el *Salón de las Preciosas* de esta agrupación fue el cuestionamiento al separatismo. Nuestras activistas a partir de Mujeres Creando se cuestionan la operatividad de esta práctica:

[Morán] Un tema interesante a lo mejor quizás sea un tema para cuestionarnos en términos de organización de lo que estamos haciendo en Chile ee... nosotras nos definimos como una organización de lesbianas, exclusivamente [Aravena, 25:22] Claro. Hacemos actividades que son para todas las mujeres – no solamente para lesbianas-. Pero dentro de nuestra organización trabajamos desde nuestro lesbianismo [Morán] Exactamente [Aravena] Esa es la principal diferencia. Ellas trabajan desde ser mujer (...) [Morán, 33:57] Yo creo que eso significa definitivamente una movida de piso respecto quizás a las propuestas de trabajo que tenemos nosotras (...) [36:19] me siento casi rígida con nuestra estructura de pensamiento (24:51, c18, 21-8-2000)

Esta sensación de rigidez no se traducirá en un cambio inmediato de la táctica separatista, pero sí será una explicación en el momento en el que el modelo comienza a mostrar sus fisuras. Es interesante esta resonancia, porque de verdad se constituye como tal, si pensamos que tiempo después, empieza a caducar el modelo de organización concéntrica y, junto con él, la táctica separatista. Pero me detendré en esto nuevamente unos párrafos más abajo. En lo que sigue, quiero contarles de la segunda voz de gran influencia en este panorama feminista, me refiero al feminismo de Margarita Pisano¹¹³.

¹¹¹ Además, en otra oportunidad, regalan un ejemplar de dicho manual a la audiencia (9:10 y 25:50, c123 -A-, 29-7-2001).

¹¹² el primero es sobre la utopía y se emite el 23 de septiembre del año 2000 (min. 39, c41, 18-9-2000), el resto se programa para dos meses del ciclo video-foro (c42, 25-9-2000 y 1:00:55, c147, 14-9-2003).

¹¹³ La trayectoria de Pisano fue enorme, si quisiera detenerme en su activismo tendría que hacer un tomo II de esta tesis. Pero en términos generales, debo mencionar que integró la colectiva Mujeres Cómplices, la cual,

La primera vez que se menciona a Pisano es en el año 1999 y se refieren a ella como invitada a la celebración del 8 de marzo (min. 24, c69, 8-3-1999). Pero, además, tenemos certeza de que sus ideas están circulando activamente, a través de la realización de talleres (taller de reflexión lésbica “lo íntimo, lo privado, lo público”) realizados en la sede de Jofré #252 (c80, 24-5-1999; c81, 31-5-1999). Su importancia crece cada vez más, tanto así, que a partir de sus ideas se generan contenidos para el libreto del programa radial. Por ejemplo, el tema: lo cotidiano; lo íntimo, lo privado y lo público, donde además se cita su libro *Deseos de cambio o el cambio de los deseos* (4:10, c86, 5-7-1999). En dicho programa, la teoría feminista de Pisano se revisa de manera aplicada a aspectos de la sociedad de entonces.

Además, se evidencia un contacto directo entre la feminista y las activistas radiales: “[Morán] Como lo comentábamos con Margarita Pisano cuando conversamos este tema de lo íntimo, lo privado y lo público (...)” (50:10, c86, 5-7-1999). Además de ello, destaca que las performances vocales del *Salón de las Preciosas*, muchas veces se componen a partir de la voz de Pisano. Por ejemplo, cuando Alejandra Ocampo a nombre de la Coordinadora Lésbica participa en mesa sobre lesbianismo de la U. Arcis (26:00, c54, 20-12-1999), utiliza

estuvo compuesta por Edda Gaviola, Ximena Bedregal y Sandra Lilit (39:10, c46, 13-11-2000). Esta colectiva es importante, dado que se forma a propósito del EFLAC de Salvador, el cual, como revisé en el apartado 1 del capítulo 2, se conoce como el cisma del feminismo que provoca la división entre feminismos institucionales y feminismos autónomos en Latinoamérica. Este último feminismo es el que defiende y construye el pensamiento de Pisano. A partir de la organización de Mujeres Cómplices, se organizan en Chile, junto a Pisano, el Movimiento de Mujeres Feministas Autónomas (MOMUFAS), el cual, estuvo integrado por Margarita Pisano, Andrea Franulic, Carola [¿Peredo?] y Tatiana Rodríguez (28:24, c46, 13-11-2000). Luego, la orgánica cambia de nombre a Movimiento Feminista Rebelde del Afuera, según explica Andrea Franulic (42:40, c135, 30-6-2002). A esta agrupación se suma Marloré Morán . Andrea Franulic, en representación del Movimiento Rebelde del Afuera (c208, 2-3-2003; c177, 26-10-2003), explica que “el sistema ya cagó el concepto feminismo” (20:38, c208, 2-3-2003) y “la idea está en ser y pensar desde fuera del sistema” (22:22, c208, 2-3-2003): “nosotras por influencia de Margarita Pisano le sacamos ‘feminismo’ y nos denominamos mujeres rebeldes del afuera” (50:18, c177, 26-10-2003). En dichas orgánicas, el feminismo de Pisano se articula en la acción y es el lineamiento de base: “Nosotras nos queremos parar desde la rebeldía y como diría la Margarita Pisano, fundadora de esta radio, desde otra esquina” (min.32, c46, 13-11-2000) y, del mismo modo, definen sus intereses como ecos del pensamiento de Pisano: “[Carola] nosotras queremos un cambio civilizatorio” (38:51, c46, 13-11-2000).

como fuente casi única del feminismo a Pisano. Además de lo cual, se reconoce como una importante teórica feminista lesbiana (c54, 20-12-1999) y se exponen sus ideas en extenso en la performance vocal de la emisión radial que comenta dicho panel en la U. Arcis¹¹⁴. Margarita Pisano es la más alta resonancia y, probablemente, es la feminista más citada a lo largo de toda la producción activista radial del *Salón de las Preciosas*¹¹⁵.

Su participación en el espacio radial crece en frecuencia también. Se la invita en muchas ocasiones y en otras, incluso, se compromete a hacer una sección “El balcón del asombro” (c12, 4-3-2001), aunque a lo largo de la temporada esta promesa no se cumple. También se ofrece para participar de manera estable: “si tú quieres una vez al mes yo puedo venir y hablar...” (35:45, c133, 9-6-2002). Sumado a lo cual, a lo largo de las emisiones escuchadas, adquiere una especie de aura de celebridad: “[Morán] hemos traído, nada más ni nada menos, que a Margarita Pisano. Margarita Pisano, teórica feminista, quien ha escrito ee, por ahora, tres libros, yo sé que está preparando otros más por ahí, pero lo interesante es la propuesta que ella hace del amor que es algo totalmente distinto a lo que conocemos” (1:32, c133, 9-6-2002). Esta aura la activan las lesbofeministas del *Salón de las Preciosas* de

¹¹⁴ Escúchese, por ejemplo, cuando se lee un extenso resumen de una ponencia de Pisano: (27:50, c54, 20-12-1999)

¹¹⁵ Citada por Aravena, a propósito de un artículo que habla sobre “la caída de la chaucha”, disponible en su página web www.mpisano.cl (53:23, c136, 7-7-2002), también lee cita textual de su libro *El triunfo de la masculinidad* (31:45, c214 -A-, 27-4-2003); “La primera vez que escuché a margarita Pisano casi le saco los ojos” (51:58, c172, 6-7-2003); “siempre las ovejas vuelven a su rebaño” (38:41, c174, 27-7-2003); “ser personas completas en nosotras mismas” (36:39, c186, 5-10-2003), libros de Pisano disponibles en la Feria del Libro (c217, 2-11-2003); el cuerpo es con lo que tocamos la vida (41:21, c182, 16-5-2004); concluye sobre cambio civilizatorio profundo (32:45, c226, 12-9-2004). Citada también por Andrea Franulic (33:44, c135, 30-6-2002; 13:39, 22:06, 37:47, 42:17, c157, 24-11-2002; 18:02, 21:26, c172, 6-7-2003) “tener una buena vida” (56:16, c177, 26-10-2003). También citada por Tatiana Rodríguez (13:46, 29:54, c142, 18-8-2002; 37:55, c205, 2-2-2003). Citada por Marloré Morán (18:50, 23:47; c142, 18-8-2002; 40:37, c211, 6-4-2003). Citada por Constanza Farías: “las mujeres aman y los hombres piensan” (11:32, c158, 1-12-2002) “el cuerpo es el instrumento con el que tocamos la vida” (13:13, c159, 8-12-2002) “regalona del patriarcado” en *Un cierto desparpajo* (38:15, c177, 26-10-2003). Colectivo de Mujeres Malhuen (Marcela), “colectivo de mujeres feministas autónomas populares” que al escuchar a Pisano quedaron “todas peinás pa atrás” (30:14, c156, 17-11-2002).

forma permanente y la mantienen viva durante los años que desarrollan su feminismo al aire.

Su teoría feminista resuena en el activismo del *Salón de las Preciosas*, a tan altos decibeles que cuando se reformulan los objetivos de la Coordinadora Lésbica se recurre a su pensamiento, por ejemplo, entre los nuevos objetivos destaca la búsqueda de un: “cambio civilizatorio desde el mundo lésbico” (29:35, c59, 15-11-1999)¹¹⁶. E, incluso, más allá de la vocería de la Coordinadora Lésbica. La teoría de Pisano resuena más allá en el tiempo. La performance vocal de Morán activa la voz de Pisano en la repetición de sus consignas: “lograr un cambio civilizatorio” (c211, 6-4-2003) para tener “una buena vida” (56:36, c211, 6-4-2003). Es más, a modo de voz colectiva, Morán reitera estos ideales, identificándolos con la lucha activista: “nosotras aspiramos al cambio social, al cambio civilizatorio” (46:18, c176, 19-10-2003). Este cambio civilizatorio fue definido por Pisano como:

Hablar de un cambio cultural/civilizatorio profundo en este momento, es hablar (...) de desmontar una cultura discriminatoria y violenta. Sabemos que nuestros problemas pasan por una práctica política que contiene este desafío ético. Creo que el feminismo, los poderes y los problemas de dinero que en él existen, nos llevan a la necesidad imperiosa de aclarar las diversas posiciones filosóficas y políticas contenidas en el movimiento. Ya no se trata solamente de conseguir ciertas mejoras para la vida de las mujeres, no nos bastan las conquistas de espacios de igualdad, ni las seudo conquistas legales, pues éstas se nos han revertido la gran mayoría de las veces, instalando pequeñas élites de mujeres funcionales a las propuestas del sistema, que asumen la voz de todas desde el terreno del privilegio, pero que igualmente son discriminadas y recuperadas dentro de los sectores del poder. El poder necesita justamente integrar a la mujer al sistema, no requiere de grupos sociales y políticos que lo cuestionen, impugnen ni menos que propongan otro sistema (Pisano, 2004, p.64)

¹¹⁶ Esto no es extraño, considerando que Pisano se transforma en una voz formativa a través de la realización continúa de talleres que ocupan las distintas sedes que tendrá el *Salón de las Preciosas* (c59, 15-11-1999). Además de lo cual, estos talleres se transforman en la fuente de contenidos para secciones de importante promoción ideológica como lo es la sección “Rompiendo el Silencio” (34:36, c56, 6-12-1999).

Aspirar al cambio civilizatorio a la larga, como veremos, significó la renuncia a operar al interior del sistema y, junto con ello, contribuyó a cuestionar un activismo orientado a prestar auxilio a las lesbianas, para su supervivencia social. El cambio civilizatorio, en cambio, apuntaba a la revolución total, a la abolición de un sistema completo y, por lo tanto, a la profunda desconfianza en la negociación con cualquier institución que ofreciera “mejoras” dentro de este sistema. Esta nueva y germinal orientación activista, en la práctica, las encaminó a la autonomía.

El cambio civilizatorio implicó la autonomía, en tanto obligaba a las activista a posicionarse desde otra lógica, o bien, en palabras de Pisano: “Desde esta otra esquina he podido proyectar un sueño, el sueño del cambio civilizatorio. El sueño de una cultura que no esté basada en el odio/amor, sino en el respeto, de una cultura que no esté basada en el dominio, sino en la colaboración” (Pisano, 2004, pp.55-56). Y, desde esa otra esquina, se reconoció que dicho cambio sólo era posible desde ese “afuera”: “No basta ser mujer, no basta ser feminista, ni basta ser lesbiana para esbozar la idea de otra cultura, hay que situarse fuera y hurgar hasta el último rincón de la masculinidad para poder desconstruirla” (Pisano, 2004, p.86). Dado este ánimo, se entiende por qué a lo largo del tiempo prospera la autonomía, a diferencia del separatismo.

El separatismo es expresión del temprano influjo de Pisano en el *Salón de las Preciosas* y fue practicado de forma radical en el activismo de la Coordinadora Lésbica. Para la feminista radical Marilyn Frye el separatismo se define como: “Una separatista, practica la separación conscientemente, sistemáticamente, y probablemente de una manera mas general que las otras, y defiende la completa separación como parte de la estrategia consciente de liberación” (Frye, 1977, párr.9). Es decir, el separatismo, en este sentido, es una táctica de organización en cuanto se practica de manera calculada, en función de compensar y subvertir un orden de privilegios (sistema heteropatriarcal) que beneficia a los biohombres. El influjo de Pisano, en este sentido, se expresa en dos gestos; por un lado, la reivindicación de la categoría ‘mujer’ y, en consecuencia, por otro lado, la separación organizacional de las luchas entre ‘hombres’ y ‘mujeres’.

En lo que respecta al ámbito categorial, es posible establecer una resonancia entre la performance de Paulina Vera, cuando sostiene: “Puede parecer de perogrullo, pero está la diferencia básica entre ser hombre y ser mujer” (34:05, c85, 28-6-1999) y la performance de Pisano cuando reclama, sobre un panel donde participó: “Ella [la moderadora del foro] me trataba de exasperar con su cara de palo (...) ¡Gato de yeso! ¡Gato de yeso, también, porque ellas no viven tampoco! (...) Que cree que ser una travesti es lo mismo que ser mujer (...) disfrasarme no me representa” (35:41, c180, 8-2-2004). Ante lo cual, Franulic agrega: “En es foro este, había como un constante pedirle perdón a estos tipos” (58:01, c180, 8-2-2004). Una podría establecer cierta consonancia en las performances vocales, pese a su distancia en el tiempo. Y no sería demasiado atrevido sostener aquí, que hay cierto cesgo biologicista/esencialista que alimenta esta resonancia, expresado en el rechazo a las prácticas “travestis”. El cual, a su vez, ilustra la fundación y reivindicación de una noción de la categoría “mujer” que será el colador usado para la táctica separatista.

Este separatismo derivado del feminismo de Pisano, se expresa también en la relación “distante” entre el movimiento de biohombres gay y el activismo lésbico feminista:

[Morán] Sí... Bueno, Margarita (...) También tú hablas de la relación entre las mujeres lesbianas o el movimiento lésbico y el mundo de los varones homosexuales [Pisano] Yo creo que el mundo homosexual varón no tiene nada que ver con el mundo lésbico. Son experiencias totalmente distintas, a pesar de que tenemos una parte compartida de que ee es una sanción aa a nuestra sexualidad [Morán] Claro [Pisano] Pero, la experiencia de una mujer lesbiana, es haber sido discriminada, primero como mujer y después como lesbiana, o sea... oo.. junto oo mezclado [Morán] sí [Pisano] El hombre nunca ha tenido la experiencia de ser discriminado por tener un cuerpo sexuado [Morán] Claro [Pisano] Eso lo sabemos las mujeres y nadie más, o sea, lo podemos asimilar o entender cuando tú eres discriminada por ser negra [Morán] ajá [Pisano] o sea, te están discriminando por tu cuerpo [Morán] sí [Pisano] ¿ya? Ahora, eee, eee, eee, el mundo varón, ya, no tiene la experiencia de la discriminación por su cuerpo. Tiene una experiencia de su elección de la sexualidad, eso... [Morán] Así de concreto [Pisano] Así de lo concreto [Morán] bueno, la relación... bueno, tú haces una crítica bien interesante respecto de los travestis, eee quienes exaltan esta estética de lo femenino inventado por los varones [Pisano] Claro [Morán] Sí [Pisano] lógico, los travestis, los.. los.. los... Eee... lo que exaltan es la feminidad y nosotros estamos pe.liando por deconstruir la... [Morán] deconstruirla [Pisano] ...feminidad y deconstruir esta masculinidad también, si entendemos que son partes inseparables, ya ya, así como

no se podía separar el átomo [Morán, se ríe] sí..., [Pisano] yo creo, el neutrón, qué se yo... tenemos el proceso conlleva la muerte de la masculinidad, o sea, conlleva la muerte, la desaparición de una cultura basada en quien domina a quien de la dominación, en una cultura basada en explotaciones de unos con otros. Muere esa cultura y nace otra cultura basada en la horizontalidad entre los seres humanos. Donde los González no se peleen con los Pérez. Que son el concepto familia como clan de poder. Nace otra, otra cosas. Y Esa es la gran aventura de la humanidad en este momento, no seguir en el cuento en el que estamos (24:11, c115 -B-, 20-5-2001)¹¹⁷

Los ecos de este feminismo repercuten directamente en las prácticas derivadas de la adopción del separatismo. Por ejemplo, las políticas de participación de la sedes dirigida exclusivamente para mujeres, así como también, la oferta de voces al aire que, en esta primera etapa, casi en un 100% corresponden a biomujeres. Es decir, el mundo referencial que construye este activismo lo hace a partir de la categoría 'mujer' y, desde este a priori, la relación con el movimiento gay será, al menos, "distante".

Con esta distancia se inicia la política separatista, pero también se afianza en la incompatibilidad entre las estrategias de manifestación política adoptado por unas y otros. Por ejemplo, la acusación de figuración hacia los dirigentes gays: "ellos quieren hablar por todas" (16:50, c85, 28-6-1999). Y, también, esta desconfianza se concentrará en figuras específicas que acarrear una historia de traiciones al interior del movimiento: "Rolando Jiménez representando a Chile votó a favor para que no echaran de la ILGA a los pedófilos" (47:45, c85, 28-6-1999); y, sobre Jiménez, Vera agrega: "Un personaje absolutamente siniestro, absolutamente misógeno" (31:30, c56, 6-12-1999)¹¹⁸. Pero esta desconfianza no

¹¹⁷ También en su libro se refiere a este tema, precisando: [El] movimiento homosexual masculino, donde las políticas y el discurso están definidos por los varones masculinistas homosexuales y en los cuales se repite la invisibilización que hemos sufrido las mujeres siempre y, por lo tanto, no lograrán crear una propuesta transformadora. Lo que transforma a la sociedad es una visión crítica a los valores de la masculinidad y sus instituciones y esta reflexión no la hacen los hombres por razones obvias, ése es su lugar de poder e identidad (Pisano, 2001, p. 83).

¹¹⁸ Este personaje es cuestionado por sus propios pares, también, por ejemplo en una emisión se establece un contacto telefónico con Marcos Ruíz, parte del consejo directivo del MUMS (38:33, c134, 22-6-2003). Este

parte en la teoría de Pisano ni en la misoginia de Jiménez, sino que tiene una correspondencia práctica mucho anterior, la cual, se patenta muchas veces en la performance vocal de nuestras activistas radiales¹¹⁹. Me refiero a la derogación de la ley de sodomía que se celebra como un logro del movimiento LGBTTIQ+, pero que terminó visibilizando punitivamente las prácticas lésbicas (véase el apartado 2.1. de esta tesis, donde contextualizo este episodio como un antecedente para comprender el activismo lésbico en Chile).

La práctica del separatismo, si bien, en principio es a priori, tal como la propia Morán declara (51:27, c140, 4-8-2002) y, en cierta medida, les exige justificarla constantemente: “[Aravena] ¿por qué tan sectarias? Porque el mundo no es igualitario” (4:30, c2, 15-2-2004). Cuando se trata de relacionarse con los gays, esto guarda relación con la desconformidad frente a las formas de manifestarse que asume este movimiento LGBTTIQ+. Esto, por ejemplo, se aprecia con claridad en la crítica constante hacia la figura del “permiso”, lo cual, se expresa en el carácter festivo y poco crítico de sus convocatorias. Sobre una marcha del orgullo gay (la Patria Gay), Marloré acusa que los “pacos” estaban cuidando la marcha, los participantes tenían “permiso” para tomarse de la mano y “los travestis” salieron preparados para el carnaval: “Lo que yo repudio es que no hubo consignas, no hubo denuncia” (9:00, c126 -A-, 17-9-2001). Ante esto, Morán se pregunta “¿Qué estamos celebrando?” (min.17, c126 -A-, 17-9-2001). Un año más tarde, la crítica se repite en la performance de Alejandra Aravena: “En estas marchas se pide permiso” (12:37, c135, 30-6-2002). En este caso, el separatismo es una medida adoptada ante una forma de organización y manifestación con la que no se está de acuerdo y que, por tanto, resulta incompatible.

contacto es con el fin de poner en evidencia que el MUMS no tiene conocimiento de las negociaciones que está llevando a cabo unilateralmente Rolando Jiménez para la tramitación de un acuerdo de convivencia (c134, 22-6-2003).

¹¹⁹ Escúchese por ejemplo: (59:45, c186, 5-10-2003y 22:44-24:25, c226, 12-9-2004).

En este punto, cabe señalar que la radicalidad de este separatismo de la primera etapa, además de reafirmar modelos binarios, sobre todo en la validación de categorías como hombre/mujer, conlleva una fundamentación que, en ocasiones, incluso las conduce a adoptar una postura ecofeminista en su performance al aire:

[Aravena] ¿Pero qué importancia tiene esta diosa Artemisa con las amazonas y con nosotras, en el día de hoy? Bueno, para las amazonas, ellas le rendían culto por ser cazadoras, por ser mujeres de la luna y tener una sociedad de mujeres, al igual que Artemisa y su séquito. Y para nosotras como mujeres, que somos todas hijas de la luna, Artemisa es considerada la diosa luna, diosa febe. Entonces nuestra gran madre, nuestra madre tierra. Entonces, la luna es la diosa que siempre nos observa y nos protege ¡y sólo a las mujeres! Esto es bien importante porque, podríamos decir que la luna cuenta los genes, porque por mucho que uno se niegue como mujer, la luna siempre va a estar ahí protegiéndonos y los hombres por mucho que quieran ser mujeres, nooo van a poder, lo sentimos mucho, pero esto es sólo para mujeres (32:10, c6, 4-2-1999)

Tal como se sitúa la performance vocal de Aravena, este separatismo tendrá su mayor grado de expresión en la primera etapa de su activismo, correspondiente a su organización y vocería en torno a la Coordinadora Lésbica. Más tarde, este separatismo menguará en fuerza, para dar paso a la construcción de un activismo basado, más bien, en la autonomía.

Tal como sugerí más arriba, la autonomía es otro eco del feminismo de Pisano. Sin embargo, también tiene sus consonancias con herencias de un activismo feminista de más amplio espectro. Sobre su antagonista, el feminismo institucional, Yuderkis Spinoza sostiene:

feminismo de la lucha por el aborto, de los derechos reproductivos, de la espiritualidad, de <<la globalización de la ternura>>, de las asambleas, de la diversidad sexual, de las agendas gubernamentales, de las no-gubernamentales, feminismo del Beijing+5, del género y del desarrollo. Así llamo yo a este feminismo: feminismo sin feminismo (2007, p.58).

Este feminismo se caracteriza por la negociación con el poder, a través del diálogo con sus instituciones, para la mejora de las condiciones de “ciertas” minorías y el avance en políticas públicas. Este feminismo toma cuerpo en la figura de la ONG.

Ante la emergencia de este feminismo (que negocia con los políticos de turno, que adquiere “personalidad jurídica”, que es financiado por los gobiernos, etc.), los espacios

feministas consagrados para el encuentro (EFLACs, por ejemplo) sufren un quiebre dramático. Producto de ello, Mujeres Creando organiza el 1er Encuentro de Feministas Autónomas de Latinoamérica y el Caribe (EFALAC) en la ciudad de Sorata, Bolivia, entre el 12 y 16 de octubre de 1998. Este encuentro surge como respuesta a la necesidad de un espacio propiamente autónomo y, tiene por antecedente directo, el cisma sufrido en el EFLAC entre feministas autónomas y feministas institucionales. El encuentro abarcó 3 ejes históricos transversales: autonomía, movimiento y propuestas (c106, 28-11-1998). Es importante este nuevo espacio porque nuestras activistas participan en él, pero también porque a partir de él surgen orgánicas que luego trabajarán colaborativamente con el *Salón de las Preciosas*, este es el caso de Las Clorindas¹²⁰ (33:04, c63, 11-10-1999).

De esta manera, en una primera etapa de activismo caracterizada por realizarse bajo la figura de la vocería de la Coordinadora Lésbica, están fuertemente aplicadas las tácticas separatistas y se suscribe a una política autónoma. Bajo la adopción de la categoría mujer, las *Preciosas* encuentran complicidades con las Feministas Autónomas (47:16, c59, 15-11-1999), de hecho, las reconocen como: “nuestras hermanas feministas autónomas” (40:50, c11, 30-10-2000). Junto a ellas celebrarán el 8 de marzo (4:29, c2, 15-2-2004) y sororizarán con sus convocatorias (6:55, c221, 22-2-2004).

En la performance vocal de Morán se explicita la adhesión de la Coordinadora Lésbica a una política autónoma y su relación de complicidad con otras activistas feministas:

¹²⁰ Este fue un grupo feminista autónomo que surge desde El Encuentro Feminista Autónomo de Sorata (Bolivia, 1998), organizado por Mujeres Creando. Las Clorindas, aparecen por primera vez en la sección saludos de *Ama-zonas* (1999) y, dada su alta presencia en dicha sección y dado el contenido de “sus recados”, se puede suponer que hacen uso del espacio de la sede de la Coordinadora Lésbica en Jofré #252 para sus reuniones (c68, 6-9-1999). Más adelante, Claudia y Lelia Pérez Valdés son invitadas al programa para hablar de feminismo (c63, 11-10-1999). Sus integrantes expresan gran lealtad al proyecto activista de Aravena y Morán, contribuyendo a estos a pesar de su renuncia a la Coordinadora Lésbica y su éxodo a Radio Nuevo Mundo. Las Clorindas proponen como uno de sus principales principios la autonomía (33:04, c63, 11-10-1999), defienden causas como el aborto (c126 -B-, 23-9-2001), tienen un fuerte vínculo con la causa por la justicia de las violaciones de los derechos humanos en dictadura, además de conformar permanentemente coordinadoras, por ejemplo, para la organización del 8 de marzo (Coordinadora Feminista autónoma para el 8 de marzo) (c14, 4-3-2001)

Eso es importante, nosotras, (...) nos hemos identificado con muchas opiniones, por ejemplo, de mujeres lesbianas feministas ¿por qué? Porque tiene que ver con criticar el patriarcado, el sistema bajo el cual el sistema de dominio bajo el cual que vivimos eeee.... La autonomía, es un dato muy importante a considerar.... (...) conservar nuestra autonomía, no negociar con el Estado, no negociar con el sistema (Morán, 39:45, c82, 7-6-1999)

Su performance es consonante con la de Pisano y no por coincidencia:

Las feministas radicales y las feministas lesbianas sabemos que con leyes igualitarias no se arreglan nuestros problemas, ni se derrumba la feminidad como construcción cultural, por el contrario, la masculinidad sólo suma a su cultura a los discriminados útiles, allí radica su juego de diversidad (Pisano, 2001, p.90).

Esto se aplica más allá de lo discursivo, se asume como propio en términos de las gestiones que adopta la Coordinadora Lésbica. Dicha autonomía, se expresa en el rol que asume la Coordinadora Lésbica, en colaboración con el TEL Ltda., para lidiar con la ausencia de políticas públicas en temas de salud mental y sexual dirigida a lesbianas, por ejemplo.

Esta adopción de la autonomía supone una concepción sobre el sistema en que se inserta la categoría mujer, y cuáles son las condiciones que ese sistema le ofrece a quienes se identifican con ella. Tal como expresan textos impartidos por La Morada, en este caso, se define un sistema donde: “Hablar de la historia de la mujer es hablar de la invisibilidad de la mujer en la historia” (La Morada, s.f., p.1). Y, dentro de esta condición sistémica de la que “la mujer” es víctima, no hay modificación posible que pueda generar un cambio favorecedor. En este sentido, la negociación es una táctica ingenua y la única solución posible es crear otra cosa, desde la recuperación identitaria de nuestras referencias:

El silencio y la invisibilidad supone que no tenemos impresiones propias, ya que hemos sido ‘contadas’ desde afuera. De allí que nuestro trabajo será tornar visible (sacar a luz, parir) todo lo actuado por las mujeres especialmente todo lo hecho por aquellas que antes que nosotras han resistido, han luchado por cambiar nuestra condición (La Morada, s.f., p.1).

Desde aquí que se entienda, en un volumen más macro, por qué esta primera etapa de activismo se esfuerza en llevar a cabo un proyecto, sobre todo, identitario. La importancia

de la figura de la vocería responde a un enfoque puesto en el colectivo y en las referencias para congregarse como “comunidad”. Es decir, organizarse como conjunto de personas identificadas con intereses y referentes comunes. En esta primera etapa, la autonomía se sedimenta y con el fin de esta primera etapa, el separatismo como táctica empieza a mostrar sus limitaciones.

6.2. Amplitud Modulada: lo personal es interseccional

En una segunda etapa, el activismo adoptado por nuestras lesbofeministas se desplaza desde la figura de la vocería hacia otro modelo de carácter personal. Para este tránsito, las resonancias de los feminismos de la primera etapa serán cruciales. Las distorsiones que se provocarán en el modelo activista de la primera etapa, en parte, se explican por los ecos de feminismos que adquieren sentido en la experiencia propia del activismo. Por supuesto, esto es una simplificación, dado que ambos modelos conviven y se hermanan mucho más de lo que logra expresar esta reflexión. Lo que sigue es una sistematización, en la cual, les propongo revisar cómo se modifica el primer modelo y en virtud de qué objetivos se construye el segundo.

La primera gran modificación táctica que se hace en esta segunda etapa radica en la flexibilización de la práctica separatista. Digo flexibilización puesto que, en la práctica, nunca se abandona del todo. Pero en esta segunda etapa, pierde importancia frente a otras prácticas como la autonomía. El separatismo suponía, por consecuencia implícita, la sororidad como principal eje. Es decir, se entendía que el separatismo exigía una práctica sorora en tanto que, la sororidad se comprende como: “una dimensión de la política que busca la confluencia y la sintonía entre las mujeres. Se trata de la sororidad, la alianza feminista entre las mujeres para cambiar la vida y el mundo con un sentido justo y libertario” (Lagarde, s.f., p.126). Esta práctica se hermana con el separatismo como táctica, dado que propone una metodología de organización que tiene como objetivo: “acordar de manera limitada y puntual algunas cosas con cada vez más mujeres. Sumar y crear vínculos. Asumir que cada una es un eslabón de encuentro con muchas otras y así de manera sin fin”

(Lagarde, s.f., p.126). Es decir, la sororidad y el separatismo se vinculan estrechamente, dado que uno es el fundamento, mientras que el otro que es su puesta en práctica o, al menos, una predisposición.

Otro activismo, en cambio, construido en una etapa posterior por las lesbianas feministas del *Salón de las Preciosas*, junto con reivindicar los liderazgos en emergencia, materializados en la performance vocal de Marloré Morán y Alejandra Aravena, impulsa nuevas prácticas que no se restringen a la sororidad y, por tanto, obliga a flexibilizar la táctica separatista. La modulación de esta táctica, se traduce en la amplitud del radio del activismo lesbofeminista y la comprensión de una política interseccional. Para que esta pudiera instalarse como tal, nuestras activistas se desplazaron desde un modelo colectivo-concéntrico, expresado en la figura de la vocería de la Coordinadora Lésbica, a uno personal-excéntrico que modificó la definición de “lesbianismo” considerada hasta entonces.

El lesbianismo como concepción al interior del activismo desempeñado, cambia desde la concepción asistencial asumida por la Coordinadora Lésbica (en colaboración con el TEL Ltda.) hacia un lugar de identificación para accionar en términos personales. Es decir, se modifica la concepción de ser lesbiana, antes materializada en el ánimo de generar comunidad y auxilio, a una concepción de lesbianismo que se apropia de su sentido socio-político para constituirse un espacio de activismo legítimo o, tal como expresa la cortina de *Cuando cae la noche*: “lo invisible, en un país como este sólo se hace visible a través de la palabra. *Cuando cae la noche* (...) Un programa de conversación hecho por lesbianas para aquellas personas que luchan por un mundo mejor”. Es decir, el lesbianismo deja de ser un requisito y se convierte en un espacio de potencial político, desde donde accionar “en nombre propio”.

No obstante lo que se pueda subentender, tal reconcepción del lesbianismo se puede rastrear de mucho antes, incluso, por ejemplo, en la insistencia de Marloré Morán de separar y distinguir la práctica lésbica del ámbito sexual. Así también, podría agregar, arriesgando sonar a Corin Tellado, que el emprendimiento mismo del activismo lésbico en estos casos, también se debe a los encuentros y compromisos erótico-afectivos que se

gestan entre estas voces. Con esta digresión quiero decir que la práctica lésbica potenció el emprendimiento de activismo, en tanto establecía parejas, tríos y grupos de colaboración comprometidas desde esa experiencia erótica-afectiva. De modo tal, podría arriesgarme a sostener que los antecedentes para esta reconcepción del lesbianismo se insinúan también en el potencial efectivo que adquiere la práctica lésbica erótico-sexual para el emprendimiento de la acción activista de sus involucradas. La propia Julieta Kirkwood reivindicaba con orgullo este modo de involucramiento como un espacio legítimo desde donde realizar activismo: “¿Mezclamos el saber con el hacer? Sí, es cierto. ¿Mezclamos el afecto con la razón y lo personal con lo político? También es cierto” (Kirkwood, 1980, p.37).

La reconcepción del lesbianismo permite que el activismo construido impulse un feminismo situado, en virtud de comprender el lesbianismo como experiencia específica. Esta particularización se entiende dentro de un sistema de prácticas mayor, determinado por la heterosexualidad: “la heterosexualidad, como la maternidad, necesita ser reconocida y estudiada en tanto que *institución política*” (Rich, 1996 [1980], p. 23). Es decir, el lesbianismo al volverse un activismo situado, abandona las categorías binarias “hombre/mujer” y reconcibe su lucha política, ahora entendida en términos de un enfrentamiento dinámico y multidimensional, inserto en un sistema performativo más grande, cuya hegemonía la dicta la heterosexualidad:

Si nosotros, las lesbianas y gays, continuamos diciéndonos, concibiéndonos como mujeres, como hombres, contribuimos al mantenimiento de la heterosexualidad. Estoy segura que una transformación económica y política no desdramatizará estas categorías de lenguaje. ¿Exceptuamos esclavo, negro, negra? ¿En qué se diferencia de mujer? ¿Vamos a seguir escribiendo blanco, amo, hombre? (Wittig, 2006 [1980], p.54)

Tal como se pregunta Monique Wittig en la cita, nuestras activistas se harán eco de la diferencia de ser lesbianas para sí mismas para accionar políticamente, frente a un sistema heteropatriarcal de múltiples opresiones.

En suma, lo que se subentiende de este gesto, es que en dicho sistema normativo las lesbianas somos precarizadas, entre muchas otras formas precarizadas de experimentar

el mundo. Por lo tanto, este nuevo panorama transforma al activismo y lo distancia de la competencia entre las luchas, para orientarlo a adquirir una postura más colaborativa. Tal como explica Butler: “La precariedad también caracteriza una condición política inducida de vulnerabilidad maximizada, es una exposición que sufren las poblaciones que están arbitrariamente sujetas a la violencia de estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales estos no ofrecen una protección adecuada” (Butler, 2009, p.323). En el caso del *Salón de las Preciosas*, se reconoce esta vulnerabilidad maximizada desde donde operan los activismos para, luego, transformarla en un productivo espacio de encuentro, colaboración y complicidad con otr-s.

Tal como nos ha enseñado el feminismo negro, la interseccionalidad escapa del binarismo categorial que mencioné más arriba, y reconoce lo dinámico del sistema hegemónico heterosexual: “En un contexto de opresiones interseccionales, el feminismo negro requiere de la búsqueda de la justicia no sólo para las mujeres negras estadounidenses, sino para todos” (Hills Collins, [2000] 2012, p.134). Kimberlé William Crenshaw acuñó este concepto para ampliar las categorías que solían agrupar a las mujeres en el activismo. Específicamente, lo que Crenshaw criticó a través de la proposición de este concepto, fue la acción fecundada en políticas identitarias que borroneaban las diferencias al interior de los grupos organizados:

la interseccionalidad ofrece una base para reconceptualizar la raza como una coalición entre los hombres y las mujeres de color (...) La interseccionalidad puede darnos los medios para enfrentarnos también con otras marginaciones. Por ejemplo, la raza puede ser también una coalición entre personas heterosexuales y gays de color, y así servirnos de base para criticar a las iglesias y otras instituciones culturales que reproducen el heterosexismo (Crenshaw, 2012 [1991], p.120).

La principal consecuencia que trae la adopción de una política interseccional para el feminismo de nuestras activistas, es la flexibilización, o bien, renuncia casi total al modelo separatista y la puesta en marcha de un movimiento excéntrico que amplía su radio de acción a través del forjamiento de solidaridades feministas. En este sentido, tal como reflexiona María Lugones, criticando la política de sororidad adoptada por algunas feministas blancas setenteras:

no se entendieron así mismas en términos interseccionales, en la intersección de raza, género, y otras potentes marcas de sujeción o dominación. Como no percibieron estas profundas diferencias, no encontraron ninguna necesidad de crear coaliciones. Asumieron que había una hermandad, una sororidad, un vínculo ya existente debido a la sujeción de género (Lugones, 2008, p.95)

En el caso de nuestras activistas, esta falacia del vínculo a priori entre mujeres, queda expresada en el recurrente reclamo de Morán cuando a partir de su trayectoria, frecuentemente, sostiene que: “a las lesbianas les carga el feminismo” (21:32, c205, 2-2-2003). Esta suerte de decepción, da cuenta del fracaso del proyecto de sororo y la inoperatividad de la táctica separatista. En suma, esto demuestra la necesidad de estrechar nuevos vínculos, ya no basados en requisitos esenciales (ser mujer o ser lesbiana), sino que estrechar vínculos inspirados en la empatía ante la vulnerabilidad desde la que se emprende la lucha contra las opresiones.

Este activismo del *Salón de las Preciosas* en su modalidad más individual y personal, aspira más bien a: “un mundo donde quepan todos los mundos” (35:15, c211, 6-4-2003). Frase que escuchamos por primera vez en su contexto completo, el año 2002. En una emisión de ese año, Aravena lee la carta de Junio de 1999 del subcomandante Marco del Ejército Zapatista a la comunidad LGTBI+, en la cual, se inserta dicha frase (56:55, c136, 7-7-2002). Desde aquel día y para siempre, esta es la lucha que pugna la performance vocal de Alejandra Aravena¹²¹. Es interesante la reiteración incansable de esta frase por parte de Aravena, puesto que se transforma en una consigna que más allá de contener una teoría, como en el caso de Pisano, alienta al quiebre de la política separatista para la emergencia de “otros mundos”. En este sentido, el activismo lésbico feminista se vuelve un espacio interseccional de encuentro para la abolición sistémica. La consecuencia directa de lo

¹²¹ No obstante, cabe destacar que desde mucho antes ya se insinúan las simpatías hacia el ejército nacional de liberación zapatista. De hecho, en la primera etapa de activismo, en el año 1999, Paulina Vera en su sección (Rompiendo el Silencio), comenta sobre el ejército zapatista; la comandante Ramona y las lesbianas zapatistas (c75, 19-4-1999).

anterior es la reivindicación del modelo activista individual/personal y el asentamiento de su movimiento excéntrico.

Este movimiento excéntrico comprendió la causa de l-s pres-s polític-s, pero también se hizo eco de contingencias de un volumen mayor, las cuales, lejos de lo que pudiera parecer propio de un feminismo situado, superaban el orden exclusivamente local. Esto se expresó, en la declarada solidaridad con la gente de Afganistan, tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York. En este contexto, se entendió que dicha región estaba “amenazada por EEUU”. Y, en razón de eso, convocan y adhieren a marchas por los Derechos Humanos, marchas por la paz, la justicia, contra el intervencionismo y la guerra de EEUU (c127 -A-, 30-9-2001). Es decir, la lucha interseccional que boga por un mundo donde quepan todo los mundos fue también un activismo universal pacifista, anticolonialista y antimilitar.

Desde este nuevo modelo de activismo personal y lesbofeminista se impulsará la política, antes mencionada por Lugones, como política de creación de “coaliciones”. Esta nueva manera de organizarse y performar el activismo, se modula en tipos de práctica de interacción al interior de los activismos y entre sí. En el caso del *Salón de las Preciosas*, según sea el modo de cooperación que adquirieron, pude agruparlas en tres: las prácticas colaborativas, las prácticas solidarias y las prácticas de apoyo. Esta modulación, además de asumir una política interseccional, recupera y legitima el lugar de la autonomía como criterio de base para aceptar o no una coalición. Tal como podríamos advertir desde ya, sin la autonomía como eje transversal, no se podría explicar este cambio de rumbo.

6.2.1. Prácticas colaborativas

La premisa que performa Alejandra Aravena: “la lucha de los derechos humanos es de todas y todos” (48:57, c147, 14-9-2003), expresa un momento de acción interseccional sistemática en el activismo que emprende el *Salón de las Preciosas*. Al primer grupo de acciones ejercidas bajo este criterio, las he llamado prácticas colaborativas. Ellas comparten entre sí la mutua cooperación por un bien común. La táctica que mejor representa estas prácticas son la organización de coaliciones que no buscan tener continuidad en el tiempo,

sino que se organizan de forma esporádica para hacer frente a emergencias contingentes. En tales casos, el objetivo o “la causa” es lo que convoca la colaboración entre colectividades compatibles. Los ejemplos más insignes de este tipo de prácticas se expresan en la figura de la declaración pública o la constitución de coordinadoras. Por lo general, y en lo que les concierne a nuestras activistas, la declaración pública es una manera de performar las coordinadoras. Al respecto, es posible destacar dos causas que conducen la coordinación de grupos activistas colaborativos: la causa de la antidiscriminación sexual y la causa antiracista.

En el primer caso, destacan los casos de lesbofobia sufridos por Maira Espinoza en Valparaíso y por las alumnas del Liceo Carmela Carvajal en Santiago. En ambos casos, se generan alianzas de colaboración para denunciar, asistir y manifestarse en contra de las discriminaciones sufridas por las jóvenes lesbianas¹²². La forma de performar estas coaliciones activistas, por lo general, toman cuerpo en la declaración pública leída en la radio (49:01, c220, 28-3-2004). Aunque también destaca la organización de manifestaciones que toman como formato la funa o la marcha. En cuanto a las funas, esta estrategia se orienta a manifestarse en los lugares en que se ejerció violencia contra las lesbianas, en este caso. Por ejemplo, la funas al metro Bustamante (12:28, c171, 15-6-2003) por persecución a alumnas lesbianas o, la funa al local de comida rápida “Pollísimo”, ubicado en Alameda #44 (9:51, c171, 15-6-2003), el cual, echó a una pareja de lesbianas de su local por darse un beso (7:51, c171, 15-6-2003). En estos casos, los grupos activistas se coalicionaron en el Comité de emergencia, el cual, estaba compuesto por revista virtual Rompiendo el Silencio, Coordinadora Universitaria por la Diversidad Sexual (CUDS), *Triángulo Abierto*, *Desobediencia*, MUMS, TEL, *Ni Marías ni Magdalenas*, Salón de las Preciosas y Radio

¹²² Destacan Coordinadora Feminista autónoma para el 8 de marzo (c14, 4-3-2001), la Coordinadora por la No Discriminación, el comité de emergencia, El Bloque Lésbico, La otra marcha (c80, 26-9-2004), entre otras coaliciones.

Número Crítico. En dichos casos, la performance vocal radial informa, difunde y activa la lucha por esta causa.

El segundo caso, es más puntual, pero es interesante porque adelanta los intereses que van a primar de aquí en más en el activismo ejercido desde el *Salón de las Preciosas*. Además, este ejemplo expresa más explícitamente la política interseccional que se adopta. Me refiero a la participación en la Coordinadora antirracista del barrio Yungay. En este caso, *Cuando cae la noche* en colaboración con dicha Coordinadora¹²³, hace un llamado a donar tizas para una actividad con niñ-s de ese barrio (3:55, c130 -B-, 4-11-2001). La idea de esta coordinadora es hacer frente al racismo, expresado en rayados xenófobos encontrados en este barrio. Esta práctica colaborativa, destaca del primer ejemplo, ya que reúne colectividades heterogéneas entre sí, homogeneizándose en favor de la causa. Este tipo de reunión se repetirá en otros casos, tales como, las múltiples convocatorias que se realizan a manifestarse contra la guerra, por ejemplo, frente al edificio Diego Portales, a propósito de la invasión a Irak por parte de EEUU (c211, 6-4-2003).

Lo que me llama la atención de tales casos, revisados comparativamente, es que en el primero de ellos, la causa de la “discriminación por orientación sexual” convoca temáticamente a las colectividades. Es decir, lo heterogéneo se expresa en la orientación de cada organización (diversidad sexual y lesbianas); mientras que, en el segundo caso, la heterogeneidad es temática y política (inmigrantes, skinheads, feministas autónomas, titiriteros, lesbianas, etc.). Al respecto, lo que podríamos preguntarnos es ¿Qué podría explicar esta diferencia? Sin pretensiones de elucubrar una respuesta al respecto, esta pregunta manifiesta que la causa antirracista parece ser más espontáneamente interseccional que aquella que defiende la orientación sexual.

¹²³ También forman parte de esta coordinadora la colectiva Las Clorindas (Lelia Pérez) y el Comité de Peruanos refugiados en Chile (Patricia Loreto), Casa América, Grupo de titiriteros, Los Skinhead Chat, colectivos sin nombres y Colectivo Mujeres Sin Frontera (17:38, c131-B-, 18-11-2001).

6.2.2. Prácticas solidarias

Por otro lado, las prácticas solidarias responden a tiempos de mayor continuidad y tiene como principal táctica la contrainformación. La contrainformación es definida como un espacio colaborativo de información que no está determinado por intereses económicos. La contrainformación se preocupa por difundir actividades y causas de movimientos sociales de base. Este tipo de táctica se rige por la premisa de que “cualquier persona puede ser periodista” (22:00, c163, 23-3-2003). En el caso del *Salón de las Preciosas*, esta táctica es asumida para difundir noticias efímeras como las huelgas de hambre¹²⁴, por ejemplo, pero también para generar una política sistémica de solidaridad permanente con otras causas como la de l-s pres-s polític-s.

La primera vez que aparecen estos lazos de solidaridad, es a partir del acuso de recibo al aire de dos carta enviadas por presos políticos, en el año 1999. En tales cartas, enviadas a través de Keny (integrante de la Coord. Lésbica), Feodor Sánchez y Jaime Céliz Adasme, encarcelados en Colina 2, envían un poema, reflexión y apoyo a las lesbianas del *Ama-zonas* (20:10, c 77, 3-5-1999). Esta primera sintonización, si bien, no genera una atención inmediata por parte de la Coordinadora Lésbica, es un antecedente, que expresa su presencia temprana. La causa de l-s pres-s polític-s, será recuperada y reivindicada luego, en los proyectos asociados al modelo de activismo performativo e interseccional que estamos revisando. Este lazo solidario se instala con tal fuerza que se convierte en un protocolo textual característico de la performance vocal de Morán¹²⁵, quien performa al

¹²⁴ Huelga de hambre en Bélgica Luciano Carrasco (conocida a través del medio contrainformativo IndyMedia) (10:31, c144, 31-8-2003), Huelga de hambre Luciano Carrasco en Compañía #2404 (2:30, c225, 24-8-2003), Huelga de hambre (13 días) por presos políticos (c219, 25-4-2004), Mujeres Creando en huelga de hambre y presas 3 integrantes (entre ellas, María Galindo y Julieta Paredes) (52:24, c176, 19-10-2003), Huelga de hambre seca de Tripulantes Pesqueros, sin ayuda de la CUT ni del Estado (1:40, c130 -B-, 4-11-2001), entre otras.

¹²⁵ Aunque también, de manera menos frecuente, Aravena envía saludos: “[Aravena] Saludos a los presos y presas que están escuchando” (1:03:00, c163, 23-3-2003).

aire saludos a Álvaro González “que escucha el programa desde la Cárcel de Alta Seguridad”¹²⁶.

La plataforma radial se vuelve, en este caso, un espacio que transgrede el presidio de la cárcel. Se vuelve, en este sentido, en un espacio de encuentro. Y, del mismo modo, la performance vocal de nuestras activistas así lo entienden cuando a través de la onda se envían recados: “yo le mandaré tu recado a Marloré” (53:37, c166, 11-5-2003), o bien, se ceden las ondas radiofónicas para el encuentro entre pres-s polític-s y sus seres querid-s. Dicho encuentro se concreta a través de llamadas al aire que performan saludos de afecto: Gloria Olivares, madre de Álvaro Olivares en la CAS (22:46, c138, 28-7-2002); Amaranta, esposa de Álvaro González, preso en la CAS (48:38, c138, 28-7-2002); Ramón, hermano de Álvaro y Fernando González, presos en la CAS, llama al aire y les deja el mensaje: “que los amo y los quiero mucho” (14:31, c151, 6-10-2002) y también invitadas como Romina Riquelme, envía “un beso” a su pareja “el negro”, preso político en la CAS (1:02:15, c210, 16-3-2003).

Como dije anteriormente, estas prácticas solidarias se realizan de forma permanente en el tiempo y se caracterizan por materializarse en la cesión de espacio, o bien, por el préstamo de la performance vocal propia como medio contrainformativo. Por ejemplo, Morán lee al aire comunicados de Pres-s Polític-s en huelga de hambre (2:45, c125 -A-, 26-8-2001). Pero también, con un fin similar, frecuentemente, se reproducen al aire testimonios y comunicados de l-s propi-s presos polític-s¹²⁷.

¹²⁶ Escúchese también este mismo saludo en los siguientes ejemplos: (2:45, c125 -A-, 26-8-2001; c126 -B-, 23-9-2001; c130 -A-, 28-10-2001; 27:18, c131 -A-, 11-11-2001; 26:18, c131-B-, 18-11-2001; 25:50, c129 -B-, 23-12-2001; 28:42, c127 -B-, 30-12-2001; 21:55, 6-1-2002; 48:38, c138, 28-7-2002; 55:46, c143, 25-8-2002; 52:42, c145, 1-9-2002; 47:47, c149, 22-9-2002; 54:51, c151, 6-10-2002; 54:27, c206, 9-2-2003; 59:04, c208, 2-3-2003; 1:00:42, c213, 20-4-2003).

¹²⁷ Reproducción de mensaje de Colectivo Rodriguista, parte de Camina Libre, presos políticos de la CAS (Pablo, Rodrigo, Ardi y Jorge) (6:09-14:41, c211, 6-4-2003); Reproducción de declamación de poema a Norma vergara de Marcelo, integrante de Camina Libre, preso político en la CAS (45:41, c210, 16-3-2003); Reproducción de canción “Ojitos de luna” grabada en la CAS por preso político Alfredo Andrades, en homenaje a Norma Vergara (31:27, c210, 16-3-2003); Reproducción audio de presos político de Camina Libre, desde la CAS (3:25, c210,

Este vínculo solidario con la causa de l-s prisioner-s políticos permite el ingreso de la categoría de clase y amplía el espectro de lucha activista del *Salón de las Preciosas*, desde la lucha por derechos sexuales y reproductivos hacia una lucha por los derechos humanos. El ingreso de esta categoría y del nuevo horizonte de luchas, también se expresa en la oferta de invitados, la cual, a su vez pone de manifiesto la caducidad del modelo separatista al incluir voces de biohombres en su concierto. Por ejemplo, la invitación a Jaime Castillo Navarrete, padre de un preso político en la Cárcel de Puno en Perú. En la ocasión, testimonia sobre su hijo que vive 18 días de huelga de hambre y que se encuentra condenado a cadena perpetua por “traición a la patria” (3:01, c115 -A-, 13-5-2001)¹²⁸.

Al mismo tiempo, el ingreso de la cuestión de clase, se da en virtud de la “interseccionalidad” propia de la causa, aunque suene tautológico establecerlo de este modo. Por ejemplo, cuando invitan a Evelyn, representando al colectivo territorial La Estrella (del sector de la población Cardenal José María Caro Ochagavía de Santiago de

16-3-2003); Reproducción de huelga de hambre líquida en solidaridad con huelga de hambre en la CAS por los prisioneros políticos chilenos y mapuches (45:53, c157, 24-11-2002); Reproducción comunicado huelga de hambre (que no funciona porque se enreda la cinta) y convocatoria a marcha por la liberación de presos políticos chilenos (en Chile, Perú y Brasil) y mapuches (23:35 y 24:04, c155, 10-11-2002); Reproducción audio huelga de hambre indefinida pro liberación de Álvaro Rodríguez (49:15, c153, 23-10-2002); Reproducción campaña de pro liberación de Álvaro Rodríguez, preso político hace 12 años. Comunicado por colectivo Camina Libre (32:08, c142, 18-8-2002); Reproducción audio de testimonio de Álvaro Rodríguez desde la CAS (53:21, c152, 20-10-2002); Reproducción testimonio presa política María Cristina San Juan (4:57, c117, 10-6-2001); Reproducción testimonio presa política Marcela Rodríguez (min.25, c117, 10-6-2001); Reproducción testimonio presa política Oriana Alcayaga (33:05, c117, 10-6-2001); Reproducción testimonio de Álvaro González, preso político en la CAS (min. 3, c129, 21-10-2001); Reproducción testimonio de Oriana Alcayaga, presa política (min. 8, c129, 21-10-2001); Reproducción entrevista con Álvaro González en la Cárcel de Alta Seguridad por Marloré Morán (8:46-17:25, c127 -B-, 30-12-2001); Reproducción audio Colectivo Camina Libre desde la Cárcel de Alta Seguridad de Santiago “contra la violencia patriarcal y capitalista”, Pablo Morales y Rodolfo Retamales (37:55-47:40, c133, 9-6-2002); Reproducción (2 veces en una misma emisión) de Declaración Pública de la agrupación de Presos Políticos Camina Libre, a propósito del aniversario del primer preso político en Chile Álvaro Rodríguez (31:26 y 53:58, c140, 4-8-2002).

¹²⁸ En este caso, la Corte Interamericana falló a favor de los Presos Políticos, pero el entonces presidente de Perú Alberto Fujimori decide marginarse de la Corte Interamericana para no dejarlos en libertad ni obedecer fallo: “[Morán] yo quiero recordar a quienes nos escuchan que las personas que están reclusas injustamente en la cárcel de Perú son: Jaime Castillo, Concepción Pincheira, Alejandro Astorga, Alejandro Valdivia, Lautaro Mellado y Marcela González” (10:45, c115 -A-, 13-5-2001).

Chile). Dicha organización reclama la libertad a los prisioneros políticos y difunden que 10 de ellos se encuentran en huelga de hambre hace 10 días (23:21, c12, 25-3-2001), pero en otra oportunidad vuelve a ser invitada, junto a Felipe para convocar a una marcha “anticapitalista” a realizarse el 30 de agosto, además de la realización de una tomada cultural (c124 -B-, 19-8-2001). En este caso, la interseccionalidad fluye. Es decir, en la performance vocal del Colectivo La Estrella, la causa deviniente de la lucha de clases y la represión de estado a l-s pres-s polític-s, no son entendidas como causas separadas sino que subyacentes a un único sistema de opresiones mayor.

En suma, la causa de l-s pres-s polític-s será un punto interseccional donde se encontrarán problemáticas de clase, derechos humanos y sexualidad. Incluso, esta interseccionalidad se puede rastrear en temporalidades anteriores, por vínculos heredados. Es el caso de Oriana Alcayaga, por ejemplo, quien es una presa política y, a su vez, es hija de un detenido desaparecido, ejecutado político de la caravana de la muerte (39:01, c170, 8-6-2003). Otro caso ejemplo de este carácter intrínsecamente interseccional es el caso de Lelia Pérez Valdés. La primera vez que se cede una hora de forma extraordinaria para la emisión de *Cuando cae la noche*, en razón de poder hablar sobre las tres presas políticas del Estado de Chile: Marcela Rodríguez Valdivieso, Oriana Alcayaga y María Cristina San Juan (c117, 10-6-2001), Marloré Morán es asistida por Lelia Pérez Valdés, en su calidad de integrante de Las Clorindas y de la agrupación de ex-presos políticos. Recordemos que, tal como testimonia a lo largo de los proyectos radiales del *Salón de las Preciosas*, ella fue detenida y torturada en los centros de detención y tortura Villa Grimaldi y Tres Álamos, estando embarazada (30:07, c146, 8-9-2002). En este sentido, las causas coalicionan en un mismo punto y solidarizan en la empatía de sus consecuencias. Por esto, no es extraño el vínculo filiativo que se establece entre la lucha por los pres-s político, la búsqueda de verdad y justicia ante las violaciones a los derechos humanos ejercidos por la dictadura militar y la lucha de clase que entraña estar en contra del sistema económico impuesto en tiempos dictatoriales.

Otra performance vocal importante para comprender la contrainformación aplicada a la causa de l-s pres-s políticos fue la de Vicky Torres. La primera vez que aparece al aire es el 24 de junio del año 2001 (c119), en representación de la ODEP¹²⁹, pero más tarde participará de las emisiones de manera más performativa a modo contrainformativo (c148, 15-9-2002; c159, 8-12-2002; c170, 8-6-2003). Vicky Torres se caracteriza por ser invitada como panelista, pero hacer las veces de conductora: preguntando, aportando en ritmo y manteniendo el flujo performativo de la voz (24:14, c128 -A- 7-10-2001). De igual forma, asiste en la conducción a Paloma Ahumada, aunque no de manera declarada (c128 -A-, 7-10-2001; c8, 14-10-2001; c129, 21-10-2001). Además ayuda en la elaboración de libretos para programas específicos sobre presidio político (5:30, c9 -B-, 6-1-2002). Esta práctica asistencial se afianza en *Ni Marías ni Magdalenas*, por ejemplo, Constanza Farías comparte la conducción con Vicky Torres, dejándola organizar la performance vocal: “[Vicky Torres] Nati, yo sé que ti te interesa mucho los derechos de segunda generación, podrías explicar...” (20:38, c159, 8-12-2002). La presencia de Vicky Torres expresa la continuidad de la atención sobre la causa de l-s pres-s políticos, su permanencia es tanta que si no performa propiamente desde el locutorio, lo hace a través de llamadas al aire; por ejemplo para informar sobre el fallo en caso de la masacre de Apoquindo (28:18, c1, 22-12-2002), o bien, llama para convocar marchas por la liberación de l-s pres-s polític-s (32:11, c150, 29-9-2002; 49:14, c211, 6-4-2003). En suma, la performance contrainformativa de Vicky Torres es posible gracias a la cesión de espacios que realizan las activistas del *Salón de las Preciosas* y a la relación de solidaridad que establecen con dicha causa.

Estas prácticas solidarias traen por consecuencia el ingreso de la cuestión de clase. En el caso de l-s pres-s polític-s, ell-s mism-s lo entienden así (c170, 8-6-2003) y en las colectividades que los apoyan, también emerge esta dimensión como explicación colateral,

¹²⁹ ‘Organización de defensa popular’. Otras emisiones en las que participa en representación de la ODEP (c121 -B-, 2-9-2001; c122 -B-, 22-7-2001)

así lo expresa la performance vocal de Felipe para convocar a la marcha “anticapitalista” (14:17, c124 -B-, 19-8-2001)¹³⁰. Pero, esta causa no es la única que permite el ingreso de esta categoría al panorama activista radial. Veamos un último ejemplo, antes de pasar al tercer grupo de prácticas interseccionales.

Quizás la performance más interesante, en este sentido, es la que realiza la trans Michel Clementi en *Ama-zonas*. Su performance vocal se detona por una agresión que sufrió en una marcha por las muertas de la disotheque Divine, organizada por el MUMS. En ella, acusa a dirigentes como Carlos Sánchez y Marcos Ruiz de agredirla y censurarla (33:47, c42, 25-9-2000):

Fui uno de los artistas, de los transformistas de la divine, antes de asumir mi travestismo hace 7 años (...) [refiriéndose a la marcha] Me quitaron un spray donde estaba escribiendo el nombre de mis amigas [53:22] ¡Hasta cuándo, digo yo, hasta cuándo estos conchadesumadre -porque sus madres tienen que haber sido unas santas, pero ellos: unos hijos de puta-! [pausa, baja el volumen] y discúlpenme la agresividad de mi mensaje, de mi reclamo, pero es por culpa del sistema (...) A nadien (sic)... o a nadie – discúlpenme- soy medio disléxica... (48:53, c39, 4-9-2000)

Es interesante esta performance vocal porque expresa el problema de clase como una desventaja, al mismo tiempo que la propia Michel Clementi legitima esta dimensión evidenciándola en su propia performance vocal y acusando sus propias hipercorrecciones. Es interesante el ímpetu de su performance vocal, la rabia que expresa su tono y el ritmo

¹³⁰ Otro ejemplo destacable ocurre cuando se invita a Miriam, quien denuncia a Minera El Pingo en la IV Región (en el Maitén, cuyos dueños/gerentes en ese momento eran Felipe Valdés e Igor Collado) por desaguar desechos químicos al río que alimenta con agua a los habitantes del sector (28:30, c41, 18-9-2000). En este caso, el problema de clase está expresado en los contenidos y sus participantes, es decir, quienes tienen el poder de la producción y quienes no lo tienen). De igual manera, se performan denuncias que guardan relación con esta dinámica, por ejemplo, en el ámbito específico de las lesbianas se mencionan locales como la disotheque Bocara donde se discrimina a las “camioneras”, no sólo por ser masculinas, sino que por ser “pobres” (54:01, c171, 15-6-2003). Aunque no tiene directa relación con el activismo del Salón de las Preciosas, esta discriminación por clase que sufre “la camionera” es muy común, incluso entre lesbianas. Este es el caso de Flavia Goncalves, lesbiana que creó las fiestas “Realidad Paralela” y declara que sus fiestas no son para camioneras, sino que para lesbianas “más femeninas” y “con buen gusto”, destacando que estas fiestas se dirigen a “minas peloláis lesbianas”. En web: <http://www.theclinic.cl/2011/07/25/%E2%80%99Clos-hombres-no-pueden-entender-que-una-mina-pueda-vivir-sin-un-pico%E2%80%9D/>

que adquiere su velocidad. Estos aspectos expresan la rabia contenida y la impotencia que no se pueden contener en palabras. En su caso, nuestras lesbianas solidarizan con la experiencia de Clementi, en tanto se empatiza con el lugar desventajado que ocupa respecto a la dirigencia gay y sus aparatos de difusión. En dicha emisión, a Michel Clementi se le cede un espacio en tanto travesti y pobre.

6.2.3. Prácticas de apoyo

Por último, el tercer grupo de prácticas interseccionales guardan relación con prácticas de apoyo. Son de apoyo y no colaborativas, por ejemplo, porque son cooperaciones que, al menos, en principio, ocurren de manera unilateral. Estas suceden en tiempos variables, es decir, siempre están ocurriendo y dependen de la emergencia de necesidades puntuales en otras colectivas. Su principal figura toma cuerpo en las 3 sedes que tuvo el *Salón de las Preciosas* y la acción tras la cual se expresan mejor son las de dar soporte y circulación¹³¹.

Antes de comentar ejemplos sobre la aplicación de estas prácticas bajo la figura de las sedes, cabe mencionar algunos casos donde se posibilitan las condiciones para la emergencia de otras colectividades y esto ocurre exclusivamente a través del espacio radial. Este es el caso del apoyo otorgado a agrupaciones de derechos humanos y organizaciones de base emergentes. Por ejemplo, cuando se invita a Giselle Cousí en representación de Comisión de reivindicación de detenidas desaparecidas embarazadas (c149, 22-9-2002), también, en este sentido, se apoya a organización de familiares de Detenidos Desaparecidos

¹³¹ Respecto a estas prácticas, se podrían situar dos antecedentes importantes. Por un lado, el contacto e influjo del grupo argentino de lesbianas feministas "La Fulana", el cual, prestaba su casa para el encuentro de otras organizaciones, tales como H.I.J.O.S., la cual, a su vez se reunían ahí para preparar sus funas (29:29, c144, 31-8-2003). Y, por otro lado, el contacto que establece Alejandra Aravena con el grupo anarquista feminista "Las Barbaras" de París (21:07, c128 -B-, 9-12-2001). En este último caso, se legitima la política separatista, ya que su casa es exclusiva para mujeres, es decir, no mixta, a pesar de las constantes críticas que las tachan de "retrógradas" (9:50, c165, 4-5-2003).

a través de la divulgación de la performance vocal de Valentina (c120, 1-7-2001). En cuanto a los grupos emergentes, entre ellos destacan el Colectivo Malhuen: María y Marcela (c156, 17-11-2002) y el Colectivo de Acción Norma Vergara (Romina Riquelme y Elisa Castillo) (c210, 16-3-2003). En ambos casos, se les da soporte mediante la difusión de sus actividades y la sesión de espacios para su performance vocal.

Es interesante como el espacio performativo radial estimula la emergencia de nuevos activismos. En este sentido, es muy destacable, la aparición de voces activistas que van a tener gran resonancia en un futuro que hoy por hoy se vivencia. Tal como, la performance vocal de Victoria Aldunate y cómo su figura se ha transformado en un referente para grupos lesbofeministas más jóvenes. En una emisión de *Ni Marías ni Magdalenas*, se invita a Aldunate a hablar sobre un cuento sobre lesbianas que escribió para una antología. En ese momento, Aldunate se identificaba como heterosexual, pero Aravena destacaba en su cuento una sintonía particular con lo lésbico, en este sentido, le preguntaba: “[Aravena] ¿De dónde salió esta sensibilidad de esta forma de amar que no es la tuya?” (13:00, c181, 9-5-2004). Ambas, se conocen en la preparación de un 8 de marzo (6:56, c181, 9-5-2004) y es el feminismo el que posibilita, de cierta forma, este concierto en el pasado y, su actual, de javú (13:34, c181, 9-5-2004). Hoy Aldunate se identifica como lesbiana feminista y desde ese lugar sigue produciendo literatura¹³².

En lo que concierne a las sedes, según sea la etapa a la que correspondan se comprenderá el tipo de interseccionalidad que estimulan. La primera etapa, que responde a la casa Jofré #252, sobre todo, sirvió de apoyo a las colectividades lésbicas y a las organizaciones de feministas autónomas. Como en esta etapa la política separatista es radical, la interseccionalidad aparece parcialmente y se comprenderá en la medida de sus

¹³² Entre sus publicaciones recientes, destacan *Maliciosas. Marimachas, militantes, maracas y malditas* (2010) y *Borderlain. Relatos desde un feminismo lesbiano y resentido* (2017). También es reconocida entre activistas-académicas importantes, tales como la feminista autónoma Francesca Gargallo, quien la cita para hablar sobre feminismo decolonial en Chile (p.173, 2012).

consecuencias colaterales en el futuro. En esta etapa, la principal práctica de apoyo que destaca es hacia el colectivo feminista autónomo Las Clorindas. En concreto, se les sede espacio físico de la sede (c68, 6-9-1999) y también se las invita al *Ama-zonas* para hablar de su proyecto feminista autónomo (c63, 11-10-1999). La principal figura de este colectivo que destaca es la performance vocal de Lelia Pérez Valdes, quien, como antes mencioné va a ser un primer vínculo hacia la causa de l-s pres-s polític-s, además de aportar con su experiencia como presa política detenida y torturada por la dictadura militar chilena (c125 -B-, 9-9-2001). Vista en retrospectiva, es interesante la práctica de apoyo dada en Jofré #252, dado que junto con ayudar a afianzar a Las Clorindas como colectividad, compromete a dicho colectivo con el *Salón de las Preciosas*, en tanto, continúan colaborando con ellas en el futuro y siguen adquiriendo presencia en sus nuevos proyectos activistas radiales¹³³, a pesar de que Aravena y Morán ya no militen por la Coordinadora Lésbica.

En cambio, la interseccionalidad que ocurre en el “Salón de las Preciosas” (Huérfanos #2891 y Libertad #189), es más simultánea y tiene consecuencias inmediatas. Pese a que su sede aún conserva resabios de una política separatista, éste es un espacio que también se usará para prácticas de apoyo a colectividades emergentes. Quizás el grupo que mejor expresa esta táctica interseccional es la Coordinadora Universitaria por la Diversidad Sexual (CUDS)¹³⁴. Esta colectividad, liderada por lesbianas en un inicio, pero de carácter mixto, es apoyada tanto en términos de la circulación de su orgánica mediante la invitación a participar de la emisión radial (c140, 4-8-2002), así como, el préstamo de la sede para la recaudación de fondos para sus actividades (ELTA¹³⁵). Este apoyo e influjo también

¹³³ De hecho, este compromiso se expresa a través de llamados al aire en, en programas de recuento, donde saludan y felicitan la temporada del año 1999 de *Ama-zonas* (28:16, c53, 27-12-1999). Este gesto se repite en voz de Lelia para la temporada de *Cuando cae la noche* (1:34, c9 -B-, 6-1-2002).

¹³⁴ La CUDS surge en marzo del año 2002. En un inicio es dirigida por Karen Castillo (U. Católica, Bachillerato Humanidades) y Diana (UTEM, Ingeniería en Administración agroindustrial), en representación de la CUDS (c140, 4-8-2002). Luego, aparece como miembro, el artista de performance, Felipe Rivas (c153, 23-10-2002).

¹³⁵ Prestan su sede para recaudación de fondos para el II Encuentro Lésbico de Todas las Artes (II ELTA) fiesta que se realiza el 4 de enero del 2003, organizada por la CUDS y Erika Montecinos (Revista Rompiendo el

queda expresado en la réplica del activismo radial, materializado en la realización del programa radial *Desobediencia* de la CUDS en Radio Universidad de Chile y retrasmitado por Radio Número Crítico (c166, 11-5-2003).

Pero lejos de la impresión que pueda dar este apartado, la interseccionalidad no significó la comunión y apoyo a cualquier colectividad. En este sentido, es interesante destacar aquellos momentos en los que el *Salón de las Preciosas* se negó a apoyar. El que más destaca, dentro de este grupo, fue la visita de Paul Preciado, gestionada por el MUMS en el año 2004. En aquella oportunidad, el MUMS solicita la sede para la realización de un taller de Paul Preciado y nuestras activistas no acceden. En una entrevista que le realicé el 2017 a Jana, recuerda que se negó la solicitud por falta de espacio en la programación de la casa y que, no obstante, Preciado de todas formas habría asistido a la sede. En la emisión radial que recupera dicha polémica, Jana y Pisano hacen frente a las críticas. Pero, además, Pisano complejiza el episodio expresando su antagonismo a “la cultura queer”, la cual, a su gusto “niega la memoria” (48:59, c185, 22-8-2004) y quiere “borrar a la jana, borrar a mi” (40:43, c185, 22-8-2004). Esta desconfianza ante el pensamiento y prácticas “queer”, es una característica del activismo lésbico feminista del *Salón de las Preciosas* y quizás un residuo de sus tácticas separatistas.

En síntesis, este nuevo modelo de activismo basado en los liderazgos, supone un cambio en la aprehensión del lesbianismo, el cual, ya no se ve en términos de espacio de precariedad y auxilio, sino que, por el contrario, se pone énfasis en su valencia política y su potencial disruptivo al interior de un sistema heteropatriarcal normativo. En este sentido, se emprende un feminismo situado que complejizará el campo activista, ingresando y concientizando categorías como la clase y la raza. En función de este nuevo escenario, se

Silencio) (54:33, c161, 29-12-2002). Incluso, en versiones siguientes, emiten el programa radial vía telefónica desde la actividad misma, en la ocasión entrevista a Erika Montecinos (29:33, c222, 1-2-2004) de la revista Rompiendo el Silencio, Felipe Rivas (31:54, c222, 1-2-2004) y Karen Castillo (36:50, c222, 1-2-2004) de la CUDS, entre otras voces.

establecen vínculos de colaboración, solidaridad y apoyo con otras voces y colectividades, materializados en prácticas fundadas en una política interseccional. En este sentido, resuena la performance de Aravena cuando sostiene: “[Aravena] El sistema quiere mantener dividido a las distintas luchas porque saben que si algún día se vuelven a unir - bueno, en realidad, nunca han estado realmente unidas-, pero si se unen, tal vez (se ríe) algún día, tengamos la utopía... deje de ser utopía y se vuelva el mundo real” (20:32, c125 - A-, 26-8-2001). De tal modo, nuestras activistas configuran un espacio situado e interseccional que ya no apela a la competencia de luchas, como Pisano argumentara en la discusión que sostuvo con Vicky Torres: “primero que la clase está el problema de la mujer (...) la mujer le gana” (43:53, c185, 22-8-2004). Sino que, por el contrario, este feminismo busca la intersección donde las causas se encuentran en sus vulnerabilidades, donde se reconoce un enemigo común y, a partir de estas coincidencias, imaginan un futuro distinto.

Conclusiones

El hallazgo del fondo el *Salón de las Preciosas* significó grandes desafíos para mí. Su extensión de más de 200 horas, me obligó a una escucha atenta y a asumir un silencio introspectivo. El momento de escribir esta tesis fue un desahogo a ese largo silencio, pero a la vez significó el advenimiento de un nuevo desafío, incluso mayor: intentar comunicar mediante palabras escritas acciones que ocurrieron con la voz. Esta tesis no suena, se lee. Ante esto, no pude hacer más que advertirlo y recrear lo mejor que pude las situaciones que encerraban la acción de la performance vocal de las lesbianas activistas de mi corpus.

En términos metodológicos, otro gran desafío para mí fue pensar la voz como una práctica concreta y no sólo como una técnica. En este sentido, las categorías que propuse para el análisis de la performance vocal se orientan a destacar la voz en su calidad de evento-acción. A partir de esto, quise enfocar mi análisis en la acción que se ejerce a través de la performance vocal, suponiendo que ella porta consigo marcos o situaciones (lo que llamé volúmenes macro y micro). Para ello, establecí ciertos procedimientos que me ayudarían a nombrar cómo se compone la performance vocal de cada una de mis activistas. De este modo, les propuse pensar la performance vocal en razón de cómo se construye a sí misma ('des-identificación') y cómo se construye con otras ('polifonía'). Tales conceptos, más que aspirar a convertirse en modelos de análisis, nos ayudan a poner atención al "procedimiento", antes que a las características sensoriales de la voz.

Pero quizás el mayor desafío fue hablar de una historia difusa. Dada la escasa articulación del activismo lésbico feminista en Chile, en un inicio fue difícil comprender la importancia que revestía mi corpus. En esta investigación, asumí el desafío de contar una historia posible para el movimiento activista lésbico en Chile, que a su vez funcionara como un marco, cuya pertinencia residió en situar los activismos emergentes del *Salón de las Preciosas*. Desde este ejercicio pude concluir una premisa que cruza esta tesis: el activismo lésbico no se puede comprender sin atender a los feminismos. Desde el surgimiento de Ayquelén hasta nuestras activistas, los feminismos son fundamentales para su

constitución orgánica. Este es un punto distintivo entre organizaciones lésbicas y organizaciones de biohombres gays o trans.

Otra distancia respecto al modo de operar el activismo desde las dirigencias gays, se ejemplifica en voz de Aravena, cuando se refiere a la derogación de la ley de sodomía: “éramos tan invisibles que ni la ley nos consideraba” (36:22, c159, 8-12-2002). En el proceso de derogación de esta ley, el principal argumento producido desde la dirigencia gay, según Aravena fue: “por qué a las lesbianas no y a nosotros sí” (15:39, c134, 22-6-2003). Desde este episodio, es posible identificar otro aspecto distintivo del activismo lésbico feminista que aquí nos concierne. Nuestras activistas hacen uso del régimen audible, como alternativa frente a un régimen visual normativo y castigador que las “invisibiliza”, o bien, las “visibiliza en términos punitivos”. O bien, como dijera en uno de los programas radiales, María Emilia Tijoux: “desde la relegación de la mujer al espacio privado, hace del lesbianismo algo inimaginable” (7:19, c129 -B-, 23-12-2001). Desde este lugar, nuestras activistas construyen “lo inimaginable” y para ello generan sus propias tácticas, entre ellas, destaca justamente la renuncia a operar bajo las lógicas de lo hegemónico visual. Quizás la conclusión más transversal que alcancé a vislumbrar en esta tesis, es que las lesbianas activistas del *Salón de las Preciosas* explotaron su lugar de precariedad, para la construcción situada de sus activismos. En consecuencia, no es azaroso que el despliegue de su activismo se realice desde medios alternativos como la radio.

El *Salón de las Preciosas* configura un activismo radial no sólo porque se realiza desde la radio. Sino porque no opera unidireccionalmente como demanda la lógica de la visualidad. Sus activismos operan irradiándose en el/los tiempo/s. De modo que las performances vocales que conducen y construyen sus activismos, se realizan y circulan explotando múltiples temporalidades: los tiempos de la emisión radial, los tiempos del casete, los tiempos de la web, los tiempos de funcionamiento de las casas, etc. Es decir, lo que quiero proponerles pensar, es que una de las particularidades de mi corpus es que muestra que este activismo lesbofeminista se constituyó en cuanto tal gracias al

descubrimiento y explotación del radio de acción temporal y a la desición de no operar desde demandas del régimen visual.

Por cierto, con esto no quiero decir que eligen un régimen audible porque es más amigable que el visible. Tal como constata el capítulo 1 de esta tesis, el ejercicio radial también es una práctica cuya hegemonía está en poder del “hombre de radio”. Nuestras activistas, vistas desde una perspectiva más global, no sólo intervienen en esta “hegemonía” con su presencia vocal, además de ello, aprenden y ejercen el resto de los roles que implican la práctica radial. De tal modo, toman el rol de la locución, el rol de radio controlar e, incluso, en el caso de Aravena construye una radio desde donde transmitir (Radio Número Crítico). Esta suerte de versatilidad, expresa una profundización y desarrollo exhaustivo de su activismo radial.

Además de ello, el soporte audible y mediado de la radio, en un primer momento estimuló la organización “entre” lesbianas. Esta era una población difícil de organizar, dado que se caracterizaba porque o reprimían su vivencia lésbica o la realizaba desde la figura del secreto. En este sentido, la Coordinadora Lésbica explotó las posibilidades del soporte audible, constituyendo en él un medio seguro para el auto- e inter- reconocimiento lésbico. El soporte audible, entre otras cosas, garantizaba la confidencialidad de la performance vocal (‘invisibilidad activa’, llamadas anónimas, etc). Mientras que, por otra parte, dicho soporte permitió también el contrabando y la libre circulación de las performances vocales, a través de las cartas y la reproductibilidad del casete, entre otros ejemplos.

A partir de las performances vocales analizadas, pude identificar la constitución y características de dos modelos. Por una parte, el modelo de vocería producido por la Coordinadora Lésbica, cuyo movimiento de acción fue concéntrico. Éste, entre otras cosas, buscó generar una comunidad “entre lesbianas”. A partir de estas condiciones, la performance de Paulina Vera se realiza de manera polifónica, apelando a la construcción de un mundo referencial donde practicar el lesbianismo fuera posible. En este sentido, su

performance vocal es “más seria” e “informativa”, toma el rol de “formar audiencias” y, en este sentido, “educar a las lesbianas” que escuchaban clandestinamente¹³⁶.

Por otra parte, con el tiempo se sedimentó otro modelo de activismo que operó desde la emergencia de la individualidad de Marloré Morán y Alejandra Aravena. El movimiento de acción que caracterizó este modelo fue excéntrico. En este sentido, la performance vocal de ambas se vuelve identificatoria y ya no ambiciona establecer una comunidad. En este caso, la performance vocal tiende a la emergencia de lo personal y, eventualmente, a la generación de “redes” con otras individualidades. Por cierto que esta división es una simplificación: un corte discreto dentro de un flujo que es sincrético. De hecho, estrictamente hablando, estos modelos se superponen, conviven e influyen mutuamente de forma dinámica en los tiempos.

Marloré Morán es un ejemplo de lo complejo de la constitución de ambos modelos, puesto que como expuse en el análisis, su performance vocal “carismática” ejerce la acción de “mediar” y, en cierto sentido, esta mediación apunta a “formar audiencias”, al igual que lo hiciera Paulina Vera en la vocería de la Coordinadora Lésbica. No obstante, no podemos decir que la performance vocal de Morán es polifónica, muy por el contrario, ella es la primera que hace emerger su individualidad reivindicándola. Sin ir más lejos, recordemos que es Morán quien desde siempre habla con su nombre y apellido. La performance vocal

¹³⁶ Si bien, no lo abordo en esta tesis. Es interesante la construcción de la audiencia que hacen desde la performance vocal de la vocería de la Coordinadora Lésbica. En esta construcción destaca el carácter clandestino y precario que le otorgan a la escucha. Sólo para que se hagan una idea, atendamos a este ejemplo: [Vera] Un saludo muy especial a todas aquellas amigas, auditoras que nos escuchan con algunas dificultades por ahí en su personal stereo, con un volumen bajo en su... en su radio. No cierto: que tienen que ir a darse una vuelta por ahí en bicicleta, a la esquina, a la plaza eee ooo tienen que ir al baño qué sé yo! Un montón de situaciones difíciles a veces que ojo [énfasis] ojo constituyen también una forma de violencia, no cierto, porque es una forma de control y de e... e digamos, de presión en contra de mujeres para que no puedan expresarse libremente, ni si quiera escuchar un programa de radio libremente, tranquilamente, sin temores, no cierto, de la más diversa índole. E. Para ustedes, todas ustedes que son también víctima de ese tipo de violencia, un saludo muy grande: Fuerza [énfasis], aguanten no más un ratito y ee ustedes saben que para nosotras es muy muy importante que estén todas ustedes ahí escuchando” (2:45, c32, 22-5-2000). Este saludo, se convierte en una suerte de protocolo textual recurrente, con el cual, dan la bienvenida a la emisión radial de *Ama-zonas*.

de Aravena también expresa esta multiplicidad de temporalidades y, aunque por la disposición de los apartados y la estructuración del análisis pueda parecer que su figura es una suerte de evolución de los activismos revisados, en realidad, la construcción que Aravena consigue en parte es debido a que participa y se forma en los activismos de Vera y Morán.

Tal como desarrollé en el capítulo recién pasado, los feminismos que surgen de estos modelos tienen como principal política de acción el separatismo y la autonomía. El separatismo, entre otros aspectos, se ilustró en la independencia del movimiento LGBTIQ+, la configuración de una identidad en torno a la categoría “mujer” y la organización sorora. Su principal costo fue “la rigidez” esencial y, finalmente, su flexibilización dio cuenta de la inoperatividad de la táctica ante la emergencia de un modelo de activismo más excéntrico. En este sentido, la autonomía es la política que más se productiviza y fructifica en la acción activista. Esta exigió un reconocimiento situado de las lesbianas activistas en su dimensión personal y, por lo tanto, su emergencia en tanto individuos líderes.

Pero además, la autonomía permitió el ingreso de nuevas problemáticas que ponían en juego de forma simultánea categorías antes ignoradas, tales como, la de clase y raza. En este sentido, la autonomía fue semillero para la emergencia de la interseccionalidad y el trabajo colaborativo y solidario “entre causas”. O bien, dicho de otro modo, este segundo modelo fecundado en la autonomía permitió el encuentro entre vidas precarias: “La vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento. Y de esta forma, la precariedad es la rúbrica que une a las mujeres, los queers, los transexuales, los pobres y las personas sin estado” (Butler, 2009, p.335). En lo sucesivo, el segundo modelo de activismo se afianza, densificando sus redes y situando la performance vocal en individualidades.

El auge de este modelo activista coincide con el mayor protagonismo que adquiere Aravena. Su performance vocal convoca, no por su carisma, sino por el contacto y empatía con otras causas. Su activismo es el más radial de todos, porque consigue irradiar su acción

en un radio mucho más amplio. En este sentido, se configura un movimiento excéntrico que junto con ponerse en contacto con otras causas, reforzará la necesidad de operar desde individualidades.

Este activismo cada vez más personal y de carácter individual, enfrenta la disolución del TEL Ltda. y el fin del activismo radial. La paradoja de estas disoluciones pone de manifiesto que el modelo interseccional empuja a nuestras lesbianas activistas a volver a habitar la fragilidad. De alguna manera, en su movimiento excéntrico, sitúa a las lesbianas en su soledad nuevamente, con el desafío de operar desde su individualidad. El fin de las transmisiones del *Salón de las Preciosas*, manifiesta este agotamiento. Este espacio virtual “de contacto” para el ejercicio del activismo radial, sufre las consecuencias del gran esfuerzo que implica el proyecto interseccional. En suma, este proyecto podría ser uno de los factores responsables del agotamiento de la señal de nuestras activistas. En este sentido, y aunque no lo abordo en esta tesis, vale la pena preguntarse ¿Cuánto de las “otras causas” solidarizaron con la causa lésbica en estos momentos de fragilidad? O bien, también cabe el cuestionarse si, por su parte, ¿lo lésbico deja de ser una causa y se constituye, más bien, como un lugar desde donde ejercer un activismo?

Al terminar el proyecto de activismo radial, no terminan los activismos feministas de nuestras lesbofeministas. Muy por el contrario, cada una desde su trinchera personal se repliega para ejercer su activismo aún más individualmente que como concluyó el *Salón de las Preciosas*. A excepción de Paulina Vera, de quien pese a mis esfuerzos no logré tener su testimonio. Tengo conocimiento de que Marloré Morán, actualmente organiza y lidera luchas sindicales desde su lugar de trabajo. Por su parte, Alejandra Aravena provee de espacios virtuales y brinda soporte técnico para iniciativas activistas. No obstante esta permanencia en el tiempo y el legado que nos deja el *Salón de las Preciosas*, ninguna de ellas se convirtió en un nombre autorizado o, al menos, en un referente dentro de llamada nueva ola del feminismo local.

Quizás, en este punto, podemos acusar a la reciente ola feminista en Chile, al menos, de tener “mala memoria”. Esto no sólo la ha afectado en términos de comprender su

situación histórica respecto de los feminismos, sino que por sobre todo la ha llevado a poner en ejercicio las mismas tácticas que se comprobaron ineficaces en otros tiempos. Por ejemplo, parte de este bullente movimiento ha recurrido a formas de organización activistas de orden separatista que podrían acusarse de esenciales. Esto de forma transversal, ha permeado a las pequeñas y a las grandes colectividades. Por ejemplo, en el caso de Línea Aborto, dicha colectividad se identifica como lesbiana y feminista y, así mismo, se organiza para la asistencia vía telefónica de abortos. O bien, si pensamos en iniciativas más masivas incluso, como el #niunamenos o #metoo que se han vuelto grandes tendencias a nivel global. Más allá de lo específico de estos proyectos activistas, su éxito, en parte, es atribuible a la identificación de una experiencia común (“ser mujer”) dentro de un sistema represivo. Estos proyectos con todas las diferencias que tienen en apariencia, se forjan en un modelo activista concéntrico de organización, que retorna a los problemas que supone reivindicar la categoría “mujer” o, más específicamente en otros casos, “lesbiana.

Pese a esta “mala memoria”, me llama mucho la atención cómo proyectos activistas emergentes sintonizan sin saberlo con las tácticas que asumió el activismo del *Salón de las Preciosas*. Un caso evidente de estas coincidencias, es la Radio Humedales de Concepción. Esta iniciativa de lesbianas feministas tiene una política editorial con temática lésbica, pero además promueven la contrainformación y, en esta línea, han contribuido enormemente al conocimiento de procesos judiciales contra mapuches procesad-s/acusad-s por la ley antiterrorista, llevados a cabo por el Estado de Chile.

También existen otros ejemplos menos evidentes, pero que coinciden en tomar como punto de arranque la invisibilización de mujeres y lesbianas. Por ejemplo, el caso del dúo musical de reggaetón Torta Golosa es interesante. En su caso, parte de su activismo lo realizan mediante su desempeño vocal. Para ello, utilizan las pistas del reggaetón para llenarlas de letras lésbicofeminista. Pese a que su viralización se ha realizado a través de internet, es interesante este ejemplo, ya que si se observan sus videos notarán que lo más importante es el soporte audible (la performance vocal, en concreto) y no hay un esfuerzo

que se traduzca en la visualidad del video. De hecho, en la gran mayoría de sus videos se asisten de una cámara frontal fija, frente a la que cantan.

En otra vereda, pensando en acciones de protesta más singulares, no puedo dejar de mencionar la marcha del mayo feminista del año 2018 liderada por estudiantes secundarias. Es interesante este ejemplo, en el cual, las estudiantes a torzo desnudo y con pasamontañas de color burdeo detalladamente manufacturados, demandaron “mejores protocolos para casos de violencia sexual contra las mujeres”, junto con una “educación no sexista”, entre otras consignas. Pero en concreto, quiero que nos concentremos en el uso del pasamontañas. Este recurso me llama la atención por su recurrencia entre feministas (pussy riot, por ejemplo), pero también porque dicho recurso invisibiliza la identidad individual. En este sentido, el pasamontañas vuelve a citar la táctica feminista de activar el lugar de precariedad (la invisibilidad) para volverla un espacio legítimo de lucha activista. Aún así, si profundizamos en el registro, se atisba la emergencia de la individualidad en la confección identitaria de cada pasamontañas que, en sus detalles, es particular uno de otro.

Aunque todas estas resonancias no son declaradas y la “mala memoria” se haga cómplice de esta falta de reconocimiento, vale la pena poner atención sobre estos vínculos coincidentes. Las coincidencias entre estos ejemplos y las prácticas que construyeron el lesbofeminismo del *Salón de las Preciosas*, además de revelarnos una sintonía entre las prácticas activistas, ponen de manifiesto -para nuestro pesimismo- que las cosas no han cambiado tanto y que, a su vez, en parte, ello podría explicar la vigencia y auge actual de tales tácticas. Pero antes de atrevernos a aseverar algo así, tenemos aún que saldar la deuda con nuestra memoria activista. Esta memoria debería convocar a todas las voces, pese a que el concierto termine siendo ensordecedor. Quizás su estridencia nos impulse a imaginar caminos nuevos de acción feminista o, tal vez no, y nos demos cuenta que el único camino posible para nuestros feminismos es el de la vulnerabilidad.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. (2011). ¿Qué es un dispositivo? en *Sociológica*, 73: pp. 249-264.
- Albert, Pierre y Tudesq, Andre. (2012 [1981]). Historia de la radio y la televisión. Fondo de Cultura Económica, México.
- Alcalay, Rina. (1973?). El medio radial: su especificidad y un diagnóstico de su quehacer en Chile. Centro Comunicaciones Sociales, Escuela de Artes de la Comunicación, Santiago de Chile.
- Álvarez, Pablo; Marconetto, Fanny; Nieves, Mariano y Páez, Mariano. (2013). Capítulo primero: Radio, un hecho de comunicación. En *Vocación de radio: procesos de producción*. Brujas, Córdoba.
- Ander-Egg, Ezequiel y Aguilar, María José. (2002). *Cómo aprender a hablar en público*. Editorial Lumen, Buenos Aires-México.
- Andrades, Hugo. (2000-2001). Recuerdos conversados. Luis Eduardo Saavedra Lagos, Viña del Mar.
- ARCHI. (1996 [1993]). Historia de la radio en Chile. En web: https://issuu.com/archi2012/docs/5_historia_de_la_radio_b8f5cea3d71e79
_. Sobre ARCHI. En web: <https://www.archi.cl/sobre-archi/>
- Arnheim, Rudolf. (1980). *Estética radiofónica*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- Atala, Karen. (2012). Maternidad y lesbianismo en cuerpo de mujer chilena. *Nomadías* 15: pp. 183-192.
- Austin, John. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona.
- Ayuquelén. (2002). Ayuquelén. Una parte de nuestra historia. Edición propia, Chile.
- Baltra, Eli. (2012). Acerca de la investigación y metodología feminista. En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Pp.67-77.
- Blazquet, Norma; Flores, Fátima y Ríos, Maribel (coords.). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades : Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Facultad de Psicología, México.

- Balsebre, Armand. (2004). El lenguaje radiofónico. Cátedra, Madrid.
- Barthes, Roland. (1986). [1972]. "El "grano" de la voz". En *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. (2014). *Radio Benjamin*. Licia Rosenthal (ed.). Ediciones Akal, Madrid.
- Blanco, Ignacio y Fernández, Pilar. (2004). (coords.). El lenguaje radiofónico. Fragua, Madrid.
- Braidotti, Rosi. (2008). Necesidades éticas. Entrevistada por Bianca Visser. Exitbook 9 (2008): pp.30-36.
- Bustos, Jaime. (1996). Crónicas de un exlocutor de radio (años cincuenta al sesenta) y muchísimo más. Como el frustrado negocio con Marlon Brandon, padre. Chile, Bravo y Allende Editores.
- Butler, Judith. (1990a). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.. En *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue Ellen Case (edit), Johns Hopkins UNiversity Press, pp.270-282.
- ___. (1990b). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [1990/1991]. Paidós: México, 2001.
- ___. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- ___. (2008). Judith Butler. Interrogando al mundo. Entrevistada por Juan Vicente Aliaga. En *Feminismo y arte de género*. Olivares y asociados SL (eds.). Exit Book, 9, pp.54-61.
- ___.(2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana* 3, vol. 4: Pp. 322-336.
- Buvnova, Tatiana. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtin. *Acta poética* 27, pp.97-114.
- CADEM. (2017). Confiabilidad de medios de comunicación. Santiago de Chile. En web: <https://www.cadem.cl/wp-content/uploads/2017/11/Track-PP-199-NovS1-VF.pdf>

- Candy, Linda. (2006). Practice based research: a guide. En web: <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf>
- Carlson, Marvin. (2004). Cultural Performance. En *Performance. A Critical Introduction* (pp. 179-204). London, Routledge.
- Caro, Sergio. (2017). Las pioneras de la radio. Diario El Mercurio. En web: <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=429003>
- Cavarero, Adriana. (2005). *For More Than One Voice*. California: Stanford University Press.
- __. (2004). Italo Calvino y el oído del rey. Humberto Gianini (trad.). pp.109-115. En web: <file:///Users/rox/Downloads/43600-1-153149-1-10-20161018.pdf>
- Cebrián, Mariano. (2001). La radio en la convergencia multimedia. Gedisa, Barcelona.
- Cerda, Karelía. Lesbofeminismo y oposición a la dictadora en Chile: El caso de Ayuquélén, 1983 a 1989. Tesina para optar al grado de licenciada en historia. Universidad de Chile. Texto inédito.
- Contardo, Oscar (2011). Raro. Una historia gay de Chile. Santiago de Chile: Planeta.
- Contreras, María José. (2009). Il corpo del fare. Verso una definizione semiótica di pratica. En *Studi Culturali* VI, 3, pp. 387-407.
- __. (2013). Las artes en la era posdisciplinar; la acción tiene la palabra. En *Observatorio Cultural* 16: pp. 8-13.
- Coordinadora Lésbica. Presentación y objetivos. Visitado por último vez el 13 de junio del 2016. En web: <http://coorles.tripod.com/comites.htm>
- Crenshaw, Kimberlé Williams. (2012 [1991]). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Raquel (Lucas) Platero (Coord.). Barcelona, Bellaterra. pp. 87-122.
- Curiel, Ochy. (2010). La heterosexualidad como régimen político y la construcción de la nación colombiana. Entrevista de la CLAM a Ochy Curiel sobre su investigación, el 5 de noviembre del 2010. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/document/365968917/Clam-entrevista-Ochy-Curiel>

- Curiel, Ochy y Falquet, Jules. (2005). Introducción. *El Patriarcado al desnudo: tres feministas materialistas*. Brecha Lésbica, Buenos Aires.
- Dólar, Mladen. (2007). *Una voz y nada más*. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli (trads.). Manantial, Buenos Aires.
- De Beauvoir, Simone. (2015). *El segundo sexo*. Siglo XXI, Madrid.
- ___.(2016). *¿Para qué la acción?* Sátira ediciones, Santiago.
- De Certeau, Michelle. (2000). Estrategias y tácticas. En *La Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.
- De Saussure, Ferdinand. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, Barcelona.
- Eidshum, Nina. (2015). *Sensing sound. Singing & listening as vibrational practice*. Duke University Press, Durham and London.
- ___. (2012). Voice as Action: Toward a Model for Analyzing the dynamic Construction of Racialized Voice. *Current musicology* 93, pp. 9-32.
- Espinosa, Yuderkys. (2007). *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. En la frontera, Buenos Aires-Lima.
- Falquet, Jules. (2014). Las feministas autónomas latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias. *Universitas Humanística* 78: 39-63.
- Fernández, José. (2004). *Los lenguajes de la radio*. Editorial Atuel, Buenos Aires.
- Fernández, Valeria (2016). Consideraciones sobre los feminismos en América Latina. Producción teórica y práctica comunicacionales en la red. En Karina Bidaseca y Vanesa Vazquez Laba (comp.). *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo en América Latina* (pp.379-390).

- Figueroa, Romeo. (1997). ¡Qué onda con la radio!. Longman de México Editores S.A., Naucalpan de Juárez.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid.
- Foucault, Michel. (1984). *Saber y verdad*. Julia Vareta y Fernando Alvarez-Uría (trads.). Las ediciones de la Piqueta, Madrid.
- Frye, Marilyn. (1977). Algunas reflexiones sobre separatismo y el Poder. Difusión Feminista Herética Ediciones Lésbicas y Feministas Independientes.
- Gabiola, Edda. (1997) "Introducción", VII Encuentro Feminista de Latinoamérica y el Caribe, Chile '96. Permanencia Voluntaria en la Utopía, abril de 1997. Ideas feministas en nuestra América. En web: <https://ideasfem.wordpress.com/textos/k/k13/>
- Gabiola, Edda; Jiles, Ximena; Lopresti, Lorella y Rojas, Claudia. (2007). Queremos votar en las próximas elecciones. Ediciones LOM.
- García, Luis. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben. En *Aparte Rei* 74, pp.1-8.
- Gargallo, Francesca. (2012). Una metodología para detectar lo que de hegemónico ha recogido el feminismo académico latinoamericano y caribeño. En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Pp.155-175. Blazquet, Norma; Flores, Fátima y Ríos, Maribel (coords.). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades : Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Facultad de Psicología, México.
- Gimeno, Beatriz. (2005). Historia y análisis político del lesbianismo. Barcelona: Gedisa.
- Goldberg, RoseLee. *Peerformance Arte. Desde el futurismo hasta el presente*. Ediciones destino S.A., Barcelona.
- Guerra, Lucía. (2011). Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad. *Aisthesis* 50, pp. 157-171.
- Guevara, Frank. (1984). La locución: teoría y práctica. Editorial Panapo, Caracas.
- Harding, Sandra. (1987). ¿Existe un método feminista? Gloria Elena Bernal (trad.). En web: <http://investiga.uned.ac.cr/cicde/images/metodo.pdf>

- ___ (2012). ¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista. En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. Pp.65-77. Blazquet, Norma; Flores, Fátima y Ríos, Maribel (coords.). UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades : Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Facultad de Psicología, México.
- Haye, Ricardo. (2004). *El arte radiofónico. Algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. La crujía ediciones, Buenos Aires.
- Hernández, iris (2010) El Artículo 365 del Código Penal <http://ilga.org/es/art-culo-365-m-s-all-de-la-sodom-a/>
- ___ (2013). Sobre La Otra Marcha Lesbofeminista. En web: <https://ideasingenero.wordpress.com/2013/03/28/sobre-la-otra-marcha-lesbofeminista/>
- Hills Collins, Patricia. (2012 [2000]). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En *Feminismos negros. Una antología*. Pp.99-134. Mapas: traficantes de sueños, España.
- Jeffreys, Sheila. (1993). La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana. *Lesbianas Independientes Feministas Socialistas* Eds. Recuperado de <https://we.riseup.net/radfem+spanish/la-herej%C3%ADa-lesbiana-sheila->
- Jessop, Richard. (2008). Prólogo. Posdisciplinariedad (pp.43-46). *El futuro del Estado capitalista*. Madrid: editorial Catarata.
- Kirkwood, Julieta. (1980). Feminismo, una idea sencilla. [En *Tejiendo Rebeldías*] Boletín del Círculo de Estudios de la Mujer 2: pp.37-38.
- Lagarde, Marcela. (s.f.). Pacto entre mujeres. Sororidad. Publicado en www.celem.org (Coordinadora Española para el lobby europeo de mujeres). Aportes al Debate: pp.123-135. En web: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>

- La Morada. (s.f.). Historia del feminismo en Chile. Centro de análisis y difusión de la condición de la mujer. Casa de la mujer, La Morada. Santiago de Chile. Texto sin editar. Impreso.
- Laurelli, Elsa y Tomadoni, Claudia (2014). Al encuentro de los paradigmas del siglo XXI: la posdisciplina. *Revista de Estudios Regionales*, pp. 9-34.
- Lorde, Audre. (1979). Las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo. *Bloque papelerero transhumante*.
- ___.(1983). No hay jerarquía de opresiones. En web: <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/nhjoal/>
- Lorenzini, Kena. (2012). Karen Atala Riffo: el derecho a ser. *Nomadías* 15: Pp.193-199.
- ___. (2011). Diversidad sexual. 10 años de marchas en Chile. Ocholibros, Chile.
- ___. (2010). Parejas Lésbicas. Tramas del sufrimiento y emergencia de nuevos imaginarios en la subjetividad femenina. Editorial Cuarto Propio, Chile.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9, pp. 73-101.
- Luna, Patricio. Radio tierra: Feminismo con antenas. *Revista Punto Final* (1992): p.12.
- Magrovejo, Norma. Los encuentros lésbicos feministas latinoamericanos y del Caribe en la era del postfeminismo. *Revista Digital Universitaria* (2010): pp.3-8.
- Marchant, Roberto. (2001). *La Radio en Chile: A todo volumen. En sintonía con los nuevos tiempos*. Santiago de Chile Feria Chilena del Libro.
- Marx, Jutta. Acerca del poder, la dominación y la violencia. *Mujeres en acción* 19-a (1990): pp.7-13.
- Molner, Ángels. (2005). *Taller de voz. Recursos para evitar las afecciones vocales, mejorar la expresión y vencer el miedo a hablar en público*. Alba Editorial, Madrid.
- Morales, Carlos. (2002). *Guía para hablar en público*. Alianza Editorial, Madrid.
- M. Lewis, Peter y Booth, Jerry. (1992). *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- Movimiento Unificado de Minorías Sexuales. Historia. Consultado por última vez el 3 de julio del 2016. En web: <http://mums.cl/historia/>

- Museo Histórico Nacional. Historia de la radio en Chile
http://museohistoriconacional.cl/618/articles-30049_archivo_22.pdf
- Muñoz, José Esteban. (2011). Introducción a la teoría de la desidentificación. En *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.549-604.
- Nancy, Jean-Luc. (2007). A la escucha. Madrid, Amorrortu editores.
- Nicolescu, Basarab. (1998). Transdisciplinariedad Manifiesto. Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin (trads.). Ediciones Du Rocher. Recuperado de:
<http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>
- Norberg, Eric. (1996). Programación radiofónica: estrategias y tácticas. Butterworth-Heinemann, Madrid.
- Ocampo, Antonio. (2015). La liberación de la voz natural. El método Linklater. Dirección general de publicaciones y fomento editorial UNAM, México.
- Pantoja, Sara. (2017). *La voz. Manual de ejercicios*. Ediciones Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.
- Paredes, Ricardo. (2012). Noventa años de radio en Chile: fragmentos históricos y testimoniales del éter nacional. *Revista Resonancias* 31: pp. 20-28.
- Pérez, Nuria y Quesada, Emilio. (2008). La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico-informativa. *Acimed* (2008) 18: 4.
<http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v18n4/aci31008.pdf>
- Phelan, Peggy. (2011) "Ontología del performance: presentación sin reproducción" en *Estudios avanzados de performance*. Ed. Fondo de cultura económica, México, pp. 93- 121.
- Pisano, Margarita. (2001).Un cierto desparpajo. Ediciones Número Crítico, Chile.
- ___.(2004). El triunfo de la masculinidad. Surada ediciones, Chile.
- ___.(2011). Deseos de cambio o... ¿El cambio de los deseos? Editorial Revolucionarias, Chile.

- Portugal, Mario y Yudchak, Héctor. (2008). Hacer radio. Guía integral. Cómo se hace un programa de radio paso a paso. Galerna, Buenos Aires.
- Preciado, Paul. (2002). Manifiesto contra-sexual. Madrid: Ópera Prima.
- ___. (2005). Multitudes queer. En *Revista Torcida* 1, pp. 22-25.
- ___.(s.f.) Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle. Recuperado de: <https://seminariolecturasfeministas.files.wordpress.com/2012/01/13163213-preciado-beatriz-2008-cartografias-queer-el-flanneur-perverso-la-lesbiana-topofobicay-la-puta-multicartografica-o-como-hacer-una-cartografia.pdf>
- Radiodifusiónchilena. (2009). El Tributo a la radiodifusión chilena: Radio Nuevo Mundo. Consultado por última vez el 4 de julio del 2016. En web: <http://radiodifusionchilena.blogspot.cl/2009/10/radio-nuevo-mundo.html>
- Rich, Adrienne. (1996 [1980]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. María-Milagros Rivera (trad.). *Duoda Revista d'Estudis Feministes* 10 (1996): pp. 15-42.
- Riquelme, Cecilia. (2006). Identidad lésbica. Una mirada histórica [Exclusivo en línea]. Red iberoamericana por las libertades laicas. Recuperado de <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/06/IDENTIDAD%20L%C3%89SBICA.%20UNA%20MIRADA%20HIST%C3%93RICA%20C.%20RIQUELME.pdf>
- ___. (2004) Apuntes para la historia del movimiento lésbico en América Latina [Exclusivo en línea]. Centro de Estudios Miguel Enriquez. Recuperado de http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_muj_otros/MSdocmujotros0015.pdf
- Ríos, Marcela; Godoy, Lorena; Guerrero, Elizabeth (2003). ¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Robles, Víctor (s.f.). *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago de Chile: Editorial ARCIS y Editorial Cuarto Propio.

- (2011). Quirimos (sic) respeto. En *Diversidad Sexual. 10 años de Marcha*. Santiago de Chile: ocholibros.
- Shats, Ilán. (2015) Identidad colectiva y marginación en la oposición a la dictadura chilena: ayuquelén y las yeguas del apocalipsis (1983 – 1991). Tesis para optar al grado de licenciado en historia, Universidad de Chile; Santiago de Chile. Texto inédito.
- Schatzki, Theodore. (2001). Introduction: practice theory & Practice mind-ed orders. En Shatzki, T. R., Knorr, K., Von Savigny, E. (Eds.), *The practice turn in contemporary theory* (1a ed., pp. 10-23; pp. 50-63). London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard. (2000). Performance. Teoría y practices interculturales. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Buenos Aires.
- Schlichter, Annette (2011). Do voices matter? Vocality, materiality, gender performativity. En *Body & Society*. Vol 7, 1, pp.31-52.
- Schneider, Rebecca. (2011). El performance permanece. En *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.215-240.
- Spencer, Christian. Noventa años de la radio en Chile. Ideas y perspectivas. *Revista Resonancias* (2012) 31: pp. 15-19.
- ___ (Ed). Noventa años de la Radio en Chile. Diálogo con personajes del mundo radial. *Revista Resonancias* (2012) 31: pp. 29-58.
- Szendy, Peter. (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales pesados, Santiago de Chile.
- Tabet, Paola. (2005 [1979]). Las manos, los instrumentos, las armas. En *El Patriarcado al desnudo: tres feministas materialistas*. Brecha Lésbica, Buenos Aires.
- Trabajos y Estudio Lésbicos, Casa de la Mujer Salón de las Preciosas, TEL/CMSP, (1998-2004). *Ama-zonas, Cuando cae la noche, Ni Marías ni Magdalenas*. Fondo documental, Archivo Nacional de Santiago de Chile, 2018.

- Taylor, Diana. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica; “usted está aquí”: el ADN del performance. En *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.7-30; pp.401-430.
- _. (2012) 2: ¿Qué nos ofrece el término performance en América Latina? y 3. ¿El performance o la performance?” en *Performance* (1ª ed., pp. 35-56; pp. 57-59). Buenos Aires: Asunto Impreso Editores
- _. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Tuhiwai, Linda. (2016). A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. Kathryn Lehman (trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ulanovsky, Carlos; Tijman, Gabriela; Panno, Juan José y Merkin, Marta. (2004). Días de radio. Historia de los medios de comunicación en Argentina. Emecé, Buenos Aires.
- Uribe, Consuelo. (2012). Interdisciplinarietà en investigación: ¿colaboración, cruce o superación de las disciplinas? Universitas humanística.
- Urquieta, María Inés. (1995). Entrevista a Raúl Matas: todos somos vanidosos. *Revista Ercilla* 3022: pp. 74-75.
- Valdés, Mario. (2006). Pensamiento católico y sexualidad femenina: un capítulo de disidencia en la historia de Chile actual (1990 - 2000). *Revista Tiempo y espacio* 16: pp.1-24. En web: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/222/Tiempo/2006/008,5.pdf>
- Viñuales, Olga. (2006). Identidades Lésbicas. Discursos y prácticas. Edicions bellaterra, Barcelona.
- Wittig, Monique. (2006 [1980]) “El pensamiento heterosexual”. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Javier Sáez y Paco Vidarte (trads.). Editorial Egales, SL, Madrid.
- Yagosesky, Renny. (2001) *El poder de la oratoria*. Jupiter Editores C.A., Caracas.

Recursos audiovisuales citados

Radio Tierra. [Programa radial] 20 años: La historia de Triángulo Abierto. Conducido por Perla Wilson. En web: https://www.youtube.com/watch?v=qfllkxfWa8__. (1993-1994). [documental] La tierra está en el aire. En web: <https://www.youtube.com/watch?v=TX2OURJqEZE>

Saavedra, Ignacia y Droguett, Ariel. (2012). *Los últimos radiocontroladores de Chile, rescate documental de un oficio olvidado*. Documental. Visitado por última vez el 25 de octubre del 2017. En web: <https://www.youtube.com/watch?v=8RB4yTup00E>

Megavisión. Tres generaciones de mujeres al aire. En web: <https://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=-TfiRZ8SMXY>

La Red. (2017). La cultura verdadera: Celebrando 95 años de la radio en Chile. En web: <https://www.youtube.com/watch?v=oQ8AUxg0vPQ>

Entrevistas citadas

Aravena, Alejandra. (2017). Entrevista realizada por Roxana Gómez Tapia. Texto inédito.

Morán, Marloré. (2016). Entrevista realizada por Roxana Gómez Tapia. Texto inédito.

Peña, Susana. (2015). Entrevista por Roxana Gómez Tapia. Texto inédito.