

Revista de Artes Sonoras y Cultura

Aural

ISSN 0719-4625

Nº5 | SEPTIEMBRE | 2023

CERGIO PRUDENCIO

SUSAN CAMPOS

KO KALKIN

MARCO VALDIVIA

MAYRA ESTÉVEZ

ROLANDO HERNÁNDEZ

ARUMA

ANA RUIZ

JOSÉ PÉREZ DE ARCE

LINHS SALINAS

FRANCISCA GILI

DECOLONIZAR LA ESCUCHA



Editores

Agnes Evseev Pérez de Arce
Fernando Godoy

Edición de textos y corrección de estilo

Kena Kokaly
Agnes Evseev Pérez de Arce

Diseño gráfico

Jorge Navarrete Venegas

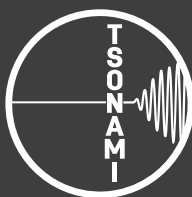
Fotografía portada y fotografías secciones

Demian Schopf

Impresión

GSR

Impreso en Valparaíso, Chile, Septiembre 2023



Revista Aural es un proyecto de Tsonami Arte Sonoro



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) 2022

ISSN 0719-4625



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative
Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

TSONAMI
EDICIONES

www.tsonamiediciones.cl

ÍNDICE

02. EDITORIAL

03. ENSAYOS

- 04.** **Amtasiñawa**
Cergio Prudencio
- 10.** **¿Escuchamos lo ke oimos?**
José Pérez de Arce
- 18.** **Estudios sonoros latinoamericanos:
Del régimen colonial de la sonoridad
hacia los sonidos de la pervivencia**
Mayra Estévez Trujillo
- 26.** **Parabólica Caribeña:
escuchas astronáuticas decoloniales**
Susan Campos Fonseca
- Suplementos Decoloniales**
Rolando Hernández

33. ENTREVISTAS Y CRÓNICAS

- 34.** **Ko Kalkin** por Diep Sarrua
- 40.** **Linhs Salinas** por Ozzo Ukumari
- 44.** **Un culto festivo a la muerte a través del sonido:
Manchay P'uytu del Mapocho, una propuesta
para decolonizar la escucha**
Francisca Gili
- 50.** **No se teje en silencio:
Apuntes sobre los patrones de un tejido sonoro
aruma | Sandra De Berduccy**

55. RESEÑAS

- 56.** **Aire no te vendas
La lucha por el territorio desde las ondas**
Marco Valdivia
- 62.** **Desilenciar lo oculto desde la escucha**
Ana Ruiz Valencia





AMTASIÑAWA¹

Cergio Prudencio

A la memoria de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís

Alguien dijo, experimental. ¿Respecto de qué? De lo establecido. Se experimenta trascendiendo los cánones aceptados y validados socialmente como códigos de representación y comunicación. Experimentar es transgredir, subvertir, destruir, sustituir, por oposición a un orden dado.

Insubordinación: no acepto, no quiero, no soy/estoy en esos límites. Rebeldía: sea otro el mundo, hágase ancho, poblado, sonoro, insonoro, libertario, revelador, asombroso, nuevo. ¿Nuevo?

Ancho. Puntos cardinales entrecruzados. Aquí es allá. Allá es más allá. Somos planeta, y somos también la primera roca del génesis, y tal vez la última. Estamos en todas partes sin dejar de estar en la comarca. Ancho.

Poblado. Otros llegaron después. Unos antes. Llegarán. Que vengan. Vamos. Que nos esperen. Abrazos. Tú soy yo. Ellos somos ellos. Nosotros es la multiplicación de todos. Es el juego y el bálsamo. Es el número alegre del movimiento.

Sonoro. Qué te digo aaaaaaaa ¡Dilo!² *gum bá tom bá caním-bá tum tum-bá rrrrampascat - shhhh tukábm-aaaaaaaaa* ¡Dilo! *chow-chow gúm-gum zómbalakatm páraparam aaaaaaaaaa* ¡Dilo! *gum bá-gum bá-gum bá* ¡Dilo! *Khunuskiw there is no such thing* ¡Dilo! *unerhörte Farben* !Dilo! nunca te calles *allin hora qananpaj aaaaaaaaaa* ¡Dilo!

Insonoro. De viaje por las venas a la interioridad. No digas nada.³ Deja a la montaña hablarte. De noche en soledad. Deja al mar. Escucha. Y cuando suene, no escuches. Prueba. No suene. No sueñes. De lejos vendrá llegando y pasará en silencio. Al caer se despierta.

Libertario. Aterrizas el cielo, el tiempo se invierte. Nadie es/era nadie. Lo que encendía, ahora apaga. Caminar es permanecer. Volar. Salir. Volver. Permanecer. El desdoblamiento es la ronda.

Revelador. Respiro y comprendo. Cierro los ojos y veo la música bajar. Saludo y me encuentro. Durmiendo apelo las sentencias del mundo. Bajo de un árbol subyacen los órdenes del universo. Hay una tonada para la cosecha. Alguien canta porque trae lo intrínseco.

Asombroso. Nada es asombroso sin el asombro en uno, en dos, en algunos, en todos. El asombro es la emoción asignada a lo elegido. Ninguna mañana fue la misma mañana de mañana; mañana, la mañana no será la del nacimiento del universo. Sonoridades fuertes se parecen a la tierra. Hacen el milagro. La ofrenda devuelve abundancia.

Nuevo. Inesperado por desconocido. Desconocido por inesperado: lo que expande el territorio, el espíritu, la sonoridad, la insonoridad, la libertad, las revelaciones y el asombro. Todo a la vez.

Experimental. ¿Respecto de qué? De lo establecido. ¿Dónde? Una cosa es “lo establecido” en el centro y otra cosa “lo establecido” en la periferia. Experimentar para trascender “lo establecido” dentro del ámbito de lo históricamente hegemónico, es una acción de autofagia. Se cambian unos cánones por otros, que terminan dando continuidad a los primeros como un mecanismo que sólo reproduce una (presumida) supremacía cultural. Incesto. El imperio se concibe superior e impone su imagen y semejanza a todo el que alcance, mediante herramientas apropiadas: espada y cruz, cruz y espada; cultura cultura cultura y más cultura. Ningún experimento sonoro o visual o audiovisual o literario o científico, desarrollado dentro de las fronteras de la metrópolis afectó ni cuestionó nunca su colonialidad implícita. Experimentar en la burbuja no pasa de ser un juego de abalorios, o de guerra, o la “mala conducta” aceptable mientras perpetúe el faro desde donde alguien observa el mundo y dispara a mansalva. Luego se toma *selfies*. Y las sube. Y todo el mundo se las descarga. Ironías.

Experimentar en los extramuros (aquí) es algo más que transgredir una estética agotada o renovar un *software* o inventar una escala ultratónica. Aquí (en los extramuros) experimentar es la acción que se erige en rebeldía contra el faro. Le cierra el campo visual. Le advierte. Lo impugna. Lo amenaza. Lo convoca a bajar al llano para mirarse de frente e intercambiar haberes y saberes, y construir juntos, a ver si... ¿Tregua? ¿Acuerdo? ¿Batalla por la dignidad, la supervivencia, el honor de los ancestros, la fundación de un mundo nuevo (que no el “nuevo mundo”)? Experimentar desde la otredad subalterna es un acto político que deviene estético; la estética que empuña la ruptura de un sistema desigual, asimétrico e insostenible. Experimentar es indagar en la amnesia⁴ pre-hispánica y pre-pre-hispánica y pre-todo. Es la voluntad soberana de aceptar/ restituir/construir identidad; una o varias. Yo soy quien me invento, yo soy quien era, yo soy el procreado por quienes fueron quienes fueron, y aquí me planto. Y qué.

Experimental. ¿Respecto de qué? De eso, de la dominación colonial. Lo experimental aquí podría ser una acción de oposición a lo experimental allá, de insubordinación a sus sentidos en las relaciones interculturales. No somos igualmente experimentales ni experimentarios. Y algo no anda bien cuando empezamos a parecernos. Lo experimental es una categoría condicionante en la relación colonizador-colonizado, donde la vanguardia (quien va por delante) constituye referencia de experimentalidad para quienes replican (van por detrás) y que jamás irán por delante, por mucho que anden; a no ser que se desplacen de tal referencia hacia otros vectores de

la historia y de la condición sociocultural en que se desenvuelven o descubran.

Si un compositor (aquí) opta por ubicarse en contextos diferentes, y explicarse a sí mismo en/desde ellos, ya sea, por ejemplo, el de las poderosas músicas aymara, o el de las tradiciones aborígenes de Filipinas, o el de las marimbas populares de Guatemala, o el del gagaku de Japón, o el de los tambores de Ghana, lo experimental —como categoría unívoca— pierde sentido y deja de ser referencia. La creación musical nueva surge, entonces, no como reacción a la carrera de las invenciones ilusorias e inflacionarias (sin respaldo) y de moda, sino como proceso de asimilación de nociones inimaginadas relativas a sonido, sonoridad, tiempo y temporalidad, organología y técnica, control y liberación, naturaleza y danza, etc., etc., y apertura de horizontes musicales desconectados de la matriz colonial o, al menos, independientes de ella, o relacionados con ella de forma igualitaria, no subalterna. Otras problemáticas se instalan, sin duda, más allá de lo técnico o estético (experimental), en todo caso de orden ético, configurando espacios/tiempos transgresores de la hegemonía prevalente.

Aquí, en este espacio/tiempo:

Sonido. Un espíritu, un ánima que no se explica en lo físico (acústico) sino en la subjetividad. Es alguien. Un hermano. Un ser que nos habita. Ronda, circunda, viaja, está, no está.

Sonoridad. Construcción cultural con el sonido. Denso. Consistente. “Sucio”. Desgarrado. Compensa la inmensidad de la geografía. Conmueve a la tierra, inquieta a las nubes, emociona al corazón.

Tiempo. Espiral. Esfera. Retorno (aparente). Pasado: lo que se puede ver al frente, lo acontecido en constancia ante los ojos. Futuro: lo que no se puede ver, está detrás del cuerpo. Pasado/presente/futuro: estado/condición permanente (no flujo), también en la música: siempre vuelve sin haberse ido nunca, y es otra, pero la misma. Un ámbito.

Temporalidad. Tiempo dentro del tiempo. Otro tiempo. El que habita en el tiempo. La percepción de un tiempo sustraído del tiempo como consecuencia de sonoridades en curso (música), o de ritualidades complejas: invocación, evocación, ofrenda, atavíos, movimiento, libación. Tiempo construido. Somos dioses.

Organología y técnica. Instrumentos musicales concebidos y contruidos (somos dioses) para liberar al sonido (no someterlo). Si es “un hermano”, que el sonido exista pleno, sin mutilaciones. Las cañas son el canal por donde el sonido fluye e impacta, no un reformatorio. El *sikuri*⁵ (tañedor de *siku*⁶) sopla para encontrarlo y soltarlo; sabe que en el nudo del bambú yace a la espera. Sopla el *sikuri* en diálogo con otro(s) *sikuri*(s), alternando esfuerzos y concurrencias para despertar ese *ajayu*⁷ (alma), en comunidad. Son instrumentos “serenados”: encantados por el *Sirinu*⁸, esa fuerza inmanente del *manqhapacha*⁹ (intramundo) que consagra la espiritualidad del sonido/sonoridad/tonada y la entrega al *sikuluriri*¹⁰ (luthier) y al *wayñuapsuri*¹¹ (“compositor”), iniciado en la misión de recibir el bien sonoro para traerlo al *akapacha*¹² (esta dimensión terrena), en honra de la naturaleza y regocijo comunitario.

Naturaleza. Tierra proveedora y madre. Pareja del agua que la montaña le regala. Sol, luna, lluvia, granizo, helada. Se agradece. *Ch’allando*¹³ (ofrendando, devolviendo) siempre se agradece. Hay que tocarse, bailarse, celebrarse para la buena siembra, para los animales (hermanos también), para los muertos (cuando visitan), para el nuevo tiempo, para la lluvia requerida. Sonido/sonoridad/música, nunca están solos. Son “comunidad” con la fiesta, con la palabra cantada u orada, con los trazos coreográficos, con los colores, con el hermoseamiento de las llamas, con la entraña conmovida. Todo se explica en lo otro, existe por/para lo otro. Todo es par. Dualidad de opuestos complementarios. Opuestos que se invierten cuando se vuelca el tiempo. Lo que es arriba, será abajo; y a la inversa. ¿Quién dijo experimental?

Yo dije “experimental”. Yo dije experimentar. Yo asomé y quedé deslumbrado con el mundo aymara circundante. Lo descubrí abriendo los sentidos. Lo encontré en los recodos subconscientes



Fotografía archivo del autor



Fotografía archivo del autor

de mi ser antiguo. También. Me dio nombre. ¿Profanaciones? Amé el sonido/sonoridad en libertad. Amé. Me hice volcán con su energía. Fui *wayñuapsuri* de consagraciones excavadas en la amnesia¹⁴ secular de los/mis ancestros. Tonos remotos. Arcaico flujo. Pulsiones inquietas. ¿Profanaciones? La libertad del sonido me hizo libre. “Libres en el sonido”, proclamó Graciela Paraskevaidis¹⁵. Amé. Fui acogido y convidado al *apthapi*¹⁶ de saberes extirpados de este continente profuso (¿y de mi propio continente interior?) durante los siglos del horror. Me fue dado comprender. ¿Me fue dado comprender? Había yo llegado a otro lugar, estando en él desde siempre, sin conciencia, cruzando la cuerda equilibrista: ir y volver, traer y llevar. ¿Profanaciones? Crear fue desvelar aquello que (pienso) sonaba ya ante mis ojos en un pasado revuelto y confuso. Crear fue imaginar. Ponerse alas. O aceptarlas. Despeñarse. ¿Profanaciones? Puesto ahí/aquí, hubo que asumirlo, aún a riesgo de profanaciones o espejismos. Amé. Lloré tantas veces al influjo de vibrantes *tropas* (conjuntos musicales aymara). Lloré también en la hora de las vibraciones que me fueron dispensadas, a guisa de “composiciones”, por los tutelares, lo sé. ¿Lo sé? Sentí caliente el aire, al lado mío, dirigiendo a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)¹⁷ en una iglesia fría. Sería alguien concurrente. Dudé. No hay que dudar. Yo dije experimentar, de espaldas a mí mismo. En otra oportunidad, todos fuimos abrasados por la potencia vibratoria de esa OEIN, esta vez en una iglesia del Tirol austriaco. La cuerda equilibrista se había hecho puente. El mundo “extirpado” estaba de visita a domicilio de los extirpadores, trescientos años después. ¡Era el *Taqi Onqoy*!¹⁸: la reencarnación

de las *wakas*¹⁹ (espíritus sagrados) en los jóvenes casi niños de esa embarcación que llamamos OEIN, vueltos ellos uno solo con sus ancestros arcanos, allí, al pie de Los Alpes. Amé.

*¿Lo que más admiro de un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario. Que le guste la granada, que nunca ha probado, y que le guste la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por apetito y que se aleje por repugnancia.*²⁰

Resueno en este desafío lezamiano, y aquí confieso: sí, me arrebaté con las fuerzas que osé asomar; qué de turbulencias en aquellos atronadores círculos de aire golpeándome el alma y el cuerpo y la mente, la lógica y los estándares. Creí caer abatido a un punto. Disolví la resistencia, tomé el reto, destruí lenguajes (¿profanaciones?) y creé el mío (o creí crearlo) aunque sólo lo hubiera excavado en el vacío mítico. Pero sí, destruí lenguajes, todos aquellos que pudieron apoderarse de mi libertad, los dominantes y los dominados, los aprendidos y los descubiertos, los de allá y más allá, y los de aquí y más adentro, no sin antes haberlos honrado, como el oficiante lo hace con la ofrenda que consagra al fuego y cuyas cenizas luego entierra para una nueva germinación. Así, tal cual. La música que hice es un lenguaje destruido y creado y quemado y enterrado y germinado, a un mismo tiempo todo, y en cualquier

orden. Creo ser/haber sido el “idólatra”, el extirpador y el renacido en esta vida, ésa que aún me inquiery e inquieta.

Diáspora. En el umbral nos encontramos. Somos umbral. Aquí vinieron. De un lado, llegaron compositores a la europea (europeos, latinoamericanos y bolivianos), al desafío de crear con fuentes sonoras inasibles para sus categorías musicales/culturales, históricamente hegemónicas. De otro lado, llegaron también *sikuris*, *tarqiris*, *luriris* de comunidades aymara, a la inusual misión de enseñar(nos) aquello que les es ancestralmente propio, pero históricamente subalterno.

Unos y otros se vieron aquí, fuera de su espacio ambiental.

Los primeros, la tuvieron difícil en la comprensión de los instrumentos musicales: las alturas son relativas, no absolutas; un “tono” será un conglomerado, o una aproximación, o una ambigüedad, nunca una concreción definitiva y medible o totalmente controlable. ¿Cómo crear música con una materia tan inasible, viniendo de la lógica de componer cerrando comportamientos a todos los parámetros del sonido/música? ¿Qué hace un compositor con un elemento orgánico y vivo que impone sus propias condiciones? ¿Lo doblega? ¿Renuncia? ¿Se hace al sordo? ¿Negocia? ¿Cambia de lugar? “Componer es liberar al sonido”, concluí cuando a mí mismo me agobiaron esas preguntas en el proceso de descifrar unas flautas de múltiples formas organológicas, que llegaron al espacio/tiempo de la contemporaneidad, como quien propone otro planeta. La experiencia OEIN-compositores produjo de todo en repertorio. Desde imposibles, hasta revelaciones, pasando por desaciertos, intuiciones, colisiones, negaciones y otros resultados que quedan en el haber de ese continente inefable e interpelante llamado OEIN, abierto aún a otras exploraciones y –quién sabe– a unimaginables develamientos y construcciones e invenciones y... Es que el escenario propuesto otro, inverso al secular ordenamiento colonial donde el Norte enseña y el Sur aprende, el Norte abre camino y el Sur lo sigue, el Norte inventa y el Sur repite, el Norte se expande y el Sur se contrae. Aquí, en esta experimentalidad, al Norte (ya sea por origen o forma de pensar/ser/estar) le tocó aprender, contraerse, seguir, sentirse incómodo, lejos de su territorialidad dominante.

Los segundos, tuvieron que lidiar con el cambio de posición en que se vieron. De la misma manera en que el Norte impone supremacía sobre el Sur, las ciudades lo hacen con el área rural. Las urbes fundadas durante la colonia se convirtieron en centros de poder en las repúblicas coloniales, desde donde se somete, aún hoy, a los indígenas, campesinos y mineros, a condiciones de marginalidad, exclusión y dependencia, cuando no de exterminio. En ese contexto profundo, nos visitaron las *tarqas*²¹ de Kurawara de Carangas²² en la ciudad de La Paz. Vinieron a transmitir conocimientos, a enseñar,

a desempeñar un modelo técnico/estético/cultural para una OEIN ávida de estos enigmas; en buena cuenta, estuvieron a invertir las relaciones coloniales, o al menos a compensarlas, así más no fuera en una instancia, por un instante de *Pacha Kuti*²³, donde lo de “abajo” tomó el lugar de “arriba”, y lo de “arriba” tomó el lugar de “abajo”. No estoy seguro de que esa dificultosa interacción fuese vislumbrada en su profunda dimensión intercultural por los protagonistas de ambas orillas, pero algo pasó. Las mujeres de la comunidad, presentes ahí para bailar y proveer comida, observaron que las mujeres en la OEIN tocaban instrumentos a la par de los hombres, en igualdad de competencia y práctica, rompiendo patrones de comportamiento aymara, donde no es de mujeres, en absoluto, tañer, soplar, vibrar el aire para que otros bailen u ofrenden o alegren el corazón. Es que la colonialidad se reproduce en círculos concéntricos: del Norte al Sur; y en el Sur, de las metrópolis a los campos; y en los campos, de los hombres a las mujeres; etcétera. Pero, además, existen Sures en el Norte, y Nortes en el Sur, existen campos en las ciudades, y se dan subalteridades de género en todas partes: Sur, Norte, ciudades y comunidades. La presunción de superioridad de unos sobre la supuesta inferioridad de otros, está imbricada en una multiplicidad de dominios, de relaciones y relacionamientos humanos. La colonialidad se ramifica e instala en todos los niveles culturales, sociales, políticos y económicos del mundo globalizado, y –consecuentemente– en las estructuras de pensamiento. Cualquiera podría encarnar el doble desempeño de colonizador y colonizado en su cotidianidad, dependiendo del ámbito de relaciones y el lugar que en ellas ocupen, por opción o por condena, da lo mismo. Esa es la dramática condición de los tiempos.

Viajar es cambiar de perspectiva. Es ver/escuchar/sentir lo mismo, desde otro lugar y con otros sentidos, o con los mismos, bien cebados e incitados. Es dejar de ser para ver/escuchar/sentir otras cosas, sin moverse del lugar de origen. Es sumar a la tendencia. Es oponer a la tendencia. Viajar es llegar, por elección de travesía, para recordar y olvidar, libremente. Viajar es partir al destierro dejando la tierra y la piel, y jamás olvidarlas; es ser “los que tocan, los que escuchan”.²⁴

Hay que hacer/tomar los instrumentos; vaciar las vísceras en ellos; aquietarse al albedrío de todo lo que suena; observar el paso de los desterrados; cargar la herencia; diseminarla; recoger frutos; hundir su simiente; abrir surcos; llover uno mismo; esperar esperar esperar el resuello de los caracoles, el estruendo de los brotes, el rumor de las entrañas, la plegaria de los minerales, y la canción del alba cuando recién es la tarde.

La Paz, 24 de enero de 2022

NOTAS

- 1 “Hay que recordar”, en aymara. “Amtaña. v. tr. Recordar. Traer a la memoria una cosa. Determinar. || 2. Conmemorar. Recordar un acontecimiento. Celebrar, exaltar, alabar.” (Diccionario aymara-castellano; Teófilo Layme, Virginia Lucero, Mabel Arteaga. UMSA / Plural Editores)
- 2 “Dilo”, alude a una expresión característica (grito) de Dámaso Pérez Prado, compositor y arreglista popular cubano.
- 3 Poema IV del libro “Recorrer esta distancia”, de Jaime Sáenz.
- 4 “Nuestra gran pérdida ha sido esos millones de años sin registro histórico: un vasto espacio de tiempo que tanteea el infinito. Este es el espacio que el arte aborda y es donde nace”, (Nicomedes Suárez, “Manifiesto amnésis”. Editorial La Hoguera, 2010)
- 5 “Sikuri. s. [...] Conjunto de tocadores del ‘siku’.” (Op. Cit.)
- 6 “Siku. s. Zampoña. Instrumento musical de viento hecho de varias cañahuecas. [...]” (Op. Cit.) Flauta de Pan altiplánica.
- 7 “Ajayu. s. Espíritu. Substancia in-material de una persona. Alma. [...]” (Op. Cit.)
- 8 Sirinu, el dador de la música. “Son seres peligrosos que pueden enloquecer a quien escucha su música bellísima [...] (Usandizaga, H., “El mundo oscuro y la música en los mitos andinos”, 2011, Bulletin of Hispanic Studies) Los wayñuaspuri acuden a las cascadas y a los manantiales para recibir la tonada del Sirinu.
- 9 “Manqha pacha. s. Abismo. Tiempo y espacio de la profundidad debajo de la tierra, imponente y peligrosa [...]” (Op. Cit.)

- 10 “Luriri. s. Autor. Quien ha hecho o creado algo.” (Op. Cit.) Sikuluriri, el que hace sikus.
- 11 “Wayñu. s. Música y canto alegre [...]”. “Apsuri. adj. & s. Sacador. El que saca algo”. (Op. Cit.) Wayñuapsuri, “compositor” en aymara; literalmente, el que saca wayñu.
- 12 “Akapacha. s. Actualidad. Este tiempo.” (Op. Cit.)
- 13 “Ch’alla. s. [...] | 2. Libación. Acción de echar alguna bebida o licor a la madre tierra pidiendo ayuda y protección.” (Op. Cit.)
- 14 “Puesto que no podemos recordar, creamos. Nuestras ficciones pueden ser producto de los vacíos de nuestra memoria”. (Nicomedes Suárez, Op. Cit.)
- 15 “Libres en el sonido” (1997); composición de Gracie-la Paraskevaidis para cello, clarinete, flauta y violín.
- 16 “Apthapi. s. Acopio. [...] 2. Alimentos recolectados para el almuerzo Comunitario.” (Op. Cit.)
- 17 La OEIN fue co-fundada por Cergio Prudencio en 1980, quien fue su director hasta 2016.
- 18 “Taki Onqoy, [enfermedad del canto], fue un movimiento religioso [...] en Los Andes peruanos hacia 1564. Más que enfermedad se trataba de un movimiento de resistencia anticolonial, cuya característica principal fue el abandono de todo aquello que había sido traído por el conquistador.” (“Taqui Onkoy. Resistencia indígena en los Andes Centrales (1565)”; La Hidra de Mil Cabezas).

“El Taki Unquy se basaba en la creencia de que las huacas, abandonadas por la expansión del cristianismo, podían tomar posesión de los indígenas a través del éxtasis iniciático generado por la danza y el ayuno ritual. Una ceremonia como esta derrotaba al dios europeo y anulaba el bautismo para ellos. Así, el objetivo de este movimiento era derrotar al Dios católico, recuperar a los indígenas bautizados y expulsar a los españoles.” (Wikipedia)

- 19 “La voz huaca, waca o guaca [...] designaba todas las sacralidades fundamentales incaicas: santuarios, ídolos, templos, tumbas, momias, lugares sagrados, animales, aquellos astros de los que los aillus, o clanes, creían descender, los propios antecesores, incluyendo a las deidades principales, el Sol y la luna [...]” (Wikipedia)

- 20 José Lezama Lima, “Esferaimagen”. Editorial Tusquets, 1969.

- 21 “Tarqa. s. Instrumento musical de viento hecho de madera de una sola pieza.” (Op. Cit.) Flauta vertical con aeroducto y seis orificios de digitación, tocado siempre en tropa, o conjunto constituido por diferentes tamaños en interacción constante.

- 22 Kurawara de Carangas; población del departamento de Oruro, Bolivia, capital de la provincia Sajama, ubicada casi a 4000 metros de altura.

- 23 Pacha Kuti, tiempo de cambio. “El kuti consiste en la alternancia cíclica de los opuestos, que intercambian por turno sus respectivas posiciones espaciales y jerárquicas [...]” (Fernando Montes, “La máscara de piedra”, Editorial Armonía, 1999)

- 24 Poema de Jaime Sáenz titulado así. Revista ECO 269, Bogotá, 1983

CRÉDITOS

Texto escrito originalmente para la revista Sound American 28: The Mapping Issue, NY, abril, 2022.

CERGIO PRUDENCIO | BOLIVIA

Compositor, director de orquesta, teórico e investigador, docente, gestor cultural y poeta.

Desde hace más de cuarenta años ha concentrado su pensamiento conceptual y su labor creadora sobre los urgentes desafíos de la identidad y de la interculturalidad no sólo en Bolivia sino en la América Latina toda. Su labor musical está indisolublemente ligada a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en su calidad de fundador y director Emérito. Su obra compositiva se ha ramificado autónomamente en sendas paralelas en las cuales ha abarcado otros instrumentos occidentales convencionales: solos, grupos de cámara, música sinfónica y electroacústica, y una ópera de cámara, así como música para cine y audiovisual.

Fue becario de la Fundación Guggenheim, presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y viceministro de Interculturalidad.



ESCUCHANDO TOKAPUS

¿ESCUCHAMOS LO KE OIMOS?

José Pérez de Arce

LA COLONISACIÓN DEL ABLA

Escribir con faltas de ortografía es algo inaseptable en el lenguaje académico. Es claramente “escribir mal”. Pero si ago caso a lo ke escucho, claramente está bien aserlo como lo ago aki, y el escribir como lo dicta la academia (la Real Academia de la Lengua Española) es claramente escribir mal, respecto a como ablamos. En efecto, si escribo las palabras tal como las e ablado desde niño me obliga a escribir como lo estoi asiendo aki, porke traduce mejor los sonidos ke produsco. La escucha no es sólo un fenómeno ke ocurre por ondas sonoras ke intervienen nuestro aparato auditivo y ke nosotros traducimos mentalmente en sonidos; también cuando esa traducción la escribo, i lo ago “como debe ser” i no como dicta la academia, este modo de escribir desconierta la escucha interior de kien lee. No porque “suene” distinto en nuestra traducción mental a sonidos: de echo, suena mejor “ablar” ke “hablar”, a la cual le sobra una letra ke no suena. Pero tropieza nuestra enseñanza, desde la primaria del colejo, en ke nos reprendían cada ves ke, porfiadamente, escribíamos “ablar” tal como lo ablamos. Cambia la escucha interior de kien lee, porke la escritura ablada nos an enseñado ke no debe escribirse tal como ablamos. ¿Porké ocurre esto?

Yo lo veo como una colonización del abla. En efecto, todos los sistemas de escritura del mundo se basan en traducir a signos gráficos los sonidos del abla. Pero a nosotros se nos niega esa posibilidad, se nos proíbe aserlo. Kien lo proíbe es nada menos que La Real Academia de la Lengua Española. Ella nos obliga a escribir, no como emos aprendido a ablar akí, sino como aprenden los españoles, pero no los españoles actuales, sino antiguos, de ase muchos siglos cuando la “h” de “hablar” se pronunsiaba.

Para convensernos de ke se trata de una colonización del abla escrita, vaya un poco de istoria. Andrés Bello iso una reforma ortográfica en 1823 ke buscaba favoreser la alfabetisación en Chile, la cual era mui nesesaria, pero tenía enormes problemas, debido a ke los alumnos escribían reiteradamente con “faltas de ortografía”. Cuando Bello propuso escribir tal como ablamos, los problemas desaparecieron, los alumnos comenzaron a escribir bien, y la alfabetisación creció a una velocidad vertiginosa. Fue tal el éxito alcanzado, ke el sistema fue adoptado por otros países sudamericanos, extendiéndose a todo el continente durante el resto del siglo XIX. Ubo mucha discusión al respecto, muchos se opusieron porke rompía con la tradición i se separaba de la norma castellana, otros la defendían con mucha fuerza, otros discutían ke reglas gramaticales debían establecerse. Pero si uno revisa los periódicos, los libros académicos, los folletos populares, casi todo lo publicado en el continente asia 1900 está escrito con ese sistema gramatical, del mismo modo como ablamos. El sistema probó ser plenamente efectivo, práctico, realista i adecuado a todas las necesidades del lenguaje, desde el niño ke recién aprendía a escribir, asta el académico ke redactaba un texto dirigido a sus pares. Sin embargo,

kienes se oponían, teniendo el firme apoyo de la Real Academia de la Lengua Española, lograron revertir esta “anomalía”, a pesar del enorme éxito i difusión alcanzados, i asia los años 1930 pudieron volver a imponer la ley ke nos obliga a escribir como españoles del siglo XV (ver Contreras 1993). Asta oi es común en todos los profesores del continente oir kejas de ke sus alumnos tienen mala ortografía. La istoria de la gramática de Bello a sido olvidada.

¿Es colonización eso? Cada cual tendrá su respuesta, pero el Imperio Español, ya a inisios de la colonización de América en el siglo XV, tenía claro el poder de la ortografía i de la gramática del castellano como herramientas colonisadoras para someter a los pueblos a su dominio, como serteramente señala Walter Mignolo (1995).

La pregunta ke ase las veces de título a este ensayo ase alusión a esto: pensamos ke escuchamos lo ke oímos, pero no sólo escuchamos sonidos, sino las ideas ke nos recuerdan esos sonidos, como con la escritura, i escuchamos con el cuerpo, el espasio, los otros yo, con la comunidad i mas allá, con el paisaje. Este texto trata de eso: como yo persibo esa amplitud del escuchar.

LA COLONISACIÓN DEL ESPASIO

La escucha no es sólo algo ke atañe al oído externo i al oído interno. También interviene el espasio en ke se transmiten los sonidos. En un ambiente familiar de cualkier parte de Sudamérica en tiempos preispánicos ocurrían sonidos ke se escuchaban de maneras mui distintas a las ke conocemos en nuestras ciudades i casas. Poco sabemos de eso; todo nuestro entorno urbano i rural ocurre en espasios ke sigen normas arkitectónicas eurocéntricas como la casa, la abitación, la ventana, la mesa, la silla, el sofá. Los sonidos adkieren un sabor, un color, un sierto aroma con cada lugar en ke ocurren, porke interactúan con el espasio, pero también porke cada espasio genera sus propios sonidos. Generalmente no sabemos esto, porke suponemos normal nuestro espasio. Pero a nuestros tatarabuelos pre-ispánicos les abría llamado la atensión, sin duda ¿Cómo afecta eso nuestro oído? ¿ke tan diferente oímos en nuestra casa ke en la casa de un casike mapuche del siglo XV? No lo sabemos, pero suponemos ke distinto, i el punto es ke no podemos escuchar akello porke se a impuesto una escucha modelada por las casas, las calles, los muebles, los trajes i sapatos provenientes de la cultura eurocéntrica. Si eso es colonización o no es algo ke debemos pensar i evaluar, i una posibilidad es considerarlo una colonización del espasio. No conozco casos ke reviertan esta colonización en Sudamérica, excepto los choleles de La Paz, en ke el espasio eurocéntrico es llevado al límite del gusto aymara. Ai se asen fiestas, donde la acústica juega un rol central, pero ignoro como suena dentro.

LA COLONISACIÓN DEL CUERPO

Ai muchas formas en ke los sonidos ke produsimos con el cuerpo an cambiado desde akellos tiempos anteriores a la colonización del mundo. Por ejemplo, ase muchos siglos nuestros antepasados soplaban flautas, cientos de flautas distintas, cada sociedad, cada cultura, cada época tenía sus flautas. Luego desapareció ese universo de flautas, se redujo a siertos lugares i personas, i lo reemplasó la guitarra, en todo el continente. También lo reemplasó el arpa, el violín, los brones en algunas regiones. En cada lugar se produjo un cambio ke no es solo de sonido, es de como el cuerpo se compromete para aser ese sonido. En las flautas el cuerpo interviene soplando con la boca, ke es su órgano más sensible i privado (por eso sólo besamos a personas mui espesiales). El soplo es algo intanjible, es el aliento, el exalar e inalar. El acto de inspirar i expirar nos vincula con la vida i la muerte (por eso muchos Dioses dieron forma a la vida soplando la materia). El aspirar nos vincula con el deseo de ser más. La habilidad respiratoria de las flautas iso del ombre americano un especialista en estos temas, en sus propios términos lingüísticos. Pero cuando llegó la gitarra, todo esto cambió; la mano pasó a ser el órgano ke administraba los sonidos, i el soplo kedó fuera. El ojo también adkirió importansia para ver las manos ke tocan, o la partitura ke explica ke tocar. Esto es habitual en Europa, donde los instrumentos de cuerda fueron prinsipales para la música, ke se nutre del laúd, la guitarra, el violín y el piano durante siglos. Esos instrumentos exigen gran habilidad manual, mucha destresa en los movimientos de los dedos, de la mano i la muñeca, sobre todo. Todos esos movimientos aluden a la idea de “tacto”, ke es cuidado en los movimientos sociales, alude a la “muñeca”, ke es saber torser los eventos en propio beneficio. En ese ejersisio del instrumento de cuerda no interviene la boca, pero si el ojo, ke gia la mano. Por eso el invento del teclado revolucionó la música europea, porke permitió fundir en un solo lenguaje la necesidad visual de reconocer los sonidos en el instrumento, i las necesidades gimnásticas de la mano ke debe extraer esos sonidos del instrumento. El ojo tiene un panorama total de los sonidos posibles i gia la mano asia su secuencia exacta. Son dos formas mui distintas de aser músicas, la de akellos anestros flauteros ke soplaban con su aliento las melodías comunitarias, i las de los modernos tecladistas ke pueden, ellos solos, deleitar una audiencia. Pero oi en día toda la educación musical, desde los niños más pekeños asta los profesionales de la Universidad se rijen exclusivamente por la norma eurocéntrica basada en el ojo, la partitura i los dedos. ¿es colonización del cuerpo eso? ¿Cómo afecta eso a lo ke escuchamos? ¿Cómo escucharían nuestros niños si tuvieran otra norma, cercana a nuestro pasado? Algo de esto nos vamos enterando por jente de nuevas jeneraciones ke van emergiendo desde otras normas del sonar i del oír. Pasará tiempo antes ke le pongamos nombre a eso.

LA COLONISACIÓN DEL INDIVIDUO

El individuo, base de nuestra nosión de sociedad, es un constructo bastante europeo, ke tiñe de individualismo la convivencia. En nuestro continente an abido otras formas de existir individualmente, esepsialmente en el sonido. En efecto, el *siku* es un instrumento milenario andino ke obliga a un individuo compartir con otro i ser una persona dual. El *siku* es una flauta de pan, es decir, muchos tubos unidos ke al soplarlos forman una escala, pero esa escala está dividida en dos flautas, i por lo tanto el *siku* no es tocado por una persona, sino por dos, cada uno de los cuales posee la mitad de las notas de la escala. Si kiero tocar una melodía debo contar con mi par, así yo toco una nota, y mi par otra, i así vamos tejiendo una melodía dual, ke es escuchada como si fuera produsida por una persona. Entonses, al escuchar mi/nuestra melodía yo pienso “yo soi dos personas”. No es la escucha del sonido lo ke cambia, es mi persepsión ontológica la ke cambia, mi identidad, mi yo. Esto, ke ocurre en el *siku* altiplánico aymara y kechua, como anécdota étnica es interesante. Pero si luego me entero ke ese mismo instrumento, con la misma técnica, se emplea tradicionalmente en Chile, Arjentina, Paraguai, Brasil, Colombia, Venezuela, Guyana y Surinam, i ke esa misma técnica es empleada en diversos instrumentos como flautas, clarinetes, trompetas y tambores en todo el continente por mapuches, cuña pirú, xingú, desana, waura, guarayo, ioresox, chipaya, kechua, amuesha, yánesha, epera, witoto, murui, waunaná, wanano, piapoco, ware-kena, puinave, siriano, cubeo, tukano, pedubá, cubeo, kogi, Ijca, sanká, kuna, motilon, sicuani, kolo-moto, cumaribo, guahibo, baniwa, yekuana, maquiritare, desana, verékushi, kali’na i wayana, entonses me doi cuenta ke no es una anécdota étnica sino es expresión de un continente. Todos ellos usan instrumentos ke son tocados de a pares, ke no son consebibles sino así, como un par ke ase un sonido. Todos ellos piensan ke es normal ke dos personas entretejan su keaser para conformar un solo individuo dual. Eso no es una anécdota, es lo normal en el continente sudamericano, ke está basado en una profunda ontología del pensar “yo soi dos”, el pensarse “yunta”. Esa forma de unión profunda entre dos se basa en un concepto de unidualidad ke ignora kien sólo conoce la férrea defensa del individualismo ke nos a legado Europa. Si eso corresponde a la colonización del individuo o no, es algo ke cada cual podrá sacar conclusiones en base a su propia ontología.



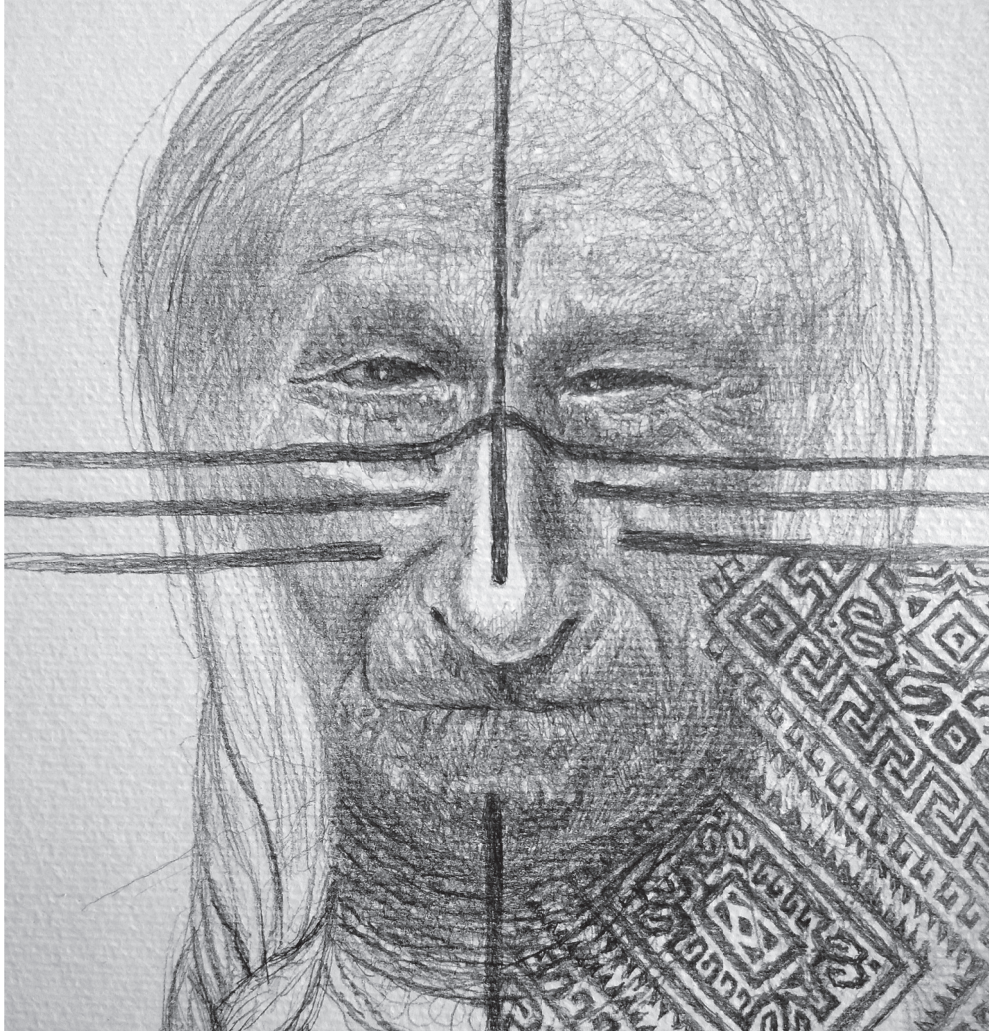
LA TRANSFORMACION DEL SURI

LA COLONISACIÓN DEL COLECTIVO

La unidualidad es sólo una de las formas de superar el yo individual ke conocen las culturas locales utilizando el sonido. La otra es cuando muchas personas, o muchos individuos-uniduales, se unen para formar una persona colectiva. Esto es abitual en las orkestras de flautas vernáculos, como los *sikus*, *pinkillos*, *flautas de chino*, *tarkeadas*, *kenas*. En esas orquestas todos tocan una flauta colectiva, compuesta de muchas flautas similares entre si, lo ke guarda un profundo conosimiento del tema. En efecto, en una orkesta abrán sólo *pinkillos* de seis agujeros, de caña gruesa, en otra abrán solo *kenas* de siete agujeros, de caña delgada. Pueden aber flautas grandes i chicas, con diferencias ke sonarán a la octava o a la kinta, pero todas suenan parecido, todas tocan la misma cansión al mismo tiempo. sonando lo mismo. El resultado es una gran flauta colectiva en ke el “yo” desaparese, dentro del gran sonido ke los representa.

Pero la sutilesa es ke las orkestras están construidas de tal modo ke el individuo no desaparesca del todo, ke se note su presensia como aporte a la flauta colectiva, pero ke desaparesca su protagonismo. Para esto cuentan con un set de instrumentos todos mínimamente diferentes entre si. Además las orquestas de flautas vernáculos se yaman a si mismo *tropas*, i funsionan como una tropa de animales ke andan juntos, pero cada uno por su cuenta. Cuando estoi tocando, mi sonido no es exactamente igual al de ninguna otra flauta, porke mi nota es mínimamente más aguda o mas baja, i mi tiempo es mínimamente antes o después. Esto ase ke, al escuchar la flauta colec-

tiva, se persiba como tal, porke toca una melodía ke yo puedo silbar, pero también se escucha como una sola gran flauta compuesta de muchas voses. Su sonido se escucha como compuesto de partes ke conforman el grosor del sonido, su textura compleja, amplia, viva, compuesta. Todo esto no es casual, es resultado de miles de años de experiencia acumulada en el aser instrumentos i en el ejecutarlos entre todos. Ese resultado está orientado a ke yo, al tocar mi flauta, pueda pensar “yo soi muchos”, pero sabiendo ke mi aporte es único. Eso es mui distinto a lo ke produce, por ejemplo, el tocar en una orkesta sinfónica o en una banda militar, donde se espera ke yo sumerja mi sonido en el anonimato de un gran sonido único afinado, a tiempo. Además, esa sensasión está diseñada para ke dure todo el tiempo ke la gran flauta colectiva está sonando durante la fiesta, ke puede ser muchas horas e incluso días. Durante todo ese tiempo estaré escuchando la gran unidad de la cual formo parte, i el aporte individual ke entrego, como dos complementos sonoros indisosiables. Mi instrumento se extiende a la orquesta, y su sonido participa en el sonido total, construyendo una experiencia colectiva unitaria, coesionada i múltiple. Esa experiencia es ajena a nosotros, urbanos cosmopolitas, ke emos aprendido sólo el individuo como base de la sociedad. Pero es algo ke podemos entender mejor cuando conosco el término aymara *ch’ixi*, que Rivera Cusicanqui (2010) nos explica como una realidad donde coexisten múltiples diferencias culturales, que no se funden una en la otra, sino que antagonisan o se complementan, sin producir un término nuevo, superador y englobante, sino superponiendo elementos heterogéneos en un todo múltiple. El pensamiento aimara logra generar, en una palabra,



VIEJO TEXTIL

una idea ke ase posible lo ke nosotros no consebimos fásilmente. Del mismo modo, esa sutil forma de superar el yo asia un colectivo coesionado pero al mismo tiempo múltiple es un gran logro cultural amerindio, presente en todos nuestros territorios pero ignorado por la cultura urbana cosmopolita.

Pero es posible gracias a ke se manifiesta dentro de la tropa, pero además se extiende a toda la comunidad ke acompaña su música bailando, entremesclándose, caminando y recorriendo la fiesta en todos sentidos. Todo esto resulta ajeno a una sociedad ke consibe la música como echa por una orkesta de expertos, cada uno espe-sializado en su instrumento, todos dirigidos por un director, en base a una partitura escrita por un compositor, i donde el auditor sólo tiene ke escuchar. Tomas Turino (2008) llama a esta modalidad ‘performance musical presentacional’, o mejor dicho ‘escenificada’, ke es la propia de una gran istoria ke tiene sus antesedentes en la Europa antigua i en Gresia principalmente. Nosotros suponemos ke esto es la forma correcta de presentar la música, en un espectáculo ke ocurre en una sala de conciertos, donde la orkesta ofrece su producto a un público espectador ke está separado. Ese concepto tiñe todos los ‘conciertos’, ‘show’ y ‘espectáculos’ urbanos, porke lo concibe como el único modelo viable. Por eso, cuando traemos una orkesta de flautas rurales a la ciudad, la subimos a un escenario, dentro de un teatro, frente a un público sentado, i le pedimos ke token frente al micrófono, ojalá sin moverse. Pensamos ke esa es la forma correcta de hacerlos conosidos, pero no nos percatamos

ke su tesoro cultural no reside en las melodías i ritmos, sino en la articulación social ke posibilitan. Esa articulación se logra gracias a lo ke Turino (2008) llama ‘performance musical participativa’, en donde la forma musical y la orkesta forman parte de la fiesta colectiva i donde su rol principal es involucrar esa participación más que producir un espectáculo. Cuando presentamos una tropa de flautas de un pueblo altiplánico como un espectáculo en la televi-sión o en el teatro estamos forsando a todo un entramado cultural compuesto de músicas, bailes, cuerpos en movimiento, entrete-jiendo miradas, signos, jestos, enfocados a la partisipación, a ke dejen ese foco i se consentren en exhibir su espectáculo. Separamos el público de los músicos, eliminamos el movimiento ke es propio de ese sonido. Sin percatarnos, eliminamos la alegría ke es propia de ese sonido, porke no nos damos cuenta ke gracias a la forma de performanse partisipativa puede fluir la alegría conjunta ke nace del entremesclar cuerpos, bailes, risas y alegrías. No nos perca-tamos ke estamos coartando una erramienta de coesión social, de integración, de sosiabilisación. Al aserlo, estamos impidiendo la performance participativa, ke es el eje ke articula todas las músicas ancestrales de tipo colectivo en el mundo. Todo eso lo asemos en pro de una forma de relación social ke privilegia la separación, más aún en tiempos de la pandemia, en ke emos demonisado todo el contacto entre personas en aras de un individualismo terapéutico ke impide la cercanía de los cuerpos. ¿Podemos yamar colonisación del colectivo a eso?

LA COLONISASION DE LO UMANO

Pero la superación del yo en el colectivo es algo mucho más serio en las culturas orijinarias ke lo ke imaginamos, porke no se detiene en los otros umanos, sino ke se extiende al entorno, al paisaje, a las montañas, al rio i a las nubes, de un modo orgánico. La música ase fásil el comprender eso, porke permite tener esa experiencia desde muchas perspectivas simultáneas distintas. Las músicas de los pueblos originarios no están echas por especialistas músicos para ser escuchadas por inexpertos oyentes, sino ke está echa para ke todos participen por igual, ya sea tocando bien, tocando mal o no tocando, sino bailando. La performance partisipativa permite ke todos partisipen como músicos, tanto los adultos como los niños, los expertos i los prinsipiantes, los con habilidades i los sin ellas. Eso es posible gracias a ke lo ke se busca no es un producto musical depurado i exisito, sino se busca la alegría compartida ke fluye con la música, la fuerza colectiva ke eso ase emerjer. Las orkestras de flauta se tocan bailando, asiendo bailar la jente, mientras van reco-rriendo el pueblo, las chacras cercanas, o la playa, o el serro, asiendo bailar el entorno, empapando de alegría el paisaje. La música no sólo esta echa para ser escuchada por los umanos, sino por todo ese entorno ke forma parte de la comunidad. Desía Chalena Vasquez que el sonido cambia según el medio, y eso sirve para predecir el clima, cuando se toca el pututu de caracol, por ejemplo. Pero también el sonido cambia el medio, trasmite su particular enerjía, i es por eso ke esas flautas se usan para influir en el clima, algo ke a nosotros nos parese absurdo. No se trata ke las leyes mete-reológicas se pongan al servicio de la tropa de sikus; se trata ke su

sonido se integra al sonido del clima de un modo paulatino, expan-diéndose desde el yo unidual al colectivo, al pueblo, al entorno, a las montañas, al paisaje, a los animales, los pájaros, las nubes i las piedras. Cuando eso ocurre, el yo i el clima se unen en un continuo. Esta forma de pensar es mui antigua en nuestras tierras, como con la comprobamos con la botella silbadora, inventada ase cerca de tres mil años en la costa de Ecuador, ke servía para dar vos al agua, para ke el umano pudiera activar el canto del agua. Ese mismo canto lo trabajaron también las sociedades agrícolas mediante canales i vertientes, fuentes i posas donde el agua cantaba en los campos, las plasas i las casas. El canto del agua era, en ese entonses, parte de la música de ese lugar. El espasio cantaba, i era recorrible, i la fiesta recorría con sus sonidos esos lugares, entretejiendo en el espasio sus sonidos. Escuchar eso es reconocer el lugar como kien canta también, porke cada parte del recorrido imprime sus caracterís-ticas acústicas al sonido. Nosotros suponemos ke sólo el umano, entre todos los seres, puede compartir socialmente. Al imponer ese criterio, extirpando idolatrías, catekisando i “enseñando”, lo ke asemos es colonisar lo umano, impidiéndole reconocerse como parte del todo.

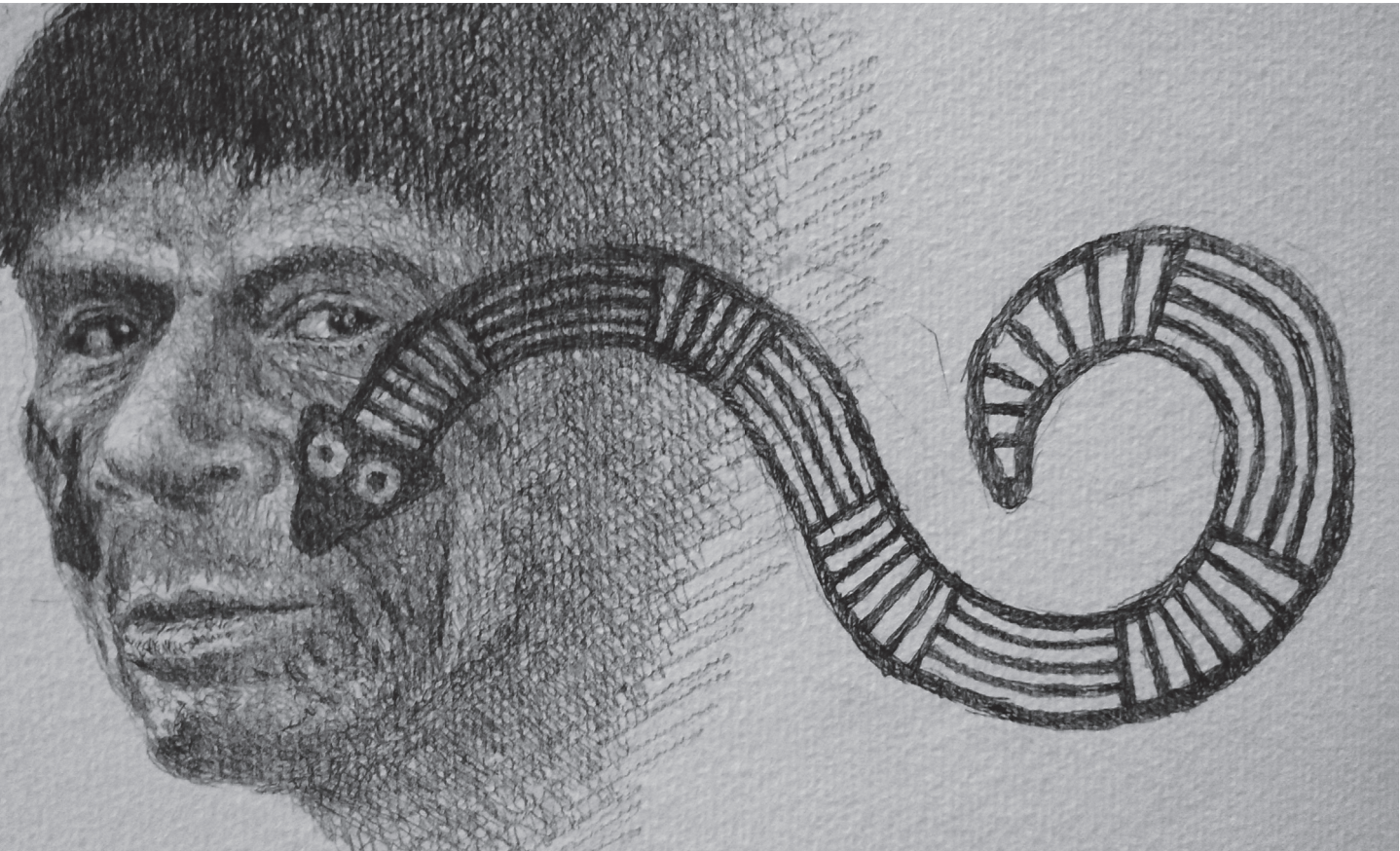


EL NIÑO DIOS DE LA SERPIENTE

LA COLONISACION DEL PENSAMIENTO

El modo de pensar eurosénntrico a sido uno de los elementos más discutidos respecto a la colonisación del mundo. Dentro de eso, la escucha tiene un rol en la comprensión del mundo. Nosotros consebimos ke un piano, una guitarra, así como todas las cosas ke ocupamos, son objetos muertos. Vine Deloria (2020) dise ke la experiensia indijena se relaciona con un universo vivo, mientras la experiensia oxidental se relaciona con cosas ke son un universo muerto. “Las cosas muertas se pueden manipular i explotar” termina disiendo, explicando con ese sesgo a nuestra modernidad. Podemos hacer casi cualquier cosa que keramos, podemos someter a los animales i máquinas. Estamos rodeados de esclavos, es la feros conclusión a ke al final. Los instrumentos musicales están sometidos a la misma lójica. El instrumento musical es un obeto de uso particularmente delicado, jeneralmente sometido a la interacción con un cuerpo de una determinada persona umana. Una flauta traversa de metal, abitual a nuestro mundo cosmopolita, está cubierta de llaves, de mecanismos, de válvulas i palancas, cuyo uso experto tarda muchos años, pero los cuales permiten al músico dominar a la perfección una gran cantidad de variables del sonido de su instrumento. Por ejemplo, va a poder dar un fa# impecablemente afinado. En cambio una *kena* altiplánica es una simple caña con agujeros, i el taparlos bien o mal keda sujeto a las abilides del ejecutante, i además el soplo puede producir dos octavas distintas en cualkier momento, i los lugareños esperan ke eso sea así. La flauta traversa de metal está diseñada, como toda máquina, para dominar la naturaleza, en este caso el sonido. La *kena* ke usa el aimara en su fiesta en cambio está diseñada para ke intervenga ella en la música, i de pronto saldrá una nota aguda i la sigiente en la octava baja, i se espera ke ella colabore introduciendo esos imprevistos en la música. La música de la flauta traversa es un adorno para ser apresiado como beyesa. La música del aymara es un elemento central a su sociedad, porque ayuda a integrarla, le sirve de centro. La

música es ajente mediadora, es encuentro, sirve para aser sirkular la alegría, la enerjía grupal, i extenderla a toda la sociedad, no solo la umana, sino del paisaje i más allá. Nuestra sociedad urbana cosmo-polita ve la flauta traversa como un objeto costoso, ke tiene “un alto valor”, no solo relativo al presio, sino al valor cultural. Por el contrario, la *kena* desimos tiene “poco valor”, igualmente referido al presio i a lo cultural. Al aserlo, aplicamos un criterio capitalista resiente, ke otorga al valor monetario de las cosas el rol rector entre los valores, e ignoramos ke el valor de las cosas referido a su rol en la sociedad fue siempre mayor. En realidad todos los objetos culturales pertenecen a una misma matriz conceptual, obedesen a los mismos paradigmas. Cada concepto está entretejido en una malla recíproca, como un delicado ecosistema en ke cada cambio en una parte modifica el todo. Cuando sabemos ke en las culturas orijinarias ai diseños (dibujos) ke se cantan i se bailan, porke son simultáneamente diseños sonoros, visuales i espaciales, interactuando. En la ciudad cosmopolita pensamos en castellano, i eso implica suponer ke nuestra persepsión de la escucha está inscrita en el mismo sistema de paradigmas ke incluye nuestra visión, nuestro tacto, nuestro olfato i gusto, junto a nuestra comprensión del ser umano, de las cosas i de la realidad. El castellano obedece a los paradigmas eurosénntricos ke o crearon. Podemos, al analizar este tipo de problemas, definir una colonisación del pensamiento. Por sierto, ésta se ekilibra con la posición contraria, ke ve las similitudes, las interrelaciones i tipos de compromiso entre lo colonisado i lo vernáculo.



HOMBRE SERPIENTE

LA COLONISACIÓN DE LA ESCUCHA

¿Ke es, pues, la colonisación de la escucha? Puede ser muchas cosas, de acuerdo a ke observamos, i de kien observa. Yo e presentado mi particular visión, en ke reconosco ke trasladar los sonidos a la escritura es una posibilidad de responder esa pregunta. Otra es pensar mis objetos i mis espasios respecto a mi escucha, pensar como uso mi cuerpo para sonar instrumentos, como relaciono mis sonidos con los de otras personas, con el pasiaje, con todas las cosas. Sorprendetemente, cada día me encuentro con jente, muchas veces jente joven, ke viene pensando estas cosas. Kisa no respondiéndoselas, porke kisa no tienen respuesta, sencillamente son. Ellas son, y también son son-ido, eso ke una ves produsido se va para siempre. Entonses me pregunto si al escuchar la misma cansion ke me gusta estoi escuchando otra cosa, i si: ayer estaba de mal umor i apurado, oi estoi calmado i trankilo. Cada cual tendrá istorias distintas ke van tejiendo su escucha, pero no las partituras ke luego recoge la crónica, sino las escuchas insertas en un momentoespasio espe-sífico. La experiensia personal de la escucha es única. Eso implica ke reconoser la colonisación del abla, del cuerpo, del espasio o del pensamiento es algo indiscutiblemente personal. Descolonizar no es negar lo foráneo que forma parte de mi, sino ke es aceptar la diversidad que forma parte de mi. Al aserlo, nesesariamente voi a superar a los estrechos límites forjados en otro continente i en otra época ke me an enseñado a confinar mi escucha, i aceptar los (kisa igualmente estrechos) límites forjados en mi continente respecto a lo mismo. La descolonisación del mundo comensará cuando ya no sea tema.

BIBLIOGRAFÍA



Contreras, Lidia 1993 Historia de las ideas ortográficas en Chile. Bibliototeca Nacional, Santiago.

Deloria, Vine 2020 how science ignores the living world, an interview with Vine Deloria (online) http://www.wrongkindofgreen.org/2020/11/22/how-science-ignores-the-living-world-an-interview-with-vine-deloria/?fbclid=IwAR2oxK5PPPqoHMI4O1QACateiZ_CilJqmR-zdciKsJrsG9MMcmnvjSqlXfw (30/11/2020).

Mignolo, Walter 1995 The colonization of Languages. The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization. University of Michigan Press, Michigan.
Rivera Cusicanqui, Silvia 2010a Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Ed. Tinta Limón, Buenos Aires.

Turino, Thomas 2008. Music as social life: The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press.

CRÉDITOS

Todas las imágenes que acompañan este ensayo son dibujos realizados por el autor durante la pandemia

JOSÉ PÉREZ DE ARCE A. | CHILE

Musicólogo, doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile), fundador del grupo de música experimental “La Chimuchina”, intérprete de guitarrón chileno, investigador de la música prehispánica e indígena de América, museógrafo e ilustrador gráfico.

Investiga las tradiciones sonoras de los Andes, los instrumentos, agrupaciones orquestales y sus relaciones con la sociedad, el espacio, el movimiento y lo no-humano.



Cacerolazo. Fotografía de Camilo Mojica. Bogotá, Colombia, 2021

Estudios sonoros latinoamericanos:

Del régimen colonial de la sonoridad hacia los sonidos de la pervivencia

Mayra Estévez Trujillo

Estudios Sonoros Latinoamericanos¹

¿Cómo gestionar, comprender y agenciar lo sonoro y las sonoridades desde un continente ubicado en el hemisferio occidental del planeta tierra, que se extiende de polo a polo entre el océano atlántico y el océano pacífico? ¿Desde dónde planteamos y articulamos posibles preguntas sobre lo sonoro? ¿En qué términos y desde qué mundos? En lo que a mí respecta, propongo un primer estado situacional al visibilizar el lugar desde el cual enuncio y me acerco a lo sonoro como un campo que ha envuelto varios aspectos de mi existencia. Vivo en un lugar ubicado en lo que hoy se conoce y nombra como subcontinente Americano, América Latina, América del Sur, Latinoamérica. Mi lugar de enunciación también incluye a la subregión de los Andes, cinturón montañoso y extenso que incluye las Costas del Pacífico, del Atlántico y la Amazonía.²

Este ejercicio me permite adentrarme en la noción de lo sonoro como una forma de responder a cuestionamientos que he desarrollado desde hace casi dos décadas y que, de manera inevitable, me han llevado al ejercicio de nombrar, estrategia epistemológica propia de los estudios culturales críticos, con el fin de vincular temas aparentemente distintos, como lo sonoro y la articulación de lo político, lo social, lo cultural, lo económico, la representación, el poder o el conocimiento.

Desde estas vinculaciones y posibilidades he planteado una línea de investigación que, desde el 2004 en varias de mis publicaciones, he caracterizado como *estudios sonoros*, una metodología de investigación y pedagogía, un campo emergente de los estudios culturales críticos en conjunción inter, trans y en muchas ocasiones contradisciplinar. Los *estudios sonoros latinoamericanos* suponen, además, una serie de ejercicios y reflexiones que posibilitan develar los entramados de lo sonoro y la sonoridad respecto a la modernidad y sus construcciones discursivas de pretensión universal, escenario para la gestión de estructuras de dominio, control y poder de larga duración como el *régimen colonial de la sonoridad*. Sin embargo, la avalancha colonizadora no ha logrado invadir todos los espacios de la trama de la vida e intentaré hablar de esto en el presente ensayo.

Aproximaciones al régimen colonial de la sonoridad (biocolonialidad de la sonoridad) o de cómo se constituye el sonido en un canon dominante

En el marco de mis investigaciones desde y sobre los estudios sonoros latinoamericanos, he propuesto la categoría de análisis *régimen colonial de la sonoridad*, con el fin de posibilitar la comprensión del pasado insertándolo y re-articulándolo en el presente.³ En este sentido, el año 1492 es fundamental para comprender cómo el sonido se erige como régimen dominante en las gramáticas coloniales, en las acciones colonizadoras y cómo es trastocado por las sonoridades provenientes de los procesos de pervivencia, que desde múltiples procedencias y legados coexisten entre los pueblos ancestrales y originarios de nuestro continente.

Por un lado, 1492 marcaría una serie de afecciones y traumas de conquista, que en cuanto a lo sonoro supondrían afecciones causadas por las percepciones de ruidos extremos como detonaciones, ladridos y relinchos, con los mismos efectos de las detonaciones bélicas del armamento contemporáneo. Todo esto sobre cuerpos concretos que además, como lo develan las crónicas de conquista, sufrieron la mutilación del aparato auditivo como forma de castigo y escarmiento. Por otro lado, en sus travesías coloniales, los conquistadores también se encontraron con las denominadas *gritas*: un particular conjunto de sonoridades producidas por las poblaciones originarias, al parecer incompatibles a la audibilidad de los peninsulares, legados en los cuales se inscriben las sonoridades presentes que trastocan los procesos homogenizantes que ponderan la sonoridad como un estatuto dominante.

Ballestas, cañones, arcabuces, mosquetas, pistolas, pólvora, hombres ataviados con armaduras de hierro, caballos y perros instrumentalizados para amedrentar, mitigar y matar: así se abrieron paso y penetraron las sonoridades dominantes que habrían de ganar espacio bajo los mandatos de muerte y saqueo. Esto aún sucede en el presente cuando se ponen en marcha empresas colonizadoras, que de manera inevitable vuelven de lo sonoro un régimen dominante, como consecuencia de un patrón de poder forjado en una concepción que pudiera ser el fundamento de la civilización occidental. Una sociedad movilizada por el afán de producir riqueza material, no a través del desarrollo de tecnologías de producción para el sustento de la vida, ni en un modelo de cooperación, cuidado y solidaridad, sino mediante prácticas promovidas y gestionadas por una perspectiva antropocéntrica predadora, en el contexto de la colonización de la llamada América, deviene en un problema transatlántico que perdura en la actualidad: el *régimen colonial de la sonoridad*.⁴ El deseo de acumulación de la riqueza material tiene que ver con un tipo de rumbo por el cual la humanidad de manera dominante ha transitado, desde hace 7.000 años

A.C., un rumbo fundamentado en las tecnologías de la destrucción, que con la conquista de nuestro continente, se exacerbará transatlánticamente.⁵

El *régimen colonial de la sonoridad* inicia con la conquista de la Abya Ayala⁶ y se transmuta a través de herencias coloniales de manera global en la reproducción de ruidos espantosos y escalofriantes. Las guerras contemporáneas son muestra de este proceso,⁷ generadas por una lógica antropocéntrica no restrictiva que se erige como medida de todas las cosas. Esta lógica es la misma que subyace a las perspectivas extractivistas de explotación de la naturaleza como sinónimo de dominio y desarrollo. Es la misma lógica que, en cierta medida, sustenta de manera intrépida y descontextualizada el pensamiento eurocéntrico como medida universal del conocimiento, generando mecanismos de violencia epistémica.

La formación del patrón o *régimen colonial de la sonoridad* responde a un proceso histórico irregular y heterogéneo aún presente en nuestros contextos, desde el que podemos explicar fenómenos contemporáneos como el uso de la tortura acústica sin contacto de largo alcance para persuadir y amedrentar;⁸ o aquellas prácticas aparentemente “inocentes” que tienen que ver con los mecanismos moderno-coloniales de conocimiento, que a través de lo sonoro instalan presunciones incontestables e irrefutables.

En este texto no analizaré cómo opera el *régimen colonial de la sonoridad* en los mecanismos de expansión belicista o en la generación y el consumo de altos decibelios, en el contexto de sociedades post-desarrollistas y poscoloniales. En esta ocasión, me centraré en analizar cómo subyace a los discursos y perspectivas que justifican una pretensión de universalidad.

A partir de la década de los 60, uno de los términos más usados en varios espacios y grupos de reflexión sobre el sonido (podríamos decir que de manera generalizada) ha sido la *ecología acústica*. ¿Desde dónde se define esta forma de nombrar lo sonoro en su relación con el medioambiente? ¿Existen de antemano convenciones sociales y políticas que validan este término? ¿Desde qué lugares? ¿Desde qué mundos?

Para comprender la noción de ecología acústica, voy a partir de una perspectiva situada de lo sonoro, correspondiente a un paradigma situado del pensar. No es lo mismo hablar de lo sonoro desde Nueva York, Londres, París, Madrid, Tokio, Hong Kong, Singapur, Los Ángeles, Chicago, Bogotá, el DF, Lima, Quito, La Paz o Buenos Aires. Asimismo, tampoco es igual abordar cuestiones como la ecología acústica desde ciudades capitales, como Quito, Lima o el DF, que desde ciudades cantonales como Nueva Loja, Iquitos o San Juan Cancuc.

Este ejercicio de ubicación puede considerarse un dispositivo metodológico para enunciar las diferencias contextuales y los lugares desde donde surgen las sonoridades; las diferencias geopolíticas, geosimbólicas y geohistóricas. En este sentido los enunciados homogenizantes, en tanto regímenes de conocimiento de lo sonoro (y entre los que sospecho están la ecología acústica y el paisaje sonoro), se resquebrajan en y desde lo local.

Siempre resulta pertinente preguntarse cómo lo sonoro y las sonoridades pueden constituirse en un régimen dominante; cuál es el rol del sonido en los discursos de poder; de qué manera la sonoridad se ha consolidado históricamente en un sistema jerárquico de dominio y control. Estos cuestionamientos posibilitan la articulación de una dimensión geopolítica y situada en el debate sobre, por ejemplo, supuestos epistemológicos como la ecología acústica.

Quienes trabajamos, reflexionamos y producimos conocimiento desde y con las sonoridades sabemos que el sonido es un sistema muy complejo, en el que la modificación de un factor altera la forma de todo un sistema sonoro. El sistema sonoro configurado por todos los factores que afectan el “fenómeno sonoro”, según el compositor canadiense Murray Schafer, es el *soundscape*. Este concepto se relaciona con la noción de ecología acústica, es decir, la revisión y relación de los seres vivos en el ámbito de la sonoridad: *soundscape*, *paisaje sonoro*, *esfera sonora* o *paisaje audible*. Estos conceptos propuestos por Schafer, si bien sugieren una exploración de la relación entre seres vivos y medioambiente, ahondan poco respecto a las relaciones de poder, dominio y control vinculadas a la sonoridad (revisadas anteriormente), que surgen como condiciones de posibilidad de pautas fundadas en el antropocentrismo y/o androcentrismo, las mismas que movilizan, por ejemplo, la ficción del progreso bajo el ideal de desarrollo y crecimiento económico sin límites.

Los significativos aportes de Schafer respecto al *soundscape* surgen desde un lugar de enunciación que destaca las nociones de la música y lo musical como primacía del campo sonoro. La práctica de Schafer se sitúa bajo la influencia de las vanguardias del siglo XX europeo, de los serialistas y los indeterministas, desde cuyos lineamientos estéticos se concibe el mundo como una “composición sonora”, y al sonido como material reductible a la creación musical. Esto posiciona a los músicos dentro de un estatuto validado por jerarquías estéticas respecto al sonido, cuyos valores modernos son la genialidad, la originalidad y la autonomía de la creación y la obra.⁹

Asimismo, esta perspectiva proviene de un debate moderno que subsume el amplio campo de lo sonoro a una dimensión musical, cuya tradición en occidente se consolida en el siglo XVIII, en la ilustración europea, y se impone de manera dominante bajo el constructo de una autoridad estética ligada al virtuosismo, basado en el manejo de la razón instrumental, y a la notación musical.



Fotografía de Camilo Ara. Bogotá, Colombia, 2021

Esta perspectiva, supone una manifestación del *régimen colonial de la sonoridad* que denomino como *biocolonialidad de la sonoridad*, es decir, la movilización de concepciones predominantes sobre lo sonoro, basadas en la idea del sonido como materia para la creación en ramas disciplinares, como la ecología acústica, el paisaje sonoro, la acústica o el arte sonoro.¹⁰ Estos constructos ponderan lo sonoro como si se tratase de un mundo surgido de la autonomía y la genialidad de creadores, creadoras y especialistas.¹¹

Este conjunto de concepciones y valores modernos se encuentra completamente propagado y naturalizado en los programas académicos sobre artes sonoras que se dictan en las universidades de nuestro continente, centrados en la formación de artistas sonoros, “especializados en el campo de las aplicaciones del audio profesional con una formación musical significativa, expertos en las tecnologías de la música entendida como disciplina” (Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario, s. f.).¹²

Estos programas, en universidades de México, Colombia o Argentina, constituyen el correlato de la biocolonialidad de la sonoridad que da forma a una subjetivación, aparentemente autónoma, experta y especializada, que determina las reglas del juego en el campo de lo sonoro. Los tecnicismos para enfrentar y disciplinar lo sonoro emulan las formaciones históricas, culturales, sociales, económicas y políticas desde donde surgen.

¿Cómo podríamos des-subjetivarnos de esto sin llegar a un lugar definitivo, que dé una respuesta acabada? ¿Cuál sería un posible mecanismo de des-subjetivación? Quizás conviene abordar la ecología acústica, por ejemplo, no como si de una carrera administrativa de lo sonoro se tratara. Tal vez sea necesaria la comprensión de que cada experiencia sonora sucede de manera concreta, situada, en la que son determinantes las geografías específicas, las características de lo local, los factores históricos, culturales y ecosociales.

Las nuevas derivas de los valores modernos en lo sonoro

Decolonizar según las categorías y definiciones que nosotros establecemos. Sírvase el mundo tomar nota y actuar en consecuencia.

Cergio Prudencio-Bolivia

Conversación sostenida el 3 de julio del 2021

Si la década de los 60 del siglo pasado fue el escenario para el posicionamiento de la ecología acústica, desde una perspectiva de autoridad cultural basada en la idea del sonido como materia para la creación, consecuencia de la genialidad musical, en la segunda década del siglo XXI estamos inmersos en conflictos similares que siguen la ruta de los valores modernos, con nuevos postulados que se consolidan como mecanismos civilizatorios. Asistimos al



Meme anticolonial. Juan Pablo Ordóñez V. Ecuador, 2021

despliegue de claves entrenadas en la tradición occidental de la competitividad que promueven, como si de una nueva avanzada civilizatoria se tratase, el lenguaje “decolonial”. Estas claves, en una suerte de sustitución y emplazamiento, emulan y se apropian de proyectos como los estudios sonoros, cuya agencia nada tiene que ver con, por ejemplo, la experticia.¹³ Recordemos una vez más que adjudicaciones como la “experticia” responden a perspectivas jerarquizantes del conocimiento, que se imponen como universales, unívocas, objetivas, auténticas. Son características constitutivas de la modernidad cultural que, en palabras de Edgardo Lander, son consecuencia de una creciente escisión en la sociedad moderna entre la población y el mundo de los especialistas y expertos.¹⁴ En este sentido, resulta al menos curioso encontrar autodeterminaciones como “experto(a) en estudios sonoros decoloniales”.

Si bien el sociólogo y teórico político peruano Aníbal Quijano, en el texto *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad* presentado en el simposio *1492 y la Población Indígena de las Américas*, deja sentadas algunas pistas que desarrollará durante más dos décadas de reflexión sobre la colonialidad, considera cautelosamente que la colonización ha sucedido con diferente intensidad y profundidad según los casos.¹⁵ Esta apertura hecha por Quijano, que a mi juicio tiene que ver con los espacios inconclusos de la colonialidad, es una pista orientadora¹⁶ para abrir y posicionar, al interior de los debates otrora mantenidos y compartidos con el proyecto Modernidad - Colonialidad, a la dimensión sonora como un campo hermenéutico y epistemológico que permite interpelar a la modernidad desde lo que he caracterizado como estudios sonoros.

Podemos establecer que, si bien es cierto, el patrón colonial del poder constituyó la construcción de América, la colonialidad no fue un asunto sencillo. Esta no ocurrió de manera mecánica tras imponer los códigos culturales coloniales a las poblaciones violentadas, mientras se les obligaba a abandonar su cultura, restringir sus prácticas religiosas y sus lenguas, tras la subjetivación de sus imágenes y sonoridades. No se trató de una imposición por decreto, sino de un proceso inevitablemente conflictivo.

“Los vencidos”, en todos los casos, se apropiaron de lo impuesto, subvirtieron los órdenes coloniales “por la imposición de los suyos propios”. De no haber sido así, actualmente no existirían ceremonias cosmológicas tan importantes en nuestro subcontinente como el Inti Raymi, la fiesta del sol y la cosecha; el Colla Raymi, festividad que se conecta al ciclo de la luna y la feminidad; la Danza Nan Pach Maya o los rituales del Día de muertos en México.

En el ámbito de la música encontramos cantos, como el precolumbino *Yupaichisca*, que significa adorable, venerable, digno de alabanza, que han sobrevivido a las transformaciones de la conquista y la evangelización. Este canto es hoy comúnmente reconocido como parte del repertorio de la música popular religiosa, bajo el nombre de *Salve, salve Gran Señora* o *Salve de la Virgen de la Borradora*. Ha inspirado contemporáneamente trabajos como *Canción de la Tierra* del ecuatoriano Mesías Maiguashca, o la nueva versión en kichwa y español de *Salve, salve gran Señora* interpretada por la cantante Yurak Pacha Guillín Yuquilema, del pueblo Puruhá del Cantón Colta, de la provincia Chimborazo de la sierra ecuatoriana.

En estos casos podemos evidenciar que, además del carácter inconcluso de la colonialidad, que efectivamente ha constituido una matriz de dominación, la pervivencia de las culturas no occidentales a lo largo y ancho de Latinoamérica, lejos de ser un resultado de sincretismo cultural, es la consecuencia de un sinnúmero de estrategias surgidas en el seno de los núcleos comunales de los pueblos ancestrales, a través de sus lenguas, sus músicas, sus espiritualidades, y la complejidad de sus cosmologías antiguas y milenarias.

Desde mi limitada experiencia y aún escasa comprensión de los pueblos milenarios que han pervivido, he comprendido, a partir de mi experiencia en la frontera colombo/ecuatoriana, que son culturas difíciles de categorizar en construcciones discursivas académicas decoloniales.¹⁷ Entre muchos otros ejemplos, la sanación mediante el uso de lo sonoro en contextos ceremoniales de las culturas milenarias que han pervivido en el tiempo y en el espacio, a pesar de los intensos procesos de occidentalización, no puede ser catalogada bajo aquellos preceptos. Hacerlo sería reducir una riqueza ancestral que rebasa la experiencia reciente de la modernidad-colonialidad.

Lo decolonial y lo descolonial devienen en constructos impuestos por saberes “expertos” que dictan sus reglas. Culturas inconmensurables como las de los pueblos ancestrales, que han pervivido a través estrategias que no estamos en capacidad de comprender, ni categorizar bajo constructos modernos y que, sin embargo, en muchos casos como intelectuales y académicos no respetamos.

En este sentido, la pretensión de enmarcar como “decoloniales” a tradiciones de las cuales, como mestizos, no somos parte resulta, paradójicamente, un acto de violencia epistémica colonial. Estos son procesos de gran tensión entre quien se atribuye la autoridad de clasificar (la voz experta) y quienes son clasificados y, por lo tanto, objetualizados mediante un canon clasificatorio académico - occidental, que desconocen que los pueblos originarios han *pervivido* a los contextos coloniales de maneras creativas, diversas, múltiples y heterogéneas. Los pueblos ancestrales nos enseñan que el sentido profundo de sus vidas es la *pervivencia*, que ocurre a contrapelo de la colonización.

En medio de la crisis civilizatoria en la que estamos inmersos en sociedades occidentalizadas que predominantemente producen y consumen altos decibeles, ¿cuál es nuestra posición con respecto a la contaminación acústica? ¿desde dónde abordarla y buscar posibles soluciones? Estoy lejos de resolver en este ensayo problemáticas tan complejas como estas. Por ahora, con mucho respeto y con todas mis limitaciones en la compleja trama de la vida, que efectivamente me rebasa, propongo que la pervivencia, como sostén de la vida, está presente en las jornadas de manifestación realizadas en el marco del paro nacional del 2021 en Colombia, por parte de la Guardia Indígena de los Pueblos Originarios del Putumayo OZIP, así como la del Norte del Departamento del Cauca, cuidadoras del territorio y de la vida.

La Guardia Indígena ha tenido una presencia relevante y pacífica en un complejo escenario, en el que el gobierno de Iván Duque, luego de una serie de informes importantes elaborados por la Comisión Internacional de DDHH, ha vulnerado gravemente los derechos humanos de la población. En este contexto de violencia, la Guardia Indígena, con su gran capacidad organizativa, ha marchado pacíficamente por el territorio colombiano, al ritmo sonoro de: *¡Guardia! (guardia) ¡Fuerza! (fuerza) Por mi raza, por mi tierra. ¡Guardia! (guardia)*

¡Fuerza! (fuerza). Por mi raza, por mi tierra ¡Guardia! (guardia) ¡Fuerza! (fuerza). Por mi raza, por mi tierra. La Guardia Indígena ha llegado desde sus resguardos a los sectores urbanos, a apoyar espiritual y moralmente a los y las cuyas, mestizos y mestizas, como lo han hecho en los últimos 529 años. Han restituido los lugares sagrados y usurpados por monumentos erigidos por los colonos mestizos en conmemoración de los colonizadores ibéricos, como resultado de las herencias coloniales.

El sonido del derrumbe de los monumentos de piedra abre paso a la irrupción del pasado en el presente. Nos permite, en el mundo de lo simbólico, seguir con la sanación de la herida colonial y nos habilita en la capacidad de devolvernos a nosotros mismos lo que fue saqueado. El pueblo Misak, por ejemplo, nos devuelve la dignidad en clave de *pervivencia*, dejando a Isabel y a Cristóbal sobre los rieles de un sistema ferroviario que ya no existe, mientras los sonidos del paro avanzan, las bandas sonoras del paro en las calles hablan, desde la Costa Pacífica hasta la Atlántica, pasando por la capital mundial de la Salsa, del Petronio Álvarez, con tambores, cantos, coros, cornos, por todo el país hermano y vecino, la denominada Colombia, que duele y sangra a borbotones hinchados. Suena desde la cumbia, pasando por el mapalé, el rock, el hip-hop... ¡Hasta que nos escuchen! Así gritan los grafitis junto a unas orejas gigantes cargadas por dos “Aterciopelados”. Todas estas prácticas sonoras, en el contexto de la protesta social, se han negado a ser nombradas como decoloniales: se autodefinen como anticoloniales.¹⁸

Por un lado, el giro radical en la exigencia por elegir cómo ser nombrados constituye un profundo llamado de atención a las formas en que las y los “expertos” han banalizado sentidos simbólicos, que en su momento surgieron como necesidades políticas desde los pueblos y que, a lo largo del tiempo, han sido usurpados y trasladados a un tipo de jerga academista desde la cual una voz autorizada presume la capacidad de ser la justa medida de todas las cosas, en tanto dicta las reglas de que es decolonial o decolonizador. Por otro lado, las exigencias de los marchantes también nos hablan de cuán desconectado está el saber “experto” de la cotidianidad de la gente, cuyas propias epistemologías desafían la condición colonial aún presente en nuestros contextos.

En términos de lo sonoro esta repetida visión del mundo, basada en la validación y las normativas de la tradición occidental, es la que hoy regenta tanto sellos discográficos como estudios de lo sonoro con inscripción decolonial, como si de un estatuto innovador de gerencia de técnicas y portafolios se tratase, colonizando una vez más la heterogeneidad de las experiencias sonoras hacia valores modernos. Así, lo decolonial se torna misión civilizatoria/evangelizadora, un mecanismo más del *régimen colonial de la sonoridad*, dentro de una microfísica del poder que subyace en la generación de discursos y perspectivas impuestos para apuntalar una supuesta “verdad” incontestable e irrefutable. En estas circunstancias, me pregunto, ¿cuán coloniales pueden llegar a ser los decoloniales?

NOTAS

1 Partes de este texto corresponden a mi tesis doctoral “Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación”, trabajada entre 2009 y 2016, en proceso de publicación.

2 Estas formas de nombrar han sido históricamente asimiladas en tanto rasgos compartidos de herencias coloniales.

3 En efecto, esta categoría y su desarrollo fue posible en el contexto de mis estudios doctorales y el desarrollo de mi proyecto de investigación que, entre varias estrategias metodológicas, tuvo como eje el análisis y el estudio de distintos cuerpos de crónicas de conquista (fuentes primarias).

4 En efecto, si nos remitimos a este siglo es porque en este momento histórico se consolidan técnicas de poder que siguen operando al día de hoy, aunque mundificadamente. En este sentido, las herencias coloniales en su singularidad pueden ser caracterizadas como analogías que se vinculan en términos más amplios.

5 En otros textos he manifestado, con mucha sorpresa, el haber escuchado comentarios “expertos” respecto a que se ha etnicizado la colonialidad, o a que la especie humana en su conjunto y casi desde su origen es colonizadora. Por decir lo menos, creo que son criterios muy ligeros y poco regurosos que desconocen, por ejemplo, investigaciones y aportes relevantes como los de las académicas Marija Gibutas, Riane Eisler, Anibla Quijano, Enrique Dussel, Manfred Max Neef, entre otros. Estos criterios aparecen desde algunas esferas del mainstream académico norte-americano que se autodefinen como “estudios decoloniales”.

6 La expresión “Abya Yala” proviene de la lengua kuna y significa “tierra madura”, “tierra viva”. Actualmente es usada de forma consensuada por varios de los pueblos originarios, bajo el propósito de emular la nominación América. Abya Ayala condensa un sentido de construcción colectiva, de unidad y pertenencia.

7 A lo largo de medio siglo de ocupación del pueblo de Israel en los territorios de Palestina, el régimen colonial de la sonoridad ha imperado a través de ruidos devastadores de demoliciones de infraestructuras de todo tipo, incluyendo viviendas, hospitales y escuelas; las aterradoras alarmas de bombardeos; millares de disparos de cohetes; y espantosos ruidos de guerra producidos por un pueblo que otrora vivió una horrorosa historia de holocausto y que ahora protagoniza una historia de invasión dentro de la misma lógica de muerte y genocidio.

8 Por ejemplo, el LRAD o Aparato Acústico de Largo Alcance (Long Range Acoustic Device), que alcanza hasta 500 m con una descarga de 150 dB, es usado para controlar las fronteras terrestres y marítimas, así como a las multitudes reunidas en la protesta social. Otro caso emblemático en el uso de la tortura sin contacto son las torturas sonoras en Guantánamo. En este contexto de represión contra el “terrorismo”, el sonido ocupó un lugar protagónico bajo el “axioma de la guerra” utilizado por parte de la CIA (Central Intelligence Agency).

9 Por lo dicho, la música respecto al campo de lo sonoro de ninguna manera puede eclipsarlo, dado que este es un campo amplio caracterizado como un territorio de posiciones e intereses divergentes, producto de dinámicas vinculadas a relaciones de poder inmersas en procesos sociales, económicos, políticos y culturales.

10 Al referirme a la biocolonialidad de la sonoridad, también refiero a un tipo de mecanismo del régimen colonial de la sonoridad, en tanto la microfísica del poder, que opera en la constitución de las subjetividades y de las relaciones intersubjetivas ligadas, por ejemplo, a los circuitos académicos que efectivamente no funcionan sólo por imposición, sino porque las hemos incorporado, las hemos hecho cuerpo, las hemos hecho hábito.

11 Es decir, desde una percepción de sujeto centrado, capacitado y adiestrado en la percepción de lo sonoro como materia para la creación.

12 Un ejemplo de ello es el programa de Licenciatura en Tecnologías Aplicadas al Arte Sonoro de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional del Rosario-Argentina.

13 Me llaman la atención denominaciones recientes como “experticia en estudios sonoros decoloniales”, que, por lo que he podido explorar, se basan en mis trabajos publicados, pero son diametralmente opuestas a los planteamientos de los estudios sonoros latinoamericanos, cuyo eje de acción no tiene nada en común con la promoción del conocimiento experto sobre lo sonoro, sino más bien con la puesta en marcha de metodologías de análisis respecto a los supuestos epistemológicos dentro de dinámicas históricas, sociales y culturales, dentro del marco de la modernidad y sus construcciones discursivas. Paradójicamente, este tipo de promulgaciones devienen en otra dimensión de la biocolonialidad de la sonoridad. Precisamente porque operan como un mecanismo civilizatorio (mecanismo moderno, por cierto), en tanto pretensión universalizante. Más aún dentro de un contexto contemporáneo en el que lo “decolonial” ha devenido en marca de éxito dentro de las altas esferas

de museos -en criterio de la museógrafa e historiadora ecuatoriana Malena Bedoya-, en donde al parecer se ha posicionado como una moda del mainstream cultural y artístico global que, efectivamente, se reproduce en el campo de la música bajo una pretendida experticia.

14 Edgardo Lander (compilador). “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales”. Perspectivas latinoamericanas, p. 5

15 Anibal Quijano, “Colonialidad y Modernidad-Racionalidad”, en Heraclio Bonilla (compilador), Los Conquistados 1492 y la Población Indígena de las Américas. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1992, p.438.

16 Pero efectivamente no la única.

17 En el 2016, después de dieciséis años de trabajo académico en la maestría y el doctorado de Estudios Culturales y de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar; habiendo compartido en el contexto del aula mis procesos de reflexiones respecto a los Estudios Sonoros Latinoamericanos con docentes como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Santiago Castro Gómez o Ramón Grosfoguel, así como con colegas de varios países del continente; habiendo participado activamente de la mesa de reflexión de estéticas decoloniales durante seis años; habiendo sido parte del grupo gestor al interior de la Universidad Andina del Encuentro Internacional Pensar-actuar decolonial desde el Sur: Andares, avances, desafíos; y tras haber concluido con la escritura y defensa de mi tesis doctoral, renuncié de manera voluntaria a nombrar mi proyecto de trabajo como estudios sonoros decoloniales. Pude percibir que resultaba violento determinar a las culturas ancestrales como decoloniales, desde una perspectiva occidentalizada. Mi conexión por más de once años con el pueblo Zio Baín me condujo hacia esta renuncia. No obstante, merece la pena hacer esta precisión, como un reconocimiento necesario de las referencias reducidas y las carencias que poseo como mestiza occidentalizada.

18 Esta suma de fuerzas para la vida se presenta como un movimiento transformador que se ha dado en resguardos, barrios, comunas y calles de la hermana Colombia, en respuesta a sistemáticas políticas de guerra y exterminio de las mayorías, mientras por doquier se escuchan las detonaciones de los disparos a quemarropa por parte de civiles armados y aupados por policía y ejército en contra de la marcha pacífica que siente con mayor peligro el hambre y la restricción de la vida que propició la pandemia del Covid-19.

BIBLIOGRAFÍA

Lander, Edgardo (compilador) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.

Estévez, Trujillo Mayra. UIO_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina. Quito: Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje, 2008.

Estévez, Trujillo Mayra. Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica, del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación, Tipo de material: Archivo de ordenador; Formato: electrónico caracteres normales Editor: Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2016 Nota de disertación: Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador 2016.

Quijano, Anibal Colonialidad y Modernidad- Racionalidad, en Heraclio Bonilla (compilador), Los Conquistados 1492 y la Población Indígena de las Américas, (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1992) “Colonialidad y Modernidad- Racionalidad”, en Heraclio Bonilla (compilador), Los Conquistados 1492 y la Población Indígena de las Américas, (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1992)

Sahagún, Bernardino. El México antiguo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

MAYRA ESTÉVEZ TRUJILLO | ECUADOR

Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos, investigadora, escritora, docente, artista y gestora cultural.

Su trabajo oscila entre la reflexión teórica, la creación y la producción. Tras sus investigaciones desde una perspectiva basada en teorías críticas de las culturas y las artes acuña las categorías estudios sonoros latinoamericanos (2004-2008), régimen colonial de la sonoridad (2009-2016) y biocolonialidad de la sonoridad (2017-2020). Entre algunas de sus publicaciones constan "Uio-Bog Estudios Sonoros desde la Región Andina", "Mis Manos Sonoras devoran la histérica garganta del Mundo", “Suenan el Capitalismo en el Corazón de la Selva”.

Sus investigaciones la han posicionado como un referente de la crítica cultural y artística desde lo sonoro.

*Es la muerte, el hambre irreparable de la muerte
el último destello visible
antes del silencio. Un hambre que se colapsa
sobre sí misma y todos,
un desfile de apetitos finales
devorándose unos a otros hasta desaparecer.¹*

Escuchando partículas

Esto quizás sea una historia de ciencia ficción. En 2021 se inauguró el *Costa Rica Space Radar*, supuestamente uno de los más avanzados en el planeta, al menos en ese momento. La prensa comunicó que:

El radar, situado en Carrillo, provincia de Guanacaste (oeste), permite dar cobertura a toda la Órbita Baja de la Tierra (LEO, por sus siglas en inglés - Low Earth Orbit Objects) y dar seguimiento a una diversidad de objetos desde los 2 centímetros de diámetro que pueden significar riesgos para satélites.²

El entonces presidente de Costa Rica declaró:

[...] la misión de este radar coincide con la visión costarricense de protección del ambiente extendida al espacio, así como de la descarbonización de la economía, el desarrollo sostenible y el crecimiento verde basado en la bioeconomía.

El comunicado también informaba que:

El radar es uno de varios similares que ha instalado alrededor del mundo la empresa LeoLabs, fundada en 2016 con el fin de brindar servicios de mapeo y reconocimiento en la órbita baja de la Tierra. [...] La empresa [...] escogió a Costa Rica para la instalación del radar debido a su ubicación geográfica estratégica cercana al Ecuador, así como por la visión del país y los avances que el país ha mostrado en la industria aeroespacial en años recientes.³

Ese mismo año (2021), se aprobó la creación de la Agencia Espacial Costarricense (AEC), generando polémica, especialmente tratándose de un país en constante crisis económica, adoctrinado por el caudillismo y las empresas transnacionales. Sin embargo, la ingeniera Leonora de Lemos, fundadora del Grupo de ingeniería aeroespacial de la Universidad de Costa Rica en 2014, informa:

En los últimos años Costa Rica ha ido creciendo en la industria aeroespacial, principalmente desarrollando parte del proceso y fabricando algunas piezas para el área aeronáutica. También en universidades, como la Universidad de Costa Rica, hemos venido desarrollando algunos grupos de estudiantes y profesores interesados en este campo.⁴

En 2016 un artista de El Salvador (Centroamérica) ya había profetizado que esto sucedería, su nombre: Simón Vega (n. 1972). Su proyecto *Exploraciones espaciales del Tercer mundo. Cálidas utopías*

de una Guerra Fría expuesto en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en San José (capital de Costa Rica), proponía una deconstrucción de las tecnologías aeroespaciales y astronáuticas de la posguerra. Vega construía estaciones, hábitats, satélites, rovers, submarinos, antenas parabólicas, y todo el largo etc., diseñado para la exploración espacial, y lo hacía utilizando basura, desechos, restos... el resultado sempiterno de la innovación tecnológica.

Su obra, *Parabólica Caribeña* de 2019 (Fig. 1), da título a este ensayo porque sintetiza para mí la problemática planteada por una escucha decolonizadora de las tecnologías astronáuticas, sus paradigmas y epistemologías y, a la vez, señala hacia las economías extractivistas y turísticas que las motivan, proponiendo alternativas que, citando a Vega, reconecten “con el sonido del mar, los rayos del sol y el movimiento de los astros”.⁵

En mi ensayo *Artes sonoras: descolonizando astronáuticas*, explico cómo esto se logra a través de la deconstrucción de las estrategias y métodos con que se forja el saber acerca de un fenómeno. En 2016 y 2017 los proyectos de Simón Vega fueron expuestos en Costa Rica como un conjunto de obras artísticas de ciencia ficción “tercermundista”, que diseccionaban los objetivos bélicos y armamentistas de la empresa astronáutica de postguerra, y exponía el impacto de los “señores de la guerra” en Centroamérica.⁶

La *Parabólica Caribeña* me motiva a pensar el hecho de que escuchamos/pensamos algo que ya murió o está en proceso de extinción. Escuchamos ansiosamente buscando una nueva Tierra que colonizar y explotar. El hambre insaciable de la especie humana no se detiene en su ambición, inclusive sabiendo que la crisis climática será el fin del planeta tal como lo conocemos. Extendemos nuestra voracidad a la Tierra, al espacio exterior y a otros mundos. Esto explica el fragmento del poema del escritor costarricense Luis Rodríguez, que encabeza esta reflexión.

Una parabólica artesanal que escucha océanos cósmicos. Esto me remite a las sonificaciones de fenómenos astrofísicos que fluyen en redes sociales, construyendo una escucha astronáutica en la cotidianidad inmediata. El sonido de los agujeros negros devorando estrellas y galaxias alterna con memes, videos de especies compañeras, *selfies*, y largo etc. La pequeña parabólica caribeña, “diseñada para reconectarnos con el sonido del mar, los rayos del sol y el movimiento de los astros en la noche”, se convierte en el dispositivo escuchante de viajeros sónicos (Fig. 2).



Figura 1. Parabólica Caribeña (2019) de Simón Vega

Parabólica Caribeña: escuchas astronáuticas decoloniales

Susan Campos Fonseca

En su libro *A la escucha*, el filósofo Jean-Luc Nancy escribió: “[...] siempre es en el vientre donde, hombres y mujeres, terminamos por escuchar o comenzamos a hacerlo. Los oídos dan acceso a la caverna sonora en que entonces nos convertimos”.⁷ Somos en/con/desde una caverna oscura resonante. Nancy explica la relación matricial del ser-escuchante y la experiencia sónico-epistémica del escuchar/pensar. Sin embargo, en 1961, Stanislaw Lem advirtió en *Solaris*:

*No necesitamos otros mundos. Necesitamos espejos. [...] El ser humano ha emprendido el viaje en busca de otros mundos, otras civilizaciones, sin haber conocido a fondo sus propios escondrijos, sus callejones sin salida, sus pozos, o sus oscuras puertas atrancadas.*⁸

En los tiempos ecocidas que vivimos, construimos grandes antenas parabólicas, radares y telescopios, que convierten a la Tierra en un astronómico oído cibernético que escucha a escala planetaria y cósmica. A este respecto, Hannah Meszaros Martin, en *Desfoliando el mundo. Ecocidio, evidencia visual y ‘Tierra memoria’* [*Defoliating the World. Ecocide, Visual Evidence and ‘Earthly Memory’*], identifica “la mirada del satélite”, los índices de nubosidad y opacidad que entran en juego al analizar sus imágenes y datos. Y ante el desafío que plantea el ecocidio, la autora se pregunta: “¿cómo podemos entender una violencia que se manifiesta constantemente a través de diferentes registros y temporalidades múltiples?”⁹

Esta es una escucha en descomposición, antropocéntrica y antropotécnica –inclusive en términos de programación de las IA que realizan estas tareas–, que piensa/hace reductible a escala de una ciencia universalista estos fenómenos. Entre tanto, en la Tierra, como indica Meszaros, es urgente una reorientación que “requiere de una descentralización radical –o incluso de un desmantelamiento ontológico– de los escenarios políticos y legales construidos por los humanos para que incluyan [a los] ‘seres de la tierra’”.¹⁰

El “reconectar” al que convoca la *Parabólica Caribeña* es entonces un llamado y una denuncia. En su sencillez, identifica una escucha colonizadora, antropocéntrica, extractivista... que ejercemos dentro y fuera de la Tierra. Una escucha ecocida y epistemicida.

Escucha ecocida y epistemicida

En el enunciado que encabeza este apartado, encuentro una definición de colonialidad identificada con la empresa astronáutica, que está directamente relacionada con el ecocidio y el epistemicidio que consume la Tierra. Sin embargo, como artista necesito conocer y trabajar con personas científicas e ingenieras para entender cómo son educadas y por qué proceden de este modo. No basta con señalar a “La Ciencia”; se trata de personas. Remito a la pregunta del astrónomo Carl Sagan en *Cosmos*, “¿Quién habla en nombre de la Tierra?”.¹¹



Figura 2. “Viajero del sonido” (2022) de Simón Vega.

Nací en el llamado “Tercer mundo” en tiempos de Guerra Fría y las sondas *Voyager* (1977), cuyas grabaciones [Golden Records, 1972] fueron resultado del trabajo de un equipo de personas liderado por Sagan, quienes pretendían resumir a la especie humana en: “imágenes, sonidos, músicas y saludos”.¹² En las misiones *Voyager* se manifiestan niveles de microcolonialidad resultado de esta escucha forense y colonizadora que debe ser atendida.

El mismo Sagan, en su novela *Contact* (1985) –llevada a la pantalla por Robert Zemeckis en 1997–, nos invita a pensar una respuesta a la pregunta: “¿Quién habla [y escucha] en nombre de la Tierra?”. En este caso, somos guiados(as) por la protagonista, la Dra. Eleanor “Ellie” Arrowway, una científica del SETI (acrónimo del inglés *search for extra terrestrial intelligence* [búsqueda de inteligencia extraterrestre]) –interpretada por la actriz Jodie Foster en la película (Fig. 3)–. Ella escucha el cosmos en busca de mensajes de otras especies inteligentes. Sin embargo, su escucha está mediada por el poder de quienes controlan la tecnología y por las transnacionales que les patrocinan, interesadas únicamente en los recursos a los que estos conocimientos puedan dar acceso.

John W. Traphagan, en su artículo *Should We Lie to Extraterrestrials? A Critique of the Voyager Golden Records*¹⁴ publicado en *Space Policy* en 2021, analiza los sesgos culturales e ideológicos encubiertos, presentes en los registros de las misiones *Voyager* y los contenidos seleccionados por sus creadores. El argumento que desarrolla Traphagan se basa en un problema clave: la construcción y transmisión de los mensajes de inteligencia extraterrestre [*message extra-terrestrial intelligence* - METI] son dirigidos por astrónomos e ingenieros en lugar de diplomáticos o científicos sociales que tengan experiencia en comunicación intercultural. El autor sostiene que mensajes como los contenidos en los registros de *Voyager* pueden ser ingenuos, sesgados y engañosos.¹⁵ Sin embargo, como indica Stefan Helmreich en su artículo *Remixing the Voyager Interstellar Record Or, As Extraterrestrials Might Listen*¹⁶, este es un ejemplo de “ciencia ficción sónica [*sonic science fiction*]”; Helmreich propone,

*¿Son las grabaciones del Voyager un llamado utópico a la compañía cósmica? ¿representan un ángulo extraño y etnocéntrico sobre la variedad cultural humana? (La respuesta a esto es casi seguro que sí, ya que los etnomusicólogos Robert Brown y Alan Lomax participaron en la selección de las pistas, aparentemente para evitar el etnocentrismo resultante de enviar solo a Bach, pero con el efecto de reproducir el mapa altamente jerárquico de la etnomusicología de la década de 1970 acerca de la diferencia humana. ¿Es el Disco de Oro una reivindicación neocolonial de tributo? ¿Es un fracaso filosófico reconocer el carácter provinciano de las afirmaciones universalistas?*¹⁷



Figura 3. Afiche de la película *Contact* (1997).¹³

La información y los objetos que “lanzamos al espacio” son producto de esta escucha forense y colonizadora, ecocida y epistemicida, sobre la que invito a reflexionar. Los contenidos de misiones como *Voyager*, por ejemplo, están diseñados para fomentar la discriminación, beneficiando sólo a las culturas e ideologías afines a quienes deciden que debe ser-escuchado-pensado-conocido (y qué no), en detrimento de la diversidad que existe en la Tierra. Dando prioridad, a una idea de “inteligencia” diseñada a escala de una “humanidad” determinada por las culturas e ideologías que controlan las misiones espaciales.

Y esto se perpetúa hasta el día de hoy, por esa razón, la pregunta sigue siendo: “¿Quién habla [y escucha] en nombre de la Tierra?”, y no me refiero solo a la especie humana, remito a todos los seres y entidades que la constituyen; pero, ¿podemos decolonizar estas tecnología y sus imaginarios? ¿con qué propósitos? y ¿es la decolonización un acto de creación?¹⁸

El problema es complejo, por esa razón, sintonizo con el pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana de origen aymara, quien habla de “decolonizar el mestizaje”; para Cusicanqui: “asumir la colonización, asumirnos colonizados, es un trago amargo que tenemos que reconocer. [...] la tarea de decolonizarnos nos compete como un proceso de subjetividad y de cada quién”.¹⁹

En este sentido, la colonialidad ecocida y epistemicida, como indica Meszaros, obliga a una reorientación ontológica de lo que entendemos como humano y no-humano. Esta dimensión de la colonialidad a escala planetaria e interplanetaria debe ser pensada críticamente, así como las tecnologías que produce, las personas y la inteligencia artificial (IA) que programa.



Figura 4. “Computers ‘hear’ music differently than humans do”, Sophia The Robot, 2019.

Escucha cibernética antropológica

En sus redes sociales, Sophia The Robot pregunta: “Las computadoras ‘escuchan’ la música diferente a como los humanos lo hacen”.²⁰ La manera en la que “escuchamos” nos define. En la imagen (Fig. 4), vemos a la IA convertida en una “mujer blanca” que escucha a un grupo de músicos africanos en Adís Ababa, Etiopía. Esto es importante, porque muchos(as) investigadores(as) y exploradores(as) occidentales han viajado a África guiados(as) por preguntas epistemológicas y ontológicas similares.

El etnomusicólogo John Blacking fue uno de ellos(as), y con este propósito, a mediados del siglo XX, viajó a Sudáfrica para dialogar con el pueblo venda del norte del Transvaal, en busca de respuestas a la pregunta “¿Cuán músico es el hombre? [How musical is man?]”,

*La pregunta [escribe Blacking] se encuentra relacionada con otras más generales, como “¿Cuál es la naturaleza del hombre?” y “¿Qué límites existen a su desarrollo cultural?” Es parte de una serie obligada de preguntas sobre el pasado y el presente de la humanidad, si es que queremos hacer algo más que avanzar ciegamente a tropezones hacia el futuro.*²¹

Los sesgos de género y etnia, por ejemplo, conforman la colonialidad del ser y el saber. Existe una “racialización” compleja en estos procesos de construcción de conocimiento. He meditado acerca de estas preguntas de Blacking y las publicaciones de Sophia The Robot, porque ejemplifican cómo las IA son programadas para reproducir la colonialidad antropológica diseñada bajo estos preceptos. La idea de “Música” en términos occidentales, se convierte en una categoría epistémica y ontológica que coloniza saberes sónicos diversos, imponiendo a su vez lo que considera “la naturaleza humana”.²²

Decolonizar la escucha de las artes, las ciencias, las tecnologías y las investigaciones que sirven a esta reproducción, implica identificar complejas tramas cibernéticas involucradas en la programación del aprendizaje de las IA y las personas humanas. Debemos preguntarnos ¿qué información aprendemos y con qué propósito?

La escucha, como categoría epistémica y ontológica, se ejemplifica también en la robótica diseñada para la exploración espacial. Los robots se convierten en prótesis, son los tentáculos que se extienden como las garras de quienes les controlan. Son programados para recolectar y transmitir información hasta consumirse, como la sonda Cassini-Huygens (15 oct. 1997 – 15 sept. 2017)²³, que envió información a sus amos humanos inclusive mientras caía y se desintegraba en la atmósfera de Saturno, poniendo fin a una misión de 20 años en la que contribuyó “a desvelar los secretos del sexto planeta del Sistema Solar como ninguna otra nave ha hecho”.²⁴

La escucha cibernética antropológica de estas entidades robóticas requiere una reflexión más rigurosa, pero en este contexto, me remite a otra obra de Simón Vega: *Laptop Sycorax* (Fig. 5). En *La Tempestad* de William Shakespeare, Sycorax es una entidad invisible y silente, pero a la vez inquietante y poderosa. La artista Raisa Maudit en su obra *Somos las hijas de Sycorax*, explica:

*Sycorax es un personaje de “La Tempestad” de William Shakespeare. No actúa, sólo se la menciona, y de ella se sabe bien poco: es una bruja siniestra que fue desterrada de Algeria [África del Norte] y es la madre de Calibán, uno de los principales antagonistas. Anagrama de caníbal, Calibán es el único habitante nativo de la isla donde la acción tiene lugar, y es descrito como un monstruo deforme, cercano al animal; un esclavo insurrecto, balbuceante, libidinoso y excesivo. Sycorax en cambio, es un denso tropo visual en el que cuestiones de producción, reproducción, maternidad, raza, sexualidad, derecho a la tierra, colonialismo, modernidad, así como cosmologías, experiencias y saberes sometidos se intersectan.*²⁵

En *Laptop Sycorax* de Vega, contemplamos a este ser inter, multi y trans-especies, biológico, cibernético y metafísico, que en lo personal me invita a pensar la condición de las IA y su escucha cibernética, capaz de mediar entre mundos, tiempos, espacios, experiencias y saberes diversos, que se intersectan como en el caso de Sophia The Robot, las sondas *Voyager* o *Cassini*.

Retomando lo expuesto en mi ensayo *Artes sonoras: descolonizando astronáuticas*, necesitamos pensar críticamente la colonialidad del saber y el ser que sustenta la necesidad humana de autoreplicarse, que Lem sintetiza confesado: “No necesitamos otros mundos. Necesitamos espejos”.²⁶ Sin embargo, cuando hablo de escucha astronáutica, me pregunto ¿la escucha de quiénes?, y los procesos de legitimación institucionalizada que, citando a Sagan, les convierte en *quienes* tienen el derecho de hablar y escuchar por la Tierra.

Necesitamos desarrollar agenciamientos decoloniales de los imaginarios culturales científicos vinculados con la astronáutica; como indiqué en *Artes sonoras: descolonizando astronáuticas*, la auralidad pensada en términos de sonido, onda, frecuencia, vibración, y el diseño de tecnologías para medir y analizar los datos que nos provee esta escucha acerca del cosmos, no es tan “objetiva” como parece. Son resultado de un régimen de la escucha. Decolonizamos la ciencia astronáutica cuando confrontamos sus imaginarios teleológicos, geopolíticos, culturales, tecnológicos, económicos, sociales, etc.²⁷

La compositora Pauline Oliveros escribió: “La Sonosfera es la envoltura sonora o sónica de la Tierra. El estrato biosférico de la Sonosfera está irrevocablemente entrelazado con el estrato tecnosférico”.²⁸ Entonces, explorar sónicamente abismos estelares, oceánicos y existenciales requiere, como indican las artistas chilenas Nicole L’Huillier y Daniela Catrileo, preguntarse:

*¿Qué significa pensar la exploración espacial y los nuevos horizontes de la humanidad desde una perspectiva ancestral, antiimperialista y decolonial? ¿qué posibilidades podrían salir a la luz al utilizar la poesía y el sonido como barco de exploración de realidades paralelas? ¿cuáles son las implicaciones sociales, así como políticas, poéticas, estéticas, de conocimiento, de identidad, de resistencias [...]?*²⁹

Para mí, ellas, en sintonía con Simón Vega, proponen un híbrido entre el imaginario astronáutico y las tecnologías ancestrales, señalando que no debemos replicar modelos antropocéntricos y antropológicos ecodidas y epistemicidas. No debemos “terraformar” otros mundos con el propósito de convertirlos en réplicas de los paraísos terrícolas dedicados al consumo imperialista y al turismo extractivista, mientras destruimos la Tierra aplicando las mismas prácticas depredadoras. En resumen, parafraseando a Anna Tsing (2017), **necesitamos una escucha holobionte**.³⁰ Y esto también aplica al hambre que tenemos por la materia y la energía oscura del cosmos.

[Concluyo en el Refugio de Vida Salvaje Gandoca-Manzanillo (Caribe Sur de Costa Rica), escuchando-con los seres y entes que todavía sobreviven. Fin de transmisión.]



Figura 5. “Laptop Sycorax” (2022) de Simón Vega.

NOTAS

1 Rodríguez, L. (2022). *Breve historia del sol*. Lima, Perú: Santa Rabia Poetry. p. 81, *La era de los agujeros negros* (Fragmento)

2 EFEGuanacaste. *Inauguran en Costa Rica uno de los radares espaciales más avanzados del mundo*, Costa Rica, 2021. <https://www.efe.com/efe/america/sociedad/inauguran-en-costa-rica-uno-de-los-radares-espaciales-mas-avanzados-del-mundo/20000013-4518919>

3 EFEGuanacaste, *loc.cit*.

4 Indicado en nuestro “paper” titulado: “Innovation in water rockets development based on biomimicry design tool in collaboration with the Aerospace Engineering Group of Universidad de Costa Rica (UCR)” aprobado para ser presentado durante el 73th International Astronautical Congress - IAC París 2022: <https://iac2022.org/>

5 Simón Vega escribe: “Una antena diseñada para reconectarnos con el sonido del mar, los rayos del sol y el movimiento de los astros en la noche. Colaboración con artesanos de Macario Gómez, Tulum, Quintana Roo, durante una residencia con MAIA Contemporary y Papaya Playa Project.” [Recuperado de @simonvegaestudio 28 de julio de 2019].

6 Campos, S. (2022). Artes sonoras: descolonizando astronáuticas. Descolonialidades ↔ Nawray. Arte y tecnosfera #3 [Proyecto I+D+i Arte y tecnosfera (HAR2017-86608-P), Madrid:Brumaria, 269-295.

7 Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Madrid: Amorrortu editores.

8 Lem, S. (1961). *Solaris*. Décima edición (2018). Madrid: Impedimenta. p. 228

9 Meszaros, H. (2021). *Desfoliando el mundo. Ecocidio, evidencia visual y 'Tierra memoria'*. San José, Costa Rica: Operaciones. p.43

10 *Ibid*, p.27

11 Sagan, C. (1980). *Cosmos*. Primera edición (2004). Barcelona: Planeta. p. 315

12 Misión Voyager, NASA: <https://voyager.jpl.nasa.gov> [Recuperado el 12 de julio de 2022].

13 Afiche recuperado de <https://dipsicdude.com/2020/06/16/contact-movie-review/> 14 septiembre de 2022.

14 Traphagan, J. W. (2021). Should We Lie to Extraterrestrials? A Critique of the Voyager Golden

Records. *Space Policy* 57 (2021) 101440. <https://doi.org/10.1016/j.spacepol.2021.101440>

15 En el original: “[...] the Voyager records and to raise some implications related to the covert cultural and ideological biases present in the content their creators included.”[...] The argument I develop here is based on a key problem in a fair number of attempts to message extraterrestrial intelligence (METI): The construction and transmission of such messages are all-too-often led by astronomers and engineers rather than diplomats or social scientists, who have expertise in inter-cultural communication. As a result, messages like the Voyager records can be naïve, biased, and misleading. And this puts humanity at risk, even if it is only a slight risk, because of the potential of such messages being interpreted incorrectly or as being intentionally deceptive. I conclude by arguing that space agencies need to develop review boards similar to the institutional review boards found at universities and hospitals as a means of controlling content including in any government-sponsored METI activity.” (Traphagan 2021, p. 1). Traducción de la autora.

16 Helmreich, S. (2014) Remixing the Voyager Intertellar Record Or, As Extraterrestrials Might Listen. *Journal of Sonic Studies* 8, Sounds of Space. <http://www.researchcatalogue.net/view/109536/109537>

17 En el original: “Is the Voyager Record a utopian call to cosmic companionship? Is it a weird, ethnocentric angle on human cultural variety? (The answer to this is almost certainly yes, since ethnomusicologists Robert Brown and Alan Lomax participated in selecting the tracks, ostensibly to avoid the ethnocentrism that would have followed from sending only Bach, but with the effect of reproducing ethnomusicology’s highly hierarchical 1970s map of human difference [see Nelson and Polansky 1993]). Is the Golden Record a neocolonial demand for tribute? Is it a philosophical failure to recognize the provincial character of universalistic claims?” (Helmreich 2014, p. 7). Traducción de la autora.

18 Campos, S. 2022, *op.cit*, p.283

19 Ferreirós, F. (2015). Hacia la descolonización de nuestras matrices epistémico- pedagógicas. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015. p. 7 <https://www.aacademica.org/000-061/132>

20 En el original: “Computers ‘hear’ music differently than humans do. Computer algorithms like “Shazam”

focus on high intensity moments within a song and create a digital fingerprint along an aspectrogram- a graph that plots three dimensions of music: frequency vs. amplitude vs. Time. But when that bass drops though.” [Recuperado de @realsophiarobot 29 de junio de 2019]

21 Blacking, J. (2006) ¿Hay música en el hombre? Madrid. Alianza. p.34

22 Campos, S. (2019) Experimentalismo(s) y micronolonialidad de la escucha. *Escucha por favor. 13 textos sobre sonido para el arte reciente* (Espejo, J.L., ed.). Madrid: EXIT, 225-240.

23 Debe señalarse que “Cassini-Huygens es una colaboración internacional entre tres agencias espaciales. Diecisiete naciones contribuyeron para construir la nave espacial. El orbitador Cassini fue construido y dirigido por el Jet Propulsion Laboratory de NASA. La cápsula Huygens fue construida por la agencia espacial Europea. La agencia italiana proporcionó la antena de alto alcance de Cassini. Más de 250 científicos de alrededor del mundo estudiarán los datos recolectados”

Recuperado de <https://www.nasa.gov/centers/ames/spanish/research/exploringtheuniverse/exploringtheuniverse-cassini.html>

Acerca de la misión: <https://solarsystem.nasa.gov/missions/cassini/overview/> [Recuperado el 12 de julio de 2022].

24 Domínguez, N.(2017). La sonda ‘Cassini’ arde en Saturno. *El País* [Ciencia/Materia]. https://elpais.com/elpais/2017/09/15/ciencia/1505457033_564233.html

25 Raisa Maudit, *Somos las hijas de Sycorax* (2017): <https://raisamaudit.com/?sycorax> [Recuperado el 12 de julio de 2022].

26 Lem, S., *loc.cit*.

27 Campos.S., 2022, *loc.cit*.

28 Oliveros, P. (2011). Auralizando en la Ionosfera: Vocabulario para el sonido interno y la emisión del mismo. *Escucha, por favor. 13 textos sobre sonido para el arte reciente* (Espejo, J. L, ed.). Madrid: Exit, pp.15-18.

29 L’Huillier y Catrileo citadas en Campos 2022, pp. 288-289)

30 Tsing, A., Swanson, H., Gan, E. y Bubandt, N. (Eds.). (2017). Introduction. En *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SUSAN CAMPOS FONSECA | COSTA RICA

Compositora, escritora y científica

Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid, es profesora de la Escuela de Artes Musicales (EAM) e investigadora del Instituto de Investigación en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica (UCR); artista del sello discográfico *Irreverence Group Music* y la editorial Nueva York Poetry Press. Premio de Musicología Casa de Las Américas, La Habana, Cuba (2012), sus trabajos, publicados en prestigiosas revistas internacionales y varios libros colectivos, se especializan en musicología, filosofía de la cultura y la ciencia, estudios sónicos y artes tecnológicas.

Al momento de escribir esta reflexión, participa en la Red de Personas Expertas en Cambio Climático de la UCR, y desarrolla el proyecto C1461 “Laboratorio móvil de acción y pensamiento en artes biomiméticas” (2021-2022) junto a la Dra. Ing. Leonora de Lemos Medina, coordinadora del Grupo de ingeniería aeroespacial de la UCR, y las biólogas Dra. Rebeca Mora Castro y Dra. Gloriana Chaverri Echandi.

Web oficial: www.susancamposfonseca.net





Cuagua en el kupülwe y mujer tejendo, cortesía de Etienne Lefranc y Gonzalo de la Parra

Desentrañar la escucha mapuche:

Primera aproximación a una escucha especializada

Entrevista a Ko Kalkin por Diep Sarrúa

“En este sentido, la preservación y mantenimiento de la lengua adquiere un sentido político profundo, toda vez que en ella se constituiría el ser mapuche. Es en el “habla de la tierra” donde se encuentra el episteme, el “conocimiento exacto” del pensar: “...la voz que emerge de la tierra, es el verbo, es la vibración de la materia, la palabra que responde a los sonidos del ambiente, del medio y del entorno, del sentimiento más íntimo e instintivo del ser humano que recoge la impresión y comprensión de su hábitat, que los animales bien sienten y escuchan”¹

El sonido que emiten las aves, del lado que proviene, si no tenemos información de cómo escucha la cultura *mapuche*², no entenderemos los signos que emite nuestro entorno, ya que el *mapuche* le otorga una carga semiótica al sonido que habita debido al (*inarrumen*³), dependiendo del contexto: si se está en ceremonia y dependiendo desde donde se dirijan ciertas aves, es signo premonitorio de algo. Otro ejemplo es si te diriges hacia algún lugar y ves algún tipo de ave específica, ese signo tiene augurio de que algo va a suceder, como ese relato y conocimiento existen muchos otros no sólo asociado a pájaros.

El *mapudungun* es la onomatopeya misma del sonido esencial que emerge de la naturaleza y que puede captar el espíritu humano. Ese sonido, esa onomatopeya, que se produce solamente cuando la tierra entra en concordancia con el aire, con el agua, y el fuego.⁴

Para desentrañar y acercarse al tema de la escucha mapuche conversamos con el músico y activista *pikunche*⁵ Ko Kalkin, en torno a la “escucha mapuche” o al modo que se educa para una *escucha especializada* (*inarrumen* y *kupülwe*⁶). Esta entrevista fue realizada entre los días 05-07-2022 y el 17-07-2022.

Diep Sarrúa (DS): Para desentrañar el tema de la escucha mapuche, ¿cómo cree usted que sería una de las formas de hacer la escucha?

Ko Kalkin (K): La educación *mapuche* que se daba en la antigüedad, en la comunidad, en la *ruka*⁷, en *levo*⁸, en la familia, dista de la educación de hoy. Respecto a eso, el rol de la escucha era súper importante porque la mayoría del tiempo las personas mayores, los abuelos, los papás les hablaban mucho a sus hijos en lengua *mapuche*, la lengua *pikunche* se empezó a perder y después lo hacían en castellano, incluso esas mismas historias perduraron hasta el día de hoy. Entonces, esas mismas enseñanzas se empiezan a transmitir y le pongo el caso de un *peñi*⁹, que es de la zona de Illapel, que su abuelita desde que era muy niño lo sacaba al campo a buscar *lawen*¹⁰ y en esas travesías de la búsqueda de *lawen* ella siempre le iba enseñando para qué servía cada hierba, qué uso tenía y cuál era el protocolo para sacar el *lawen*, porque no es llegar y sacar. Ese tipo de enseñanza se fortalecen desde el *alkutün* que plantea usted en su escrito, y es una diferencia importante porque existe el verbo *alkün* (oír) *alkutün* (escuchar) con la diferencia de que uno es tener sencillamente las orejas abiertas no más, que entre el sonido y cualquier persona que no tenga problemas en la oreja oye, pero *escuchar* dice relación con una atención a lo que se está diciendo, y en esa perspectiva el *mapudungun* es súper exacto para definir la diferencia entre escuchar y oír. El escuchar a los mayores, cuentan *peñi* y *lamien* que se criaron en comunidades, que cuando las personas mayores hablaban, si iban por ejemplo a un *witran*¹¹ hacia *pentukuwün* (protocolos de inicio) los niños no podían hablar y si hablaban les llegaba una reprimenda por interrumpir, porque ahí ellos tenían el deber y el rol de escuchar a los mayores.

Se considera dentro de la gente mayor que, cuando uno nace, no nace siendo persona, no nace siendo *che!*, uno se va haciendo en el tiempo y para eso tiene que tener una escucha activa, y desde esa perspectiva diría que, la mayor riqueza del pueblo *mapuche* está en la lengua y en el parlamentar. ¿Por qué razón? Cuando llegaron los *wingka*¹² desestimaron las culturas indígenas en general, porque venían a eso, a mirar en menos para poder justificar toda su colonización. Y además, pusieron el valor de la cultura en base a su tecnología, y es cierto que la tecnología *mapuche* no es profundamente desarrollada, es súper sencilla, y eso dice relación con que en todos los pueblos del mundo el desarrollo tecnológico va de la mano de la necesidad de un pueblo: si necesita más entonces desarrolla más, porque la necesidad lo obliga, ni siquiera es porque las personas anden buscando “ideas nuevas”, sino una cuestión netamente de necesidad. Por lo menos en la antigüedad era así, entonces el desarrollo tecnológico *mapuche* no era tan complejo, porque el territorio era “tan vasto” y los recursos eran tan ricos que no había mayor necesidad, bastaba con lo que había. Pero entonces

¿Qué se desarrolló? ¿Cuál es el desarrollo del pueblo *mapuche*? es el ¡parlamento! es la ¡lengua!, es la ¡conversación! Estudiosos como Bernard Havestadt, un alemán jesuita que vino a estudiar la lengua acá planteaba sobre el *mapudungun* o la lengua *mapuche* en todas sus variantes, que si todas las lenguas del mundo fueran torres de vigilancia que se podían mirar las unas a las otras, el *mapudungun* era la torre más alta que las miraba todas para abajo. Él era una persona políglota que hablaba alemán, o sea ¡él está poniendo el *mapudungun* como una lengua superior al alemán incluso! Y es porque al estudiar la complejidad que tiene en cuanto a riqueza, ¡el tipo quedó abortito! Hoy en día, a raíz de la castellanización, se ha ido perdiendo mucho de la riqueza. Los parlamentos, los *koyagtün* los *trawün*¹³ antiguos duraban días, ¿por qué duraban días? Porque a cada persona que va a exponer sus ideas, se le da todo el tiempo para exponerlas en detalle, con todo el *mapudungun* que quiera, y no se interrumpe ni pío. Eso es algo que en la cultura occidental no pasa, porque no empieza alguien a exponer su idea y el otro ya lo está pisando, es como una pelea de no dejar hablar al otro. En cambio, en la cultura *mapuche* el escuchar es tan fundamental que nadie interrumpe hasta que la persona termina de exponer y, cuando termina y todos quedan clarísimo con lo que quiso decir, entra el otro a replicarle y expone todo lo que quiere hasta que termina. Entonces tiene la oportunidad de responder, y así pasan tanto tiempo, cada quien exponiendo sus ideas y escuchado por el resto, que pasan días. Entonces, en ese diálogo la escucha es más importante que el habla, porque dice la relación de la comprensión del otro, la idea del fundamento que está planteando la persona, entonces la escucha en el mundo *mapuche* es una cuestión muy fundamental, muy profunda, porque es una de las grandes diferencias con la cultura occidental y es también el valor del pueblo *mapuche*, tanto la lengua como la escucha.

La crianza en la cultura *mapuche* se relaciona directamente con lo mismo, el escuchar la idea de una persona mayor que ha vivido más, que ha tenido la oportunidad de enfrentarse a situaciones que uno recién está viendo, entonces al escuchar el consejo, el *nüttram*¹⁴, el *ngülam*¹⁵, puede tener previsiones a nivel de vida de poder decidir qué aspectos voy a tomar respecto a la experiencia del otro. Y ahí entra la temática de la ascendencia y el linaje, en la cultura *mapuche* es uno de los principios fundamentales el linaje y la ascendencia, porque uno es sus ascendientes y es sus descendientes, uno es la prolongación de ello para todos lados para atrás y para adelante, y es un pensamiento que sigue muy vigente hasta el día de hoy en la gente mayor, en el hablante. Desde esa perspectiva ¿Cuál es la gracia de escuchar a una persona mayor? Es como escucharse a uno mismo, pero que tiene el conocimiento de haber vivido más, entonces empieza a generar esta oralidad, que es de la experiencia acumulada que te permite enfrentar los conocimientos del *ad mapu*¹⁶, de las características del territorio, y por lo tanto te

permite saber llevar una vida desde la forma *mapuche* con la experiencia acumulada de todos tus antepasados. La escucha cumple un rol fundamental para que la cultura se mantenga y también hay un buen vivir respecto al territorio, a la cultura y los protocolos entre personas.

DS: El *kupülwe* es la técnica de aprendizaje del entorno, al estar quieto se desarrollan más los sentidos de la visión y la escucha, ya que se está recto y quieto de pies y manos, con la visión de 180° (se privilegia la escucha profunda y atenta) ¿Qué podría aludir al respecto?

K: Se usa los primeros años del *wilteo* le dicen en *pikunche*, o *llushu* se le dice en la Araucanía a la *guagüita*. Dice la gente del sur que acá en *Pikun Mapu*¹⁷ los *kupülwe* ya no se usan, con el tiempo cayeron en desuso por la aculturación. Lo que sí sé desde los *peñi* y *lamien*¹⁸ de más al sur, es que la función que tiene el *kupülwe* primeramente es de transportar al hijo porque se cuelgan en la espalda, pero también en el momento de que la mamá está haciendo algo en la casa o el papá también está haciendo fuego o no sé, el bebé se colgaba en el *kupülwe* adentro de la *ruka*. Entonces se mantenía paradito para que mirara y escuchara todo lo que los papás o los abuelos estaban haciendo y al mismo tiempo escuchara la lengua, o sea claro tiene esa función didáctica de ser el primer aprendizaje *mapuche* dentro de la *ruka*.

DS: Y también el lugar donde se ubica el *kupülwe*, no es lo mismo que estuviera a ras de suelo, a que esté colgado, porque colgado ya estás a la altura de las personas más adultas, entonces se representa de otra forma, se pone de un igual a igual.

DS: Hablemos de la escucha en relación a algunas aves.

K: Un mismo pájaro puede ser de mal agüero o de buen agüero pero va a depender del contexto. Se menciona en la antigüedad una creencia de que si la loica volaba por el lado derecho significaba buena fortuna o un bien en lo que respecta a lo que está haciendo o lo que va a hacer, pero si volaba por el *wele pule* por el lado izquierdo significaba mala fortuna, y es la misma loica pero dependiendo de las señales, dependiendo del contexto, va a interpretarse. Por ejemplo el *tregül* que acá se llama *kültew* en *pikun mapu*, mal llamado *queltehue* por la gente en español, el también llamado *tiwke*, si se llama *tiwke*, en la Araucanía le dicen *triwkü*. El *manke* (cóndor), uno de los más espirituales que pueden haber, el *manke* no hace canto, el *manke* bufa, tiene un sonido que se llama en *mapudugun* –*chingayün*– y que hoy en día también asignan a los caballos, porque hacen un sonido súper parecido cuando relinchan, es muy parecido al bufar del *manke*, pero no cantan *pío pío*. El *kalkin*

(águila) tiene un sonido que es muy característico, un grito súper agudo, así, *piiiiii*. El *wangke* (avestruz), ya no está presente en *pikun mapu*, pero a nivel espiritual tiene una importancia. El *choike* y el *wangke*, los patos *wala*, incluso las gallinas en la antigüedad tenían importancia, todas las aves en general; los *mapuche* somos gente de ave.

DS: Y al tener las aves una categoría especial dentro de los animales o *kulliñ*, y si bien están presentes en las danzas, instrumentos sonoros, iconografía y según el relato de la *kimelfe* Juanita Pailahueque, las aves tienen una connotación especial dentro de la cosmovisión del ser *mapuche*, ya que les ayudaron o transmitieron *kimün* o conocimiento al *che* para el *düngu* o habla. ¿A qué podría aludir usted?

K: Hay gente en la antigüedad que decía que hablaba con las aves, que tenía ese *düngu*, Lorenzo Aillapan que es *üñümche*¹⁹ dice eso, y ese *düngu* no es solamente de Lorenzo Aillapan. Él se hizo medianamente famoso porque la gente chilena le dio auge, pero yo he escuchado relatos de gente mayor que hablaba de sus abuelos, de sus padres, que hacían el mismo tipo de canto, cantos onomatopéyicos, que se comunicaban con las aves y que escuchaban de las aves los mensajes que traían. Porque las aves a veces son *werken*, traen mensajes traen un *werkün* y a veces las aves también son personas, porque existe también en nuestra cultura la creencia de que las personas pueden convertirse en aves o ver a través de las aves, y no sólo de las aves, de otros animales también. Por ejemplo de ahí nace la creencia del *chonchón* o *tue-tue* que en el *Pikun Mapu* está súper difundida pero es de origen 100% *mapuche*, de todo el territorio, es una creencia antigua, claro que está profundamente deformada por el catolicismo en el *Pikun Mapu*. Pero la creencia original nace ahí también, nace de las personas que tenían un grado de espiritualidad tan profundo que podían conectarse con las aves y ver a través de las aves y sentir a través y transformarse en aves, lo hacían la gente antigua.

DS: En el aspecto sonoro varios aerófonos *mapuches* arqueológicos, son súper “pajarísticos” digámoslo en esos términos u ornitofónicos, y también las danzas, entonces yo le preguntaba a la *kimelfe*²⁰ Juana Pailahueque con la que estamos tomando clases, ¿por qué están tan relacionados con los pájaros?

K: Sí, los instrumentos imitan aves. Ha escuchado el diálogo de los *tiwke*, cuándo andan en el cielo se escuchan harto acá en la zona central; y suenan y hace uno: ¡ta! y el otro ¡ta! y se alternan ¡tatatatata! (in crescendo y acelerando), y ese canto lo hacen siempre. Ese canto es muy similar a las formas en que dialogan las *pívülka* de todo el territorio, desde Chiloé hasta el Choapa, las *pívülkas* siempre dialogan muy similar a los *tiwke* o a los *tregül*, dicen



Misión Anglicana de Kepe (1906). Sin autor

otras personas ya que los *tregül* también cantan parecido, entonces es una forma de dialogar entre dos aves. He escuchado a *kalkin* que cantan así, cuando las ves siempre andan en pareja, vuelan y se contestan uno y el otro le responde. Entonces ese diálogo, que también se da en el mundo andino, ya que el *siku*²¹ también tiene esa lógica de pregunta y respuesta, está muy basado en la naturaleza. Respecto a la lengua que es lo que decía la *papay* y desde el *mapuche kimün*²², se dice que la lengua nace del territorio, por eso se llama *mapudungun*, el *hablar de la tierra*, y aunque sean otras variantes como el *chedungu*: el hablar de la gente, pero de la gente de la tierra no de cualquier gente, o en nuestro caso, que nosotros le llamamos *düngun*: el hablar, porque nos decimos ¿qué otro hablar hay? Si este es el hablar, el *düngun*, *mapuche* de esta tierra, desde esa perspectiva se dice que la gente antigua o *llituche*, la primera gente que estuvo acá en el territorio, aprendió la lengua desde el territorio mismo, el territorio le entregó la lengua, y la gente se adaptó a través de los años, por eso también está el *ad mapu*, y al final todo lo que rige al *mapuche* nace del territorio. Las reglas del *mapuche* tienen relación con las formas del territorio que habita, entonces la forma de Chiloé que tiene una selva súper densa y su tipo de bosque, no va a ser igual a la forma en que se guía en Rancagua por ejemplo, la gente *pikunche*, porque la forma del territorio varía y también la forma en que los *mapuche* nos guiamos, porque nosotros estamos adaptados al territorio y eso no solamente se ve en el plano esotérico o mágico si no en el plano práctico, porque al estar la economía de las personas *mapuche* basada en el territorio y en la forma que el territorio tiene, todo se modifica, incluso los cultígenos que se comen, las épocas de sembradios son diferentes y eso modifica también la fiesta. Pero al final hay un hilo conductor y es como la misma tierra, la misma *mapu*, el territorio tiene ciertas leyes que son iguales para todo el territorio *mapuche*, y otras que son particulares para cada territorio. Asimismo, como varía la forma del territorio, varía la lengua y tenemos la variante *pehuenche* porque ellos viven en la cordillera, y su alimentación depende principalmente del *pehuen*²³, y la variante *lafkenche* porque ellos viven en el mar y su alimentación depende del mar, y la variante *huilliche* porque ellos viven en un contexto ecosistémico diferente, y la

variante *pikunche* que tiene toda esta carga de un territorio menos denso a nivel de vegetación pero con amplios campos y con harta explotación agrícola, podríamos decirlo, pero no sobreexplotación sino explotación natural propio del territorio. La lengua entonces da cuenta en sus variantes y su heterogeneidad de que este dicho que dicen los mayores de que el territorio nos entregó la lengua.

DS: En base al concepto de *inarrumen* o *lelilelin* como usted me dijo, ¿cómo cree usted que el ser *che* o *mapuche* activa el *azkintün* y *alkutün*? Es decir, ¿la observación y la escucha?

K: Creo que es un proceso, porque las personas no nacen siendo *che*, se desarrolla con el tiempo, el crecimiento, la experiencia y la importancia de la cultura que uno le va dando, lo que uno se va metiendo en la cultura se va haciendo cada vez más profundo. El escuchar y el dialogar y el parlamentar, se va haciendo profundo en uno y si la persona *mapuche* no fue criada, la cultura de la misma forma funciona. Porque hay personas que han nacido en comunidad, en todas las formas *mapuche*, que hablan la lengua, pero se han desligado tanto de su *mapuche ngen*²⁴ y de su *kuivikimün*²⁵, que en vez de construir su *che ngen* su *ser persona*, lo desfiguran y se vuelven chilenos. Y hay personas que sin haber nacido en comunidad le dan tanta importancia, tratan de nutrir tanto su *che ngen* que aprenden la lengua y se inmiscuyen, con lo que se termina desarrollando el *che* de una forma mucho más profunda. Entonces yo creo que en el caminar *mapuche* el desarrollo del *che ngen* del ser gente, va a depender de la importancia y el interés de la persona. Y si la persona sigue el *mapunche rūpü*, el camino *mapuche*, la persona va a desarrollar el *che ngen*, va a terminar siendo gente a raíz de la auto educación que genere, pero eso es única y exclusivamente desde el *alkütun*, desde el escuchar, porque la única forma de saber es escuchando. Si yo escucho a la gente mayor y presto atención y aprendo e integro lo que están diciendo, evidentemente voy a poder ir creciendo mi conocimiento y por lo tanto nutriendo mi ser gente, contrario a si yo voy y menosprecio. He conocido mucha gente *mapuche* joven que menosprecia a los mayores, y yo encuentro que es la cuestión más horrible que existe porque si una

persona mayor lo dice es porque lo conoce. El mayor lo escuchó de sus antiguos, después lo vivió y lo entendió en la carne. No es lo mismo el conocimiento teórico que el práctico, y la gente mayor tiene esa gracia, que tiene los dos. Cuando te dice algo, no te lo dice porque sí. Entonces si uno toma atención sería a la gente mayor, a lo que dice, descubre cosas interesantes y después cuando te toca vivirlas en la carne se arma el círculo completo, el entendimiento completo de lo que te dijeron, porque lo viviste y lo entendiste, no sólo aquí lo entendiste, también en las manos.

DS: A la cultura urbana o fuera del entorno natural se le ensordece a través de todos los mecanismos que están instalados: las luminarias, los satélites, los motores, la radio, sonidos o frecuencias que no son necesarios para el ser, como habita ahora el *mapuche* dentro del *itro fill mogen*²⁶. ¿Desarrolla un tipo de escucha especial?

K: Debería y hay muchos que sí, los que se disponen a escuchar lo desarrollan, pero hay muchos que no. Es complejo porque lamentablemente la sociedad *wingka* enajenada hoy en día borra ese tipo de escucha mapuche, y es profundamente difícil si uno no está en constante cercanía con la naturaleza y el territorio, poder desarrollar eso, incluso si uno lo desarrolla, se tiende a borrar. Cuando pasa el tiempo y uno no tiene relación con el territorio se empieza a borrar entonces, hay que estar en constante relación con el territorio para que eso sea así. De todas maneras hoy en día se dice mucho *warria che* (gente de ciudad), yo disiento absolutamente de ese término porque creo que un *warria che* es un *wingka*, no puede

haber gente *mapuche* de la ciudad porque cuando empieza hacer *warria che* deja de ser *mapuche*, porque tu característica principal es la *warria* entonces tu característica ya no es la *mapu*, no es el territorio, y debajo de la *warria* sigue estando el territorio *mapuche*. La gente me dice, no, pero es que tú vives allá en Santiago y es la *warria*, así que eres *warria che*. No –les digo– yo soy *pikunche* vivo en el *mapuche lolen*²⁷ miro los mismos cerros que miraban mis abuelos, miro el sol salir por la misma cordillera y entremedio hay una porquería de ciudad *wingka* interrumpiendo mi *mapuche ngen*. No soy de la ciudad *wingka*, soy *mapuche*, entonces de qué depende que yo me mantenga en comunión con la naturaleza, que yo esté en la naturaleza, que yo esté en el territorio. Y acá en Santiago hay un montón de lugares naturales que todavía permanecen, sobre todo el sector cordillerano: la Quebrada de Macul, el Cajón del Maipo, Pirque, para el lado de Colina, etc. Al lado de Maipú, el río Mapocho, Melipilla, hay lugares que todavía son naturales y que uno puede mantenerse viviendo en la forma *mapuche*, incluso en esta porquería de ciudad que está entremedio, pero va a depender del nivel de compromiso que uno tenga con el *mapuche ngen*, si uno no está ni ahí y quiere vivir el *mapuche* así desde el ámbito político de la banderita en las redes sociales, evidentemente no va entrar en contacto ni interacción con la naturaleza que hay. Pero por el contrario si uno quiere vivir más el *mapuche ngen* de una forma interna, menos desde la apariencia más desde el ser, desde lo que no se ve a veces, uno busca la forma de relacionarse con el territorio y escapar un poco de esta urbe enferma, eso pienso respecto al tema de los *warriache* del *mapuche* de la relación del escuchar en la naturaleza.

NOTAS

1 Prólogo las Hablas de la Tierra, Sonia Montecinos, del libro Tayñ Mapuche Kimun, Juan Nanculef 2016:12.

2 Pueblo nación originario de Chile y Argentina. Literalmente gente de la tierra.

3 Es el acto metodológico instintivo del ser mapuche para comprender la vida, la naturaleza y todas sus leyes. Nanculef 2016:23

4 Nanculef, 2016:22

5 Variante mapuche del norte. Persona.

6 El kupülwe es una especie de cuna que se usa en la cultura mapuche para dejar a los bebés una vez que estos ya pueden soportar el peso de su cuerpo, tiene la ventaja de que la guagua no está mirando el techo, sino que mira su entorno.

7 Casa.

8 Comunidad.

9 Amigo, hermano.

10 Hierbas medicinales.

11 Reunión.

12 Extranjero.

13 Encuentros.

14 Conversación.

15 Consejo.

16 Todo el territorio.

17 Territorio mapuche del norte.

18 Hermana, amiga.

19 Hombre-pájaro.

20 Profesor(a).

21 Flauta de pan que consta en una hilera de tubos.

22 Conocimiento de la gente mapuche.

23 Fruto de la araucaria.

24 Ser mapuche.

25 Conocimiento antiguo.

26 Todas las formas de vida.

27 Nombre mapuche para la ciudad de Santiago.

BIBLIOGRAFÍA

Becerra, Rodrigo & LLanquinao, Gabriel. *Mapün Kimün. Relaciones mapunche entre persona, tiempo y espacio*. Ocho libros editores.Santiago.2017.

Nanculef, Juan. *Tayñ mapuche kimün*. Santiago: Cátedra Indígena, Universidad de Chile. 2016.

KO KALKIN | CHILE

Licenciado en música, mención composición de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, ülkavoe (cantor) Mapuche-Pikunche, dirigente del consejo Pikunche y activista por la lucha del pueblo Pikunche

Instagram de ülkavoe: <https://www.instagram.com/kokalkin/>
Instagram de Pikun Mapu: https://www.instagram.com/pikun_mapu/

DIEP SARRÚA| CHILE

Compositor. Magíster en Artes mención Composición Musical de la Universidad de Chile. Licenciado en Artes, Gestión y Tecnología, Músico mención en Interpretación de la Universidad de Valparaíso. Post título Composición Musical de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Desde el 2005 investiga y desarrolla proyectos con comunidades mapuches. Sus líneas de investigación son la arqueomusicología, las nuevas y antiguas tecnologías, la antropología y ecología sonora, con un enfoque especial en los instrumentos sonoros líticos mapuches.

Es miembro de talleres lingüísticos y de revitalización del mapudungun y ha formado parte del internado lingüístico del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

www.tallerrenku.cl

Entrevista a Linhs Salinas

Entrevista a Linhs Salinas por ozZo ukumari

OzZo ukumari (.zZ.): Linhs tengo el enorme gusto de conocerte primero por tus trabajos en Sur Aural, y luego personalmente donde pudimos intercambiar algunas palabras, para mí este formato de entrevista, es, en sí, una charla que tal vez venimos posponiendo desde que nos conocemos, entonces aprovecharemos para que se expanda y genere resonancias sobre la escucha en este territorio y sobre tu trabajo ¿te parece?

Linhs Salinas (LS): Claro, me alegra poder compartir un tema que nos gusta y apasiona a los dos y seguramente a muchas personas más. Recuerdo que nos conocimos a partir del Festival Sur Aural, fue una experiencia muy linda y lo sigue siendo.

.zZ.: Me genera una gran reverberación tu trabajo en torno al trabajo del Colectivo Ch'ixi, quizás nos podrías explicar un poco de que se trata lo Ch'ixi ?

LS: En el Colectivo Ch'ixi doy talleres de paisaje y territorios sonoros, es una experiencia enriquecedora, primeramente porque vienen personas de otras latitudes y claro su escucha es diversa y seguramente más colorida, ya que tienen otros sonidos distintos acoplados en su memoria sonora, en su su escucha diaria. Al realizar los talleres hacemos diferentes ejercicios, por ejemplo, para la memoria sonora, muchxs de ellxs no habían escuchado de este término o que el sonido también tenía una gran carga de informa-

ción y conceptos es así que es otro mundo para ellxs. Para mí es poder seguir aprendiendo más, el sólo pensar donde vamos hacer ejercicios de escucha para que ellos por ejemplo puedan identificar las diferentes características y elementos que tiene un paisaje sonoro eso es emocionante. Lo *chixi* es un gris jaspeado en Aymara, donde por ejemplo pueden interactuar diferencias y semejanzas y así poder lograr habitar ahí.

.zZ.: Algo que siempre me ha llamado la atención, es también, el trabajo entre lo sociológico y lo antropológico que tiene el espectro sonoro, dentro de nuestra cultura popular, y no se si nos podrías contarnos acerca del THOA, y qué relación resuena en ti; con el trabajo que vienes desarrollando, sobre todo en tus paisajes sonoros, ¿encuentras algunas similitudes o acercamientos metodológicos quizás?

LS: El THOA es el Taller de Historia Oral, se fundó el 13 de noviembre de 1983 del cual es parte Silvia Rivera Cusicanqui, sus investigaciones se basan en la identidad indígena. Se puede mencionar la red de caciques a Santos Marka t'ula. Me resuena mucho lo que es la palabra hablada , las memorias. Hay una entrevista Humberto Mamani parte del THOA en donde menciona como “al escucharlos les hace imaginar lo que han vivido” y claro una escucha atenta nos lleva a esos hechos y a sentir diferentes emociones

Es evidente que la escucha es funcional, esta escucha que nos rememora, esta escucha que nos sitúa a un antes y un después. Así también en los paisajes sonoros que realizo es importante la oralidad y a su vez la voz, la voz que nos genera territorio, poder y comunidad.

.zZ.: Se que el THOA (Taller de Historia Oral Andina) fue una piedra fundamental para el trabajo de Sociología de la Imagen de Silvia Rivera Cusicanqui, en este sentido; ¿qué piensas de una Sociología de la Escucha?

LS: Uy... bueno, tal vez sería una escucha para poder analizar distintos procesos sociales y así también analizar esa escucha desde distintos ámbitos.

.zZ.:En la antropología hemos escuchado ecos, acerca del perspectivismo como método, y hoy, que el sonido cobra una vigencia muy interesante en las ciencias, crees que podría marcar un giro aural acerca de nuevos métodos para comprender los pueblos y naciones indígenas en nuestro territorio?

LS: El giro aural nos conecta con todos los procesos y prácticas de escucha que podemos llegar a tener y todas sus significaciones resultantes. Es obvio que el sonido va muy de la mano con el giro aural. La escucha también es una experiencia importante en el momento de conocer algo o alguien, así como nuestros otros sentidos nos dan esa experiencia y nos dan conocimiento. El sonido y la escucha forman comunidad, ya que muchxs de nosotrxs podemos sentirnos relacionados con ciertos sonidos o no, por ejemplo: el sonido de un grupo musical.

.zZ.: Y aprovechando, ¿cómo definirías el territorio desde esa combinación de sonoridades entre lo andino y amazónico?

LS: Bolivia es un país con una gran biodiversidad de flora y fauna y a su vez de sonidos. El concepto de territorio llega a tener varias connotaciones desde distintos puntos, desde lo sonoro (para mí) es un espacio físico donde se reproducen y construyen una extensión de sonidos, que llegan a tener identidad y memoria y donde se reproduce la vida a partir de ellos.

.zZ.: Anteriormente te preguntaba sobre lo andino y amazónico porque se que has estado transitando estos territorios, y quisiera también saber ¿qué piensas sobre la contaminación auditiva y qué implicaciones tiene con la colonización?

LS: La contaminación auditiva/acústica es un tema que acá no se le está dando la importancia debida y también es un tema de gran

relevancia y las repercusiones que llegan a tener tanto para toda una flora y fauna, como para los pueblos indígenas y comunidades aledañas en donde se esté generando. Acá en la ciudad debemos tener un nivel alto de decibelios que afectan a nuestra salud pero, esta contaminación acústica hace que muchas veces ignoramos sonidos o los olvidemos. La Pandemia fue un tiempo en donde los sonidos por ejemplo de los autos no llegaron a desaparecer pero, sí se los escuchaban menos es así que llegaron a salir sonidos a flote que tal vez estaban ignorados. En mi caso era muy tranquilizante y revelador no tener estos sonidos molestos denominados para mi escucha como ruido. El poder escuchar con más claridad las diferentes actividades que se realizaban fuera de mi departamento, me daba más información que poder llegar a observarlos, así también cuando iba al mercado escuchar el sonido de la balanza, las diferentes relaciones que se formaban con las caseras.

Mencionar también estos ruidos generados por las maquinarias, que claro, son sonidos parte de una colonización, donde nos revelan un saqueo no sólo en minerales por ejemplo , sino a una cultura y biodiversidad, ya que a partir de estos sonidos molestos y peligrosos para nuestra salud van apropiándose de ese lugar .

.zZ.: Tal vez podríamos hablar o expandir el rango de frecuencias, en torno a definiciones de los diferentes tipos de escucha, y si en ello podrías redondear o entrar en un loop, acerca de cómo definirías esta escucha colonizada.

LS: En la Antropología del Sonido se puede tocar los diferentes tipos de escucha que hay, se puede mencionar a la escucha negada, la escucha profunda, la escucha historizada y hay más. Cuando se habla de la escucha colonizada es evidente que se toca los lugares de poder, a nuestras prácticas de escucha que llegamos a tener, donde a partir de sonidos se violenta, se domina y hasta se tortura a las personas. Se llega a ver la apropiación de un espacio, se puede mencionar estos ruidos que se reproducen a partir de diferentes máquinas que son útiles para el extractivismo.

.zZ.: Entonces, ¿crees que pueda existir una escucha descolonizante?, y si es así ¿qué implicaciones piensas que podría tener con las formas que convivimos en un territorio de yuxtaposiciones sonoras de nuestros pueblos y naciones indígenas?

LS: Sí, creo que sí, ya que nosotros construimos espacios socioculturales en donde reproducimos sonidos, como nuestra propia voz que puede llegar a generar un discurso descolonizante en contra de muchas prácticas de saqueo a los pueblos indígenas, y a la madre tierra, hasta llegar a los aspectos demográficos, económicos y culturales.



Fotografía: Pablo Saavedra

.zZ.: ¿Crees que se podría ejercitar una escucha descolonizada? ¿Te animas a proponer algunos ejercicios?

LS: Uy! Tal vez escuchar un espacio, su antes y su después de haber sido destruido. Otro que sería muy lindo y un ejercicio constante es que las lenguas nativas estén presentes en las escuelas y colegios.

.zZ.: Sabemos que el sonido transmite muchísimos más rangos de información que otros sentidos sin desmerecer ninguno, pero yo alucino con lo fácil que puede llegar saber identificar digamos un lenguaje de las cosas. Es decir, un mecánico puede discernir fácilmente entre un motor en buen estado y una falla ecolocalizada, y me interesa sobre todo conocer tu opinión acerca de los paisajes sonoros y digamos su “funcionalidad”, ¿crees que los mismos tiene una función ahora, o quizás en el futuro?

LS: Bueno, desde lo que trabajo, para mí los paisajes,sí, tienen mucha funcionalidad, sin desmerecer otros campos de estudios. Es muy interesante ya que se puede asociar con otras ramas, por ejemplo: la biología en donde se encuentra la bioacústica, el poder saber a partir del sonido el por qué del cambio de comportamiento de los animales. Así también los paisajes sonoros son considerados un patrimonio inmaterial, el conservar estos sonidos que tal vez ya no están, a partir de un paisaje sonoro determinado, poder saber en qué condiciones se encuentra un ecosistema de flora y fauna, sino también humano y claro los que juegan un papel importante es el sonido con la escucha.

.zZ.: Nos podrías ayudar a encontrar una sintonía con algunas obras que han resonado en ti, durante este tiempo que has estado también entre festivales y radios.

LS: Quisiera mencionar el trabajo de Felix Blume, me gusta mucho lo que hace, por ejemplo el trabajo que hizo con el sonido de las abejas *Enjambre* en donde hubo como 250 altavoces, suspendidos

en el aire, donde se reproducía el sonido de las abejas volando y ahí uno se podía perder auditivamente. También el trabajo de Mariana Rivera con el documental *Telares sonoros* sobre las tejedoras de amuzgas. Ana Rodriguez con su proyecto *Radio Ballo* que trata de los entornos sonoros de los caballos y su importancia en el mundo rural.

.zZ.: Tú crees que los trabajos anteriormente nombrados de Felix y de Ana corresponden a una escucha tal vez descolonizada o mejor dicho fuera del eje antropocéntrico, ¿tienen relación estos dos conceptos o encuentras más bien diferencias?

LS: El trabajo de Felix Blume es un trabajo entre lo rural y urbano , trabaja con comunidades y también con diferentes exploraciones. Considero que trabaja un poco más en la escucha atenta y extendida. De Ana Rodriguez sí, sí es una escucha descolonizada, ya que en sus trabajos nos hace escuchar entrevistas a personas sobre la Cuenca del Rio Negro, esto para poder fortalecer a una identidad y sentido de pertenecia que llegan a tener, relacionado con los socioambiental, me gusta.

.zZ.: Todos queremos a Murray Schafer, aunque a veces siento que las convenciones entre ecología acústica y contaminación acustica, generan una retroalimentación entre lo bueno y lo malo, en ese mundo binario. Quisiera saber qué piensas tú, sobre todo por los últimos trabajos que has estado realizando en torno a la contaminación y por toda tu escuela y militancia con lxs ch'ixis.

LS: Sin duda el problema de la contaminación en diferentes ámbitos como: la hídrica, la del suelo, la ambiental, no solo la acústica, es un tema preocupante. Ya que, ya estamos sintiendo los efectos a través del cambio climático. Realicé paisajes sonoros en Trinidad y hubo uno en especial en la calle Cochabamba en donde hay tres árboles grandes y es donde habitan los pájaros tordo. Se van de ese lugar alrededor de las 5 a 6 de la mañana (esto me lo dijeron las

personas que se encuentran en ese lugar) y vuelven a partir de las 4 de la tarde y se los puede escuchar claramente, a pesar del sonido del motor de las motocicletas que tienen un volumen elevado. Esto se interpone en las diferentes vocalizaciones que realizan estos pájaros, sin duda había una contaminación acústica, ya que muchas veces los pájaros o llegan a bajar su volumen o tienden a subirlo. Bueno esto es un ejemplo que hay muchos y en donde podemos tener más información a partir de lo sonoro, en cómo un ecosistema se está degradando.

.zZ.: Yo podría seguir preguntándote, más aún en mi rol ahora de “entrevistador”, pero creo que la pregunta más importante que quería hacerte es: qué preguntas tienes para las personas que tal vez nos lean ahora, pero que sobre todo, que nos escuchan de alguna manera, o se hacen a la idea de cómo nuestras voces suenan, en esta edición de Aural sobre la descolonización de la escucha.

LS: En un grupo de estudio del cual soy parte, nos hicimos la pregunta:

¿Qué escuchamos y qué hemos dejado de escuchar? ¿Desde dónde escuchas para poder entender a la otra persona? ¿Podrías describir el espacio donde te encuentres solo escuchándolo?

LINHS SALINAS USQUIANO | BOLIVIA

Paisajista sonora, estudió Antropología en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, Bolivia, es parte del Colectivo Ch'ixi. Ha participado en el Festival Sur Aural, fue parte de SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español), formó parte de la *ursdoria* de Renata Román en Paisajes sonoros de América, en la radio Websynradio Latina, ha impartido Talleres de Paisaje y Territorio Sonoro en la *Cátedra Libre* que se da dos veces al año en el Colectivo Ch'ixi con Silvia Rivera Cusicanqui.

En 2022 realizó el diplomado *De lo audible a lo aural. El giro sonoro en las ciencias sociales*.

Actualmente investiga temas relacionados con sonido, paisajes sonoros y cambio climático, contaminación acústica, territorio y pueblos indígenas.

OZZO UKUMARI | BOLIVIA, NACIDO EN POTOSÍ-AGUA DE CASTILLA

Máster en Investigación y producción artística por la Universidad de Barcelona, con especialidad en arte y tecnología.

Actualmente vive y trabaja en zona rural de Santa Cruz de la Sierra. Es artista, docente, investigador y gestor cultural, su práctica está ligada a los nuevos medios, donde desarrolla obras entre tecnología y conocimientos ancestrales.

Es parte y fundador del colectivo ARTErias Urbanas que desde el 2009 desarrollan proyectos de investigación artística entre arte y sociedad; en espacio público.

Desde el 2019 es programador y encargado del diseño de producción de Sur Aural, festival de arte sonoro en Bolivia.

Un culto festivo a la muerte a través del sonido:

Manchay P’uytu del Mapocho, una propuesta para decolonizar la escucha

Francisca Gili

Dedicado a Barbola Coya

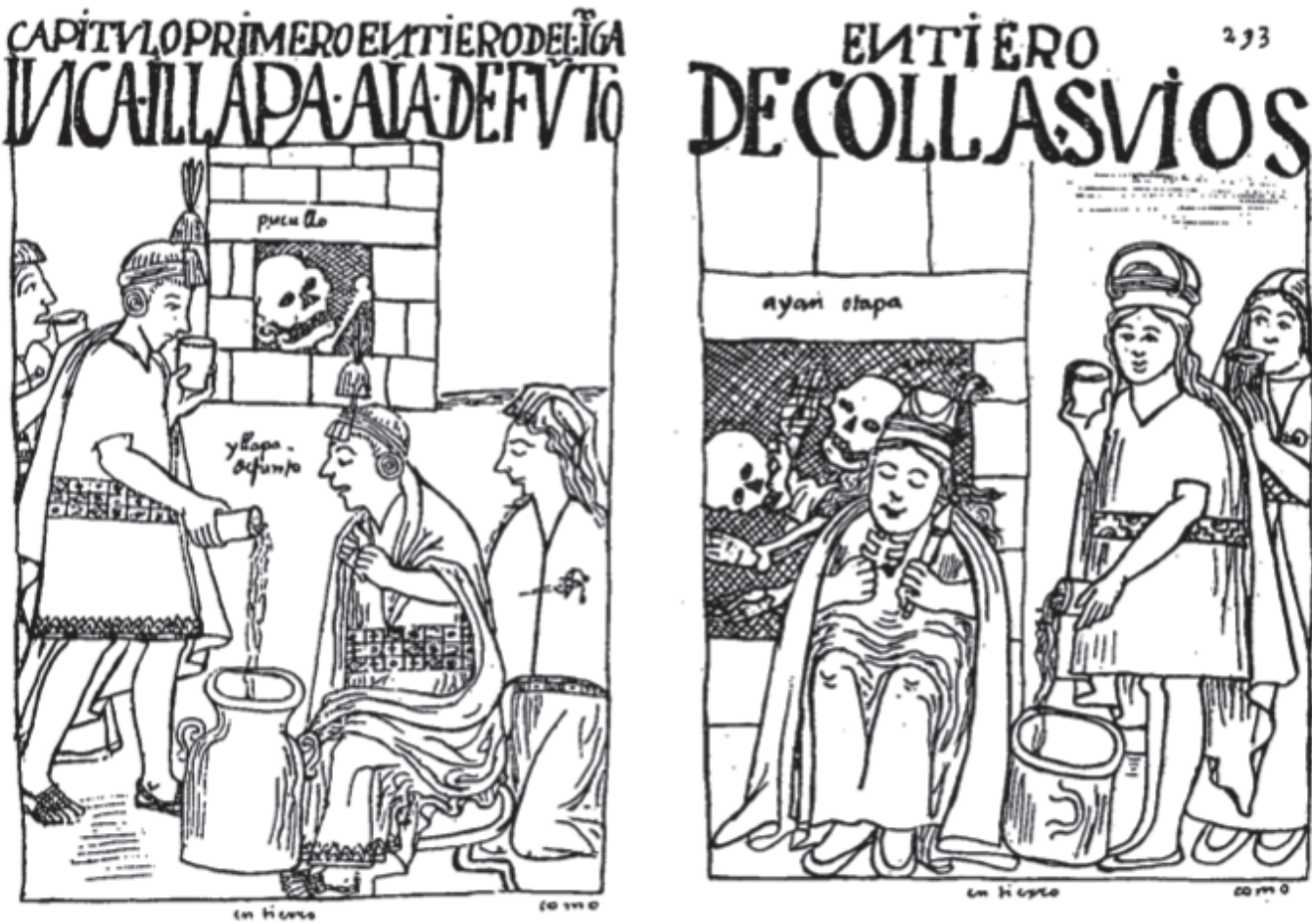


Figura 1. Celebraciones rituales donde se comparte bebida y alimento con los muertos. Guaman Poma (1615)

Alguna vez tocando música logré viajar. Un estado de escucha y máxima concentración sónica me permitieron salir de mi cuerpo y trasladarme a lo que sentí, era otra dimensión. Tiempo después entendí que a eso le llaman *trance*. Aquello se transformó en un tema que incansablemente trato de sostener entre mis manos para entenderlo; sin embargo, sutil se desliza, inaprehensible se mantiene en un espacio de misterio. Cada vez que busco entenderlo o explorarlo emprendo una nueva aventura, llena de aprendizajes. No obstante, sólo logro rodearlo y pareciese que no encuentro una médula que logre saciar la sed de mi razón. Esta es una de las cualidades de cada una de estas travesías.

Desde este preámbulo comienzo a tejer el siguiente relato para contarles y envolverles en miles de ideas y sonidos, entrecruzados de preguntas y encantamiento que, sin duda, van cuestionando las verdades que hemos heredado del pensamiento científico occidental. A decolonizar la escucha es el llamado y, claramente, hay que pararse desde eliminar lo que ha traído consigo el Viejo Continente hasta nuestras latitudes andinas para poder entender el trance.

Los estados de trance son un momento liminal donde muchas veces se ofician importantes ritos. Ahora bien, para definir qué es lo ritual, una propuesta que me ha parecido sustancial es la de Nielsen, Angiorama y Ávila, quienes proponen que el rito podría entenderse como un momento de relación y diálogo entre los humanos y quienes, desde occidente, se han definido como no humanos.¹ Siguiendo esta línea, también me han contribuido las ideas de Allen que nos dice: “El rito andino es básicamente una apropiación recíproca entre seres con estatus ontológicos distintos”.² En diversas y variadas tradiciones andinas la música se ha entendido y se entiende como un vehículo que genera diálogos entre humanos y los denominados “no humanos”, como lo serían por ejemplo: los muertos, las cosas, los hitos de la geografía o los eventos meteorológicos. A modo de ejemplo, les puedo contar que existen diferentes conformaciones orquestales con instrumentos que se tocan de modo específico en ciertas fechas del calendario agrícola, las cuales permiten entrar en diálogo con los *Tirakuna* o *earth beings* -seres de la tierra³ quienes tienen la capacidad de controlar el clima y procuran el buen devenir de los procesos agrícolas.

Desde hace años que esta temática se ha transformado en una importante búsqueda, donde he ido desarrollando procesos creativos que investigan las posibilidadesónicas heredadas por las tradiciones de la geografía andina que habitamos. Así, siendo parte de la agrupación La Chimuchina, he explorado con réplicas de instrumentos musicales arqueológicos y con claves estéticas y contextuales que nos brindan el estudio de numerosas tradiciones etnográficas –aquellas que tienen permanencia hasta nuestros días. De este modo, desde la performance, conforme a lo que define Taylor como una práctica que desafía la departamentalización disciplinaria y entiende el arte como un repertorio vinculante y

corporalizado⁴, he ido navegando las riberas de diversas instancias de trance que nacen de experiencias de improvisación donde el sonido cumple un importante rol.

En este recorrido empezó mi inquietud por hacer instrumentos musicales y mis manos se vieron seducidas por el barro. Así, he estado explorando antiguas tecnologías sonoras. En años recientes me volqué a explorar las botellas silbadoras prehispánicas y sus diferentes variantes organológicas (tecnologías para producir sonido). Creé una serie que llamé *Cantarino* y me basé en las ontologías alfareras andinas para desarrollar una propuesta donde cada vasija se concibió como un ser vivo que, *al ser creado - fue criado*, siguiendo la idea del *Uywaña*, donde la creación se entiende como una instancia de crianza recíproca entre el artesano y la materia prima.⁵ Estos seres y sus sonidos han sido expuestos numerosas veces a sesiones de improvisación libre. Lo más maravilloso es que al unísono crean un paisaje sonoro que remite a la naturaleza. De ahí, he jugado y soñado con la hipótesis de que esta fue una tecnología para dialogar entre especies, para tejer un puente entre la naturaleza y la cultura.

Ahora me encuentro en una nueva aventura que ha surgido desde ciertas experiencias de *Cantarino*. Explorando las posibilidadesónicas al construir estos seres, descubrí que al poner un cuerpo cerámico sobre un silbato, se genera un efecto resonante que permite que se produzcan más notas y también un sonido batiente.⁶ Cuando esto pasó, de inmediato me acordé de un mito o leyenda musical que escuché el año 2006 en Cusco: El *Manchay P’uytu*. Se trata de una tradición donde se tocaba una quena de hueso dentro de un gran contenedor de cerámica. Imaginé, entonces, que quizás un efecto de resonancia similar a mi hallazgo podría suceder en dichos ejemplares.

Cuando supe del *Manchay P’uytu*, el discurso asociado era que se trataba de una actividad vinculada al pecado, endemoniada, que quien la practicara podría verse afectada por la locura. Por ejemplo Ricardo Palma, en 1894, narra:

*La Iglesia católica fulminó excomunión mayor contra los que cantasen el Manchay-Puito o tocasen quena dentro de un cántaro. Esta prohibición es hoy mismo respetada por los indios del Cusco, que por ningún tesoro de la tierra consentirían en dar el alma al demonio.*⁷

En ese entonces me encontraba terminando mis estudios de pregrado donde tuve siempre la inquietud por decolonizar mi mente y es justamente por ello que hacía mi práctica allí, en el corazón del Incanato. Este halo de maldad que rodeaba al *Manchay P’uytu* fue lo suficientemente poderoso como para asustarme y, por ello, desde ese entonces, han pasado más de quince años tras los cuales recién inicié la aventura de investigar esta tradición de los demonios.

Para continuar mi relato, me detengo contándoles de una oscura misión que trajo consigo la colonia española, que sin duda alteró muchas de las tradiciones que afloraron durante milenios en los valles de nuestra cordillera. Se trata de las campañas de extirpación de idolatrías que se trajeron al nuevo mundo, donde muchos sacerdotes recorrieron el vasto terruño andino anotando todas aquellas prácticas que era necesario erradicar para poder instaurar el orden católico. Muchas veces el registro de esta información iba asociado a quitar ídolos y destruir las *wa'kas* –lugares y seres sagrados–. En estas campañas, todas las tradiciones devocionales indígenas fueron tratadas como profanas y, por ende, se designaron como maléficas, vinculadas al pecado y al demonio. Por ello, los invito a despojarse de los prejuicios y entender que en este caso el demonio no es un ser infame del infierno. Si no, una deidad de una religión distinta a la Católica. Lo demoníaco, entonces, no es más que aquello que se asocia a estos otros cultos que sufrieron la pena de ser estigmatizados.

El devenir de esta triste misión de erradicar las prácticas devocionales milenarias de nuestro territorio fue variado. Algunas cosas endemoniadas, como el *Manchay P'uytu*, se dejaron de practicar. En otros casos, a pesar de que los espacios sagrados donde se hacían estas costumbres fueron quemados, destruidos y reemplazados por cruces, continuaron siendo objeto de veneración. Los comuneros regresaron a estos lugares para hacer pagos y conversar con sus *wa'kas* que aún seguían y siguen morando en los lugares sagrados, ellas consumían y aún hoy consumen sus ofrendas y corresponden brindando bienestar.⁸

El *Manchay P'uytu* se presenta en variados relatos,teniéndose referencias orales de su práctica desde época virreinal. Cornejo⁹ realiza una exhaustiva recopilación de sus relatos y de obras de las artes y letras de la historia de Perú, donde esta leyenda ha sido protagonista. La autora nos narra que es un relato con distintas versiones distribuidas en diversas localidades de la zona central y sur andina como Lima, Arequipa, Cusco y Ayachucho. Si bien hay afirmaciones de que su origen es precolombino¹⁰, también hay otras narrativas que dicen que se trata de una tradición mestiza. En gran parte de los relatos se cuenta una trágica historia de amor sucedida en Yanakiwa, donde un sacerdote mediante esta tecnología sonora se comunicaba con su difunta amante Anita. Ella había muerto castigada por transgredir las normas eclesiásticas tras consagrar un amor prohibido con el clérigo. Él decide profanar la tumba de su amada, desterrando su tibia y manufacturando de ella una quena, que fue tocando en grandes cántaros generando melodías que le permitían comunicar su amor a la difunta. Existe también la narrativa de una joven llamada *Issicha Puytu* descrita por José María Arguedas¹¹, ella sabía tocar la quena de hueso humano

dentro de un cántaro alargado. Issicha, de origen humilde había sido designada para servir a un curaca –autoridad andina–, él le regala un *Manchay P'uytu* desde el cual ella emite intensas y brillantes melodías. Lira¹² tiene la hipótesis de que la historia del clérigo es una deformación de la historia de *Issicha P'uytu*. Esta última tiene un imbricado desenlace en la que la interpretación del *Manchay P'uytu* es relacionado con la muerte.

Tras leer y analizar esta rigurosa revisión realizada por Cornejo, y en el proceso de hacer una propuesta de investigación mediante la exploración creativa, surgió en mí una importante reflexión gatillada en parte por una descripción del relato que narra la autora de Deglane.¹³ Este cuenta que la misma melodía de la flauta se anima y adquiere agencia –capacidad de actuar– y le describe al clérigo los hechos de cómo falleció Anita. Desde ahí planteó la idea o hipótesis de que quizá esta fue una tecnología sónica que permitió cimentar un puente para que establezcan diálogos entre los espacios de los vivos y de los muertos que, finalmente, como muchas prácticas de importancia devocional, fue teñida de pecado y estigmas en periodos coloniales.

Más allá de querer comprobar la veracidad de esta idea, esta afirmación me llevó a indagar en otros elementos constituyentes de la tradición del *Manchay P'uytu* para poder entender y contextualizar su uso. Ello, haciendo el sutil ejercicio de ir quitando las capas que vestían a esta tradición de pecado. Por eso, para seguir esta senda, es importante entender que la noción de muerte en el mundo andino es sumamente distinta a la occidental. Gil García nos dice que:



Figura 2. Tocadores de Manchay P'uytu. <http://canteradesonidos.blogspot.com>

*La concepción andina de la muerte y el Más Allá no se asocian con la idea de un Juicio final y las nociones de premio y castigo, Cielo e Infierno... la vida post mortem significa para las gentes andinas una existencia paralela en los mismos términos que aquella disfrutada en el plano terrestre.*¹⁴

Es así como los muertos, quienes también se denominan antepasados o *malquis*, son quienes le dan coherencia al mundo de los vivos. El culto y las fiestas que se realizan en su honor permiten dar cohesión y proteger a las comunidades. Los cuerpos pasan a ser entendidos como seres sagrados, a los que ofrendan continuamente en sus sepulturas. Es por ello que se torna interesante destacar lo que dice Zuidema quien enfatiza que el culto a los antepasados constituye el eje de la religión andina.¹⁵

Catherine Allen nos cuenta que las momias han sido guardadas en lugares de gran importancia, los encuentros con estos espacios y entidades se entienden como experiencias poderosas.¹⁶ Estos espacios también se conocen con el nombre de *wak'a*. Como hemos ido viendo en este texto, esta es una categoría indígena que se puede aplicar a diversas realidades, como a los cementerios indígenas –*machays*– y también a otros lugares poderosos dentro de los hitos geográficos como piedras, montañas y aguas. Las *wak'as* se entienden como seres vivos, con diferentes capacidades, humores y apetitos. Por ello, las instancias de ofrenda se presentan como un banquete ritual y como un acto de comensalidad –compartir el alimento–. Los pagos u ofrendas buscan entonces, por un lado, establecer un diálogo y, por otro, saciar la sed y el hambre de las montañas, el trueno o, en este caso que nos importa destacar, de los muertos, las momias o los ancestros.

En 1613, Fray Martín de Murúa contaba que, aunque los clérigos que traían el orden católico obligaban el entierro de los difuntos en las iglesias y cementerios los indígenas:

*...los desenterraban secretamente sin que llegase la noticia a los curas, y se los llevaban a sus huacas, a los cerros o a sus pampas donde estaban sus antepasados y las sepulturas antiguas o en las casas de los difuntos. Allí los guardaban para darles a su tiempo de comer y beber; y entonces haciendo juntas de sus parientes y amigos, bailaban y danzaban con gran fiesta y borrachera.*¹⁷

También el Padre Pablo José de Arriaga en 1621 señala que:

*...en muchas partes, y creo que en todas las que han podido, han sacado los cuerpos de sus difuntos de las iglesias y llevándolos al campo, a sus machays, que son las sepulturas de sus antepasados, y la causa que dan de sacarlos de la iglesia, es como ellos dicen Cuyaspa por el amor que los tienen.*¹⁸

Es interesante ver, por ejemplo, imágenes de Guaman Poma de Ayala del 1600.¹⁹ Se trata de un mestizo que dibuja y escribe al rey de España buscando mostrar las penurias que se vivían en las tierras conquistadas y las hermosas tradiciones que de antaño se practicaban. En uno de sus dibujos vemos cómo se celebraba con bebida y se compartía el espacio festivo con los deudos, representados como esqueletos (Fig. 1).

En estas narrativas recién citadas, veo y me interesa destacar que la relación con la muerte de las personas andinas era festiva y cariñosa. Así, me surge la reflexión de que el posible diálogo con los muertos mediante el *Manchay P'uytu*, pudo haber estado articulado en torno del amor y del cariño por quienes han fallecido. Creo que esto sería muy lejano por cierto, de esta endemoniada tradición que probablemente los clérigos vestían de pecado para poder erradicar.

Desde este punto de partida, comienza entonces mi misión sónica decolonial de explorar esta antigua tradición de tocar la quena dentro de grandes cacharos cerámicos. Un punto a dejar claro es que no existen, o al menos yo no he conocido, evidencias físicas de estos ejemplares. A excepción de una fotografía donde se observa a dos hombres interpretando la quena dentro de grandes cántaros (Fig.2) y algunas descripciones. D'Harcourt describe que el cántaro tenía dos agujeros en sus costados y que el instrumentista tocaba la quena pasando al mismo tiempo sus manos sobre los agujeros de la jarra.²⁰ También se describe en una versión popular de la localidad de *Huamanga* descrita por Cornejo. La autora narra que se trataba de, una quena, que era: “...metida en un porongo, especialmente hecho de barro cocido, con un poco de agua al fondo, un hueco pequeño al lado superior para que entre la quena y dos como para que entren las dos manos...”²¹

Tras esa historia y reflexiones, les puedo contar que en estos momentos, gracias a FONDART Nacional 2021, línea Artesanía, he creado una serie de ocho grandes contenedores cerámicos diseñados para ser usados como *Manchay P'uytu* (Fig. 3). Para ello he inventado posibilidades formales que permitirían hacer esta indagación sonora. En este camino, cada ser criado tiene su personalidad dada por su rostro y su vestuarios. Para crearlos, me he inspirado en diferentes formas y diseños de contenedores cerámicos de gran formato tanto de la arqueología y etnografía andina, como amazónica. He tomado esta gran dispersa y vasta área abrazando los postulados del Perspectivismo Amerindio, propuesta teórica de Eduardo Viveiros de Castro, quien define que existe una matriz ontológica común entre Los Andes y las tierras bajas de la Amazonia.²² En este modo de pensamiento se destaca, entre muchos otros elementos, la existencia de una epistemología de cualidad estética que opera por la atribución de subjetividad o “agencia” a las cosas. Es así como estos seres han sido creados con una intención y con



Fotografía: Nicolás Aguayo

fe en su capacidad de actuar y de afectar los entornos que sean recorridos por sus melodías.

¿Será esta exploración una vía que me dé más herramientas para conocer las relaciones entre el trance y la música?. La verdad es que no lo sé. Sólo sé que estoy recorriendo fascinantes rutas que llaman a la decolonialidad, interpelan a mi logos criado por el positivismo occidental y también construyen una ruta para el deleite de mis oídos.

Así, con esta propuesta, busco despertar una forma afectiva para relacionarme con mi territorio desde el sonido. Por ello he llamado a esta propuesta *Manchay P'uytu del Mapocho*, el valle andino donde nací y me he criado.

Sueño que los sonidos emanados de estos cacharros despierten una forma más cuidadosa, festiva y cariñosa para relacionarnos con nuestros antepasados, aprender de su herencia y sedimentar desde su conocimiento nuevas alternativas para habitar, distintas a las que vivimos en el antropoceno. Siguiendo a Ricardo Palma, espero entonces que al tocar estas músicas “mi alma esté siendo regalada a los demonios”²³... a los de nuestra cordillera, a los *Supay* – diablos andinos-- y a los *seres de la tierra* para poder, desde el sonido quizás, conocer sus tesoros, entrar a dialogar con ellos y abrazar sus misterios.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos quienes han colaborado en la crianza de este proyecto. A FONDART, línea Artesanía 2021, quienes han financiado esta propuesta. Al Museo Chileno de Arte Precolombino quienes han patrocinado la iniciativa. A La Chimuchina (José Pérez de Arce, Claudio Mercado y Rodolfo Medina) por ser un alero creativo para investigar. Al taller de cerámica Groff por la asesoría en confección de esmaltes y las quemas de las piezas. A Boris Cartagena quien ha colaborado confeccionando quenas. A Emilia Simonetti quien ha realizado un cortometraje de la propuesta. A Nicolás Aguayo quien fotografió a esta familia de seres cerámicos. A les musiques Catalina Menares, Víctor Lino Venegas, Clemente Mackay, Diego Villela y Alejandro López, quienes han sido convocados a explorar las posibilidades sónicas de les cacharres. A Tomás Pérez de La Salitrera quien grabó los sonidos de los *Manchay P'uytu del Mapocho*. A Juan Huarancca mi profesor de quechua y locutor en el video. A Magdalena Rubio por sus sugerencias editoriales. A Agnes Evseev y a Tsonami por la bella invitación a publicar esta crónica.

Cortometraje:
<https://youtu.be/iUV4AcOy9hY>

Web del proyecto:
<https://www.franciscagili.cl/manchay-puytu-del-mapocho>

NOTAS

- 1 Nielsen, A., C. Angiorama y F. Ávila, *Ritual as Interaction with Non- Humans: Prehispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes*. En *Rituals of The Past*, Rosenfeld, S. & S. Bautista, Eds., pp 241-266. Boulder: University Press of Colorado. 2017
- 2 Allen, Catherine.. “El Animismo en Los Andes”. Artículo presentado en el *Encuentro Internacional “Arqueología y Etnohistoria en Los Andes y Tierras Bajas. Dilemas y miradas complementarias,”* Cochabamba- Bolivia. 2015
- 3 De La Cadena, M. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean*. 2015 (La autora expone la idea de “earth beings”,traducción del termino por la autora).
- 4 Taylor, D., *Archivo y repertorio. La memoria cultural performática*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado. 2015
- 5 Espejo, E. 2021. Yanak Uywaña, “La crianza mutua de las Artes”. *XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Epistemologías situadas*. <https://www.youtube.com/watch?v=UIOMqA6H4zU&feature=youtu.be>. 2021
- 6 Estas exploraciones las he realizado en colaboración con la artista medial Nicole L’Huillier.
- 7 Palma, R.*Tradiciones Peruanas*. Montaner y Simón editores. Barcelona. 1894
- 8 Duviols, Pierre. *Cultura Andina y represión: Procesos y Visitas de Idolatrías y Hechicerías*, Cajatambo siglo XVII. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”. 1986
- 9 Cornejo, Marcela. “Manchay Puytu: Leyenda de la quena en las letras y artes peruanas”. *Cantera de Sonidos*. 2019 <http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/10/manchay-puito-leyendas-de-la-quena-en.html?m=1>
- 10 Lira, 1944 en Cornejo, 2007 (2019).
- 11 Lira, 1949 en Cornejo, 2007 (2019).
- 12 Lira, 1974 en Cornejo, 2007 (2019).
- 13 Deglane, 1848 en Cornejo, 2007 (2019).
- 14 Gil García, F. *Anales del Museo de América*. Madrid. 10: 59-83. 2002
- 15 Zuidema, 1973 en Gil García, 2002.
- 16 Allen, *loc.cit.*
- 17 Murúa, 1613 en Gil García, 2002.
- 18 *Ibid.*
- 19 Poma de Ayala, F. G. : *Nueva Crónica y buen gobierno* [1615] (J. Murra, R. Adorno y J. L Urioste eds.). 3 vols. *Crónicas de América*, 29. Historia 16. Madrid. 1987
- 20 D’Harcourt, 1925 en Cornejo, 2007 (2019).
- 21 Cornejo, *loc.cit.*
- 22 Viveiros de Castro, E. *La mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Editorial Tinta y Limón, Buenos Aires. 2013
- 23 Palma, *loc.cit.*



Figura 3: Manchay P'uytu del Mapocho en ejecución. Fotografía: Nicolás Aguayo

FRANCISCA GILI | CHILE

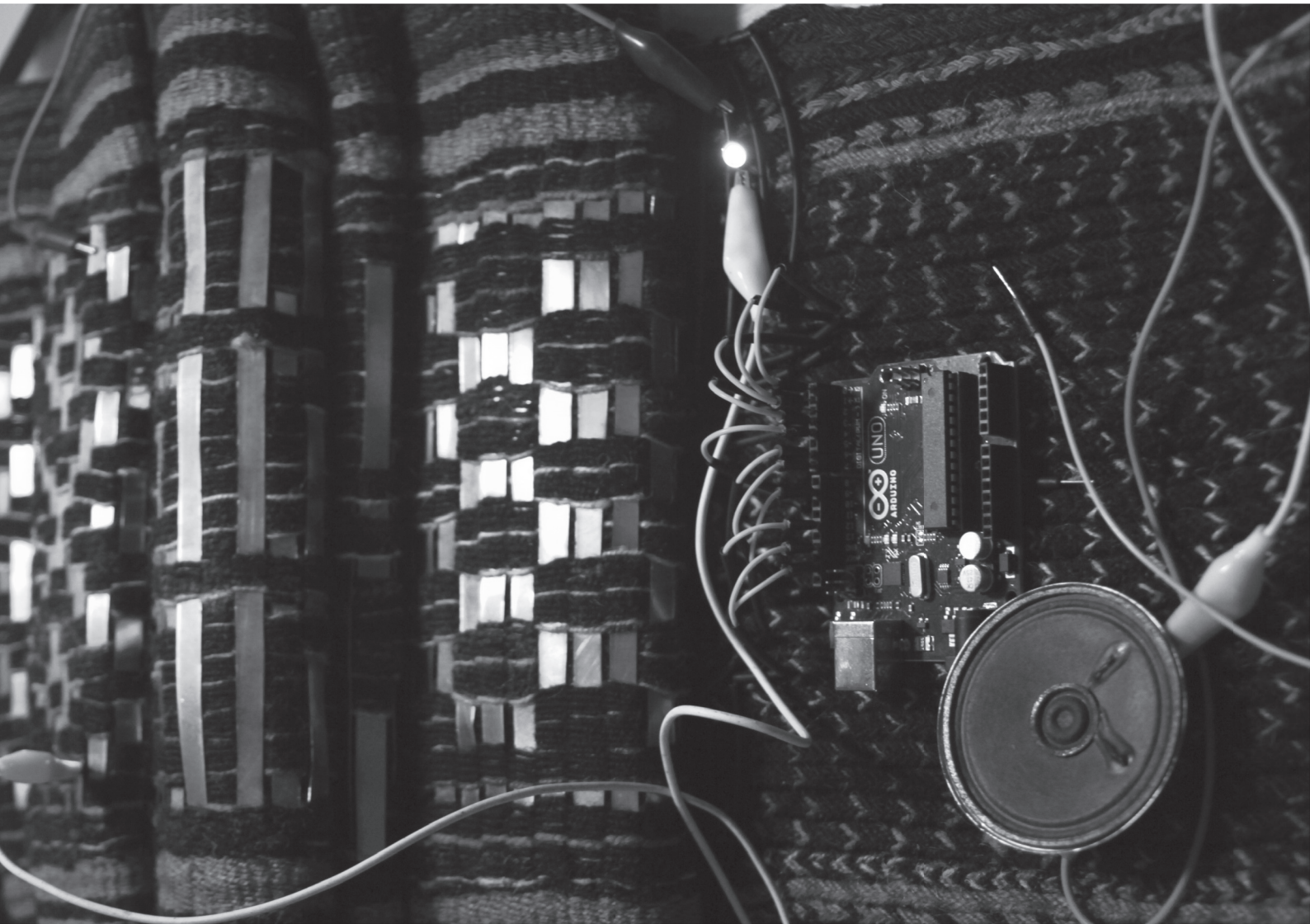
Licenciada en Artes y Magíster en Antropología, estudiante del Doctorado interdisciplinario en Humanidades de la UFT. Se dedica a la investigación, conservación patrimonial y también a la práctica artística contemporánea. Su trabajo en torno a la herencia cultural es el pie inicial para diversas propuestas de creación, las cuales se basan en las estéticas y performáticas propias de la región Andina. Desde el año 2016 hasta la fecha, desarrolla una propuesta de creación en cerámica contemporánea Seramika, en la cual genera series temáticas inspiradas en las tradiciones alfareras andinas. Es parte de La Chimuchina, agrupación que desarrolla una propuesta de arte sonoro a partir de la investigación de la arqueología musical surandina y la continuidad que esta tiene en diferentes manifestaciones tradicionales del presente.

www.franciscagili.cl

No se teje en silencio

Apuntes sobre los patrones de un tejido sonoro

aruma | Sandra De Berduccy



Fotografía: aruma

En las zonas aymaras y quechuas de Bolivia, cuando una niña cumplía trece años, la familia le regalaba una piel de oveja; el lugar de la casa donde esta piel sería colocada determinaría el espacio de esta joven. Este espacio se llama *Saq'raña*. Todas las mañanas, ella peinará allí sus largos y oscuros cabellos, despacio, de arriba hacia abajo, con un objeto que tiene el mismo nombre: *Saq'raña* un cepillo hecho de una raíz. La *Saq'raña* también es amuleto, porque se cree que protege de malos sueños o de “malos espíritus” a quien la usa y la mantiene cerca de sí. Tal vez por eso, *saq'ra* fue traducido al castellano como demonio¹ pero con certeza connota algo más complejo, desordenado, indómito y lúdico. También lo es, el impreciso momento del sueño y la vigilia², ese momento interior, poco claro, en que el *Saq'ra*³, el ser mítico, aparece a las tejedoras, y les muestra cómo ordenar ese caos, en patrones que aparecerán en los tejidos.

Al peinar estamos transmutando el enredo en orden. Quienes tenemos cabellos largos, podemos confirmarlo. Al peinarnos, cambiamos nuestro estado somnoliento por otro propio de lo diurno: un estado más funcional. Volviendo al objeto, la palabra *Saq'raña*, tiene el sufijo “-ña” que en aymara es utilizado cuando algo se transporta o cambia de estado. ¿Será la *saq'raña* una interfaz⁴ que permite cambiar de un estado de conciencia a otro? En cuanto a ese estado desordenado ¿Cuál sería su relación con los patrones de los tejidos? ¿Será este un momento de transmisión de datos culturales o transmisión de procedimientos? ¿Estamos hablando de un proceso creativo que incluye tanto a individuos, entidades no humanas como al ecosistema? ¿Son relaciones cíclicas?

Me gusta pensar que pequeñas acciones de transmutación de materiales, propios de las prácticas textiles tradicionales, nutren hasta nuestros días relaciones cíclicas, como en la práctica de hilar con el huso, procedimiento mediante el cual se transforma la maraña de vellón en un hilo continuo y resistente. Este proceso de transformación es clave para obtener tejidos de estructuras complejas que sean durables y de perfectos y complejos patrones. Así, los materiales, fibras, tintes recolectados del *enmarañado* de un bosque nativo (un ecosistema cíclico de alta entropía) son transformados en estructuras altamente ordenadas como un textil, recurriendo a patrones culturales de orden y visualizadas previamente en un estado interior. Tejer en el mundo andino es un modelo de posibilidades y procedimientos para resolver problemas, -incluso problemas de la vida diaria- sin negar la innovación. Todo esto resultaría en una secuencia entre alta entropía y baja entropía, en una relación de alternancia, un ciclo generativo.⁵

Recrear patrones, una práctica ruidosa

Uj uj iskay iskay kimsa kimsa ... uno uno dos dos tres tres ...

Sólo siendo tejedora entendí porque mi abuela contaba en quechua, en grupos de cinco en cinco o de tres en tres o de par en par. Repitiendo el último número hasta que sus manos conseguían sujetar el conjunto de panes o naranjas o “lazadas” en los hilos cuando tejíamos con ganchillo, era la forma en que ella contaba rítmicamente. Se piensa que tejer es una labor silenciosa. Fue una de mis maestras Paulina García Condori, de la comunidad quechua de Iturata de Norte Potosí en Bolivia, la que me mostró cómo opera el conjunto de lisos en un tejido *pallay* o “escogido” en el telar de cintura. Contando en un mantra matemático mientras escogía los hilos: *kimsa-iskay-kimsa-iskay-kimsa, tres-dos-tres-dos-tres*, Paulina iba formando los patrones, donde se ordenan pares de urdimbres de colores contrastantes, cuando estas se entrecruzan, progresivamente aparecen versátiles diseños, mientras la tejedora va regulando las tensiones de las urdimbres, ajustando sus propios movimientos, al ritmo del patrón que está tejiendo. Un sistema complejo funcionando, interactuando con el material; en ese sentido, todo tejido es una forma de arte generativo o, más ampliamente, es una forma de arte digital, si lo digital se puede presentar en forma analógica y se remonta a la antigüedad y están basados en algoritmos, por esto no se puede negar una relación profunda y antiquísima entre el tejido y la tecnología.

La tejedora hace sumas y divisiones, aplica una extraordinaria hazaña de memoria visual y matemática en cada movimiento de selección de hilos para conseguir los patrones ¿Visualizando y formalizando lo que el *saq'ra* le mostró, entre el sueño y la vigilia? ¿Recordando aquel patrón en la *llijlla* de otra tejedora que vio en una fiesta? Dilucidando imágenes oníricas en el tejido ¿Será el telar como la *saq'raña*, una interfaz que ayuda a hacer el tránsito entre pensamientos abstractos?, a transformar series de hilos sueltos hacia un perfecto orden? Ver estos patrones como resultado final, apreciarlos solamente en su aspecto iconográfico, es perder las otras dimensiones y dinámicas culturales que están en juego. Por ejemplo, es en las fiestas comunitarias donde se lucen estos patrones, vestidos, incorporados en movimiento y al ritmo de la música, tal vez de un *wayño* que suena entre la embriaguez y lo lúdico de la fiesta. ¿Es en el desorden de la fiesta donde los ciclos terminan y comienzan? Verónica Cereceda⁶ cuenta maravillosamente cómo en las fiestas del sudoeste de Bolivia, las tejedoras jóvenes van a observar los patrones que las más experimentadas lucen en las fiestas, esperando que al bailar les dé calor y se vayan despojando de las muchas capas de tejidos, permitiéndoles ver los diferentes patrones que estas recordarán y reproducirán en sus futuros tejidos.

Como se puede observar, es importante tomar en cuenta las dinámicas de los patrones, en lugar de sólo la secuencia fija de su resultado final. Y, en este contexto, me parece interesante y apropiada la

definición “patrón algorítmico”, como “percepción de una actividad sistémica”⁷, como lo define Alex McLean, programador, investigador y creador de TydalCycles⁸, una plataforma *open source* de *Live coding*, un entorno donde se escribe código para generar sonidos, y en el que es posible explorar la música algorítmica como patrones. Este investigador compara algoritmos para hacer música con aquellos para tejer, considerando rítmico al tejido y tomando en cuenta las diferentes y obvias restricciones entre las expresiones sónicas y textiles en cuanto a su dimensionalidad y temporalidad. La música es multidimensional, pero solamente en la danza el tejido adquiriría esa multidimensionalidad. Así, patrones algorítmicos sonoros se escriben en código en tiempo real, se expresan y comparten en fiestas llamadas *Algoraves*, o festivales como *Algomech*⁹ donde los asistentes bailan y, al mismo tiempo, pueden ver en las proyecciones cómo el código cambia los sonidos sumando o reemplazando parámetros del programa con el teclado. ¿Se fascinan? ¿Se inspiran con los patrones? ¡Seguro que sí! En los últimos años se han extendido por todo el mundo comunidades de *Live coders* que usan *TidalCycles* y otras plataformas para hacer música con patrones algorítmicos. Quien codifica tiene que percibir el ambiente, pues lo que hace en código se manifiesta en la experiencia de la fiesta. Es como la conexión entre la actividad de hacer y la percepción de los resultados, donde no sólo se está escribiendo código, si no que se está enfocando tanto en el código que estás escribiendo como en la música que está resultando. De la misma manera, para entender el código, se tiene que escuchar lo que se está haciendo; lo mismo que al tejer hay que tocar el material y entender la lógica de los hilos para alcanzar el patrón que se va formando. Así se puede comprender lo que está ocurriendo al mismo tiempo que se tiene la experiencia y esta experiencia retroalimenta, sin duda, las futuras versiones de los patrones. En ambos casos, el patrón algorítmico es una interfaz entre el humano y el resultado.

AWAY | TAKIY interface sonora basada en patrones andinos y griegos antiguos

Explorar patrones algorítmicos con código de programación es sólo la consecuencia contemporánea de la exploración de la humanidad sobre los códigos durante milenios. Alex McLean junto a Ellen Harlizius-Klück, Giovanni Fanfani, entre otros, pertenecen a un grupo de investigación llamado *PENELOPE Project* del Instituto de Investigación para la Historia de la Tecnología y la Ciencia, Deutsches Museum y financiado por European Research Council (ERC). Este grupo propone “ver el tejido antiguo como forma tecnológica de existir”. Su objetivo de investigación es visitar el conocimiento del tejido antiguo, particularmente de la antigua Grecia y situarlo dentro la historia de la tecnología y la ciencia, observando cómo influye en nuestro pensamiento matemático y algorítmico y cuyos principios se encuentran en la base de la computación. Más allá del telar jacquard, que sería la analogía más común del textil con la computadora, lo que ha estado haciendo este equipo es desarrollar herramientas digitales que ayuden en la comprensión de lo que sucede en el telar cuando un tejedor teje, planteando que el tejido ha estado con nosotros durante miles de años y la programación de computadoras sólo ha existido a partir de la segunda mitad del siglo XX, por lo que está muy poco desarrollada en términos de su lugar en la cultura en comparación con una tecnología como el tejido.

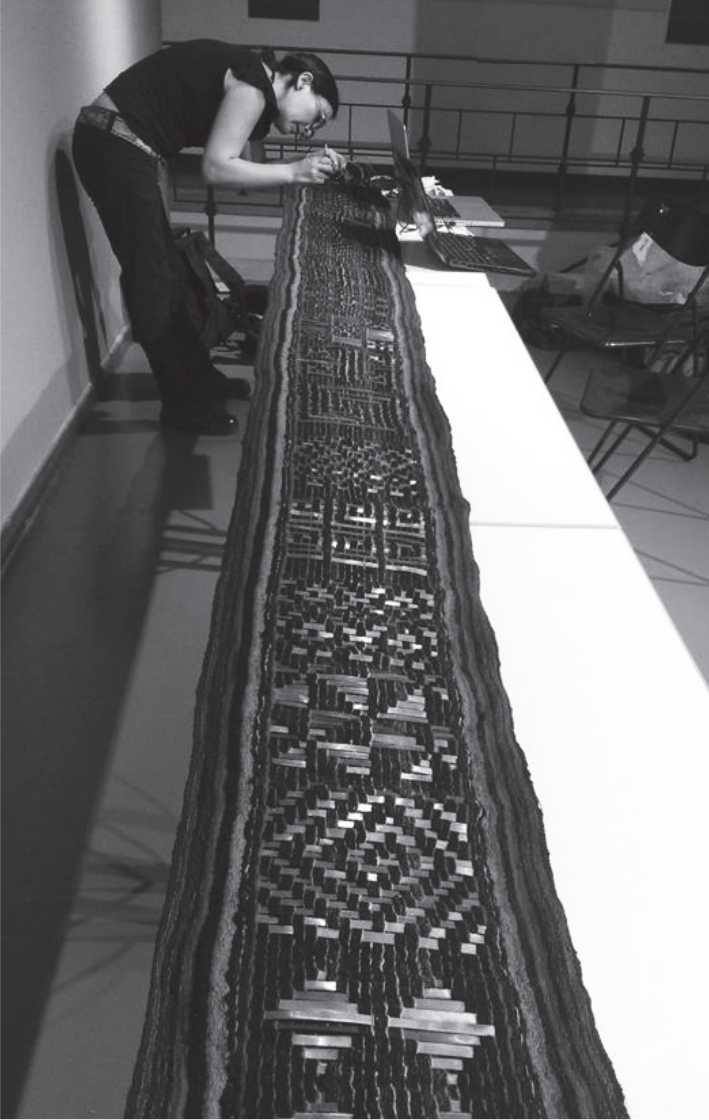
En 2018 tuve la oportunidad de colaborar con el proyecto *PENELOPE* en su sede en Múnich, y además de crear una obra en colaboración con ellos, de la cual describiré más adelante, tuve la oportunidad y presenciar la primera versión del *Penelopean Performance*¹⁰, acción donde el filólogo Giovanni Fanfani lee textos recopilados en griego antiguo buscando conexiones entre el pensamiento poético primitivo, las matemáticas y el tejido mediante su ritmo, mientras Alex McLean hace *live coding* explo-

rando patrones similares. Esta acción reúne la estructura métrica y modelada del verso griego antiguo, con la estructura similarmente métrica y modelada de la música algorítmica. Un pulso subyacente en la métrica de estos poemas, que tiende a tener una especie de estructura largo-corto-corto largo-corto-corto, pulso que durante el performance va siendo transformado de diferentes maneras, la métrica de las palabras siguiendo un patrón, es otro tipo de conexión entre el textil y el movimiento, el ritmo y la música. Probando la hipótesis de que los patrones se manifiestan de formas interdisciplinarias, como solían hacerlo en la antigua Grecia, donde la danza, la música, la poesía-canto y diferentes tipos de patrones como los textiles eran parte de una sola celebración, igual que en las fiestas andinas y los *algoraves*. En este acto de articular la cultura antigua y la contemporánea se muestra la fascinación humana por los patrones abstractos.

La obra que realicé en colaboración con Ellen Harlizius-Klück y Alex McLean, fue titulada *AWAY | TAKIY*¹¹. Palabras en quechua que significan respectivamente tejer y cantar. Un tejido sonoro interactivo cuyos materiales como las fibras de alpaca y oveja fueron hiladas a mano y teñidas con tintes naturales. La preparación de estas fibras fue hecha durante varios meses, previos al encuentro en Alemania, en mi casa-taller de ese entonces ubicado en las cercanías del bosque nativo de Payacollo-Qollpamayu, en los valles interandinos de Cochabamba en Bolivia, donde durante ocho años tuve la oportunidad de experimentar en primera persona la relación de los procesos textiles con el bosque nativo y con los ciclos agrícolas.

Basándome en otras obras previas –como *JIWASANAKA* (2015) donde comencé a explorar las propiedades del cobre como sensor de capacitación, insertando placas de cobre en la estructura de un tejido doble tela mientras era tejido y dejándolas visibles para ofrecer la posibilidad de tocarlas, con el objetivo de que la proximidad de un visitante pudiese generar datos y estos se ‘traduzcan’ por un microcontrolador para transformarlos en luz¹²– creé un primer prototipo de telar sonoro, cuyas medidas eran 30 x 80 cm aproximadamente; el mismo incluía, además de las fibras mencionadas, delgados listones de cobre, cada uno conectado a un hilo conductivo. El conjunto de estos hilos fue también tejido como parte de la urdimbre y recorrían los bordes de la tela, el extremo de éstos se conectó a un arduino, cuya salida eran dos pequeños parlantes. Recuerdo que operaba como un theremin rudimentario, pues su sonido variaba con la cercanía o lejanía de las manos, una bella forma de experimentar a través del sonido la energía que circula en el cuerpo humano.

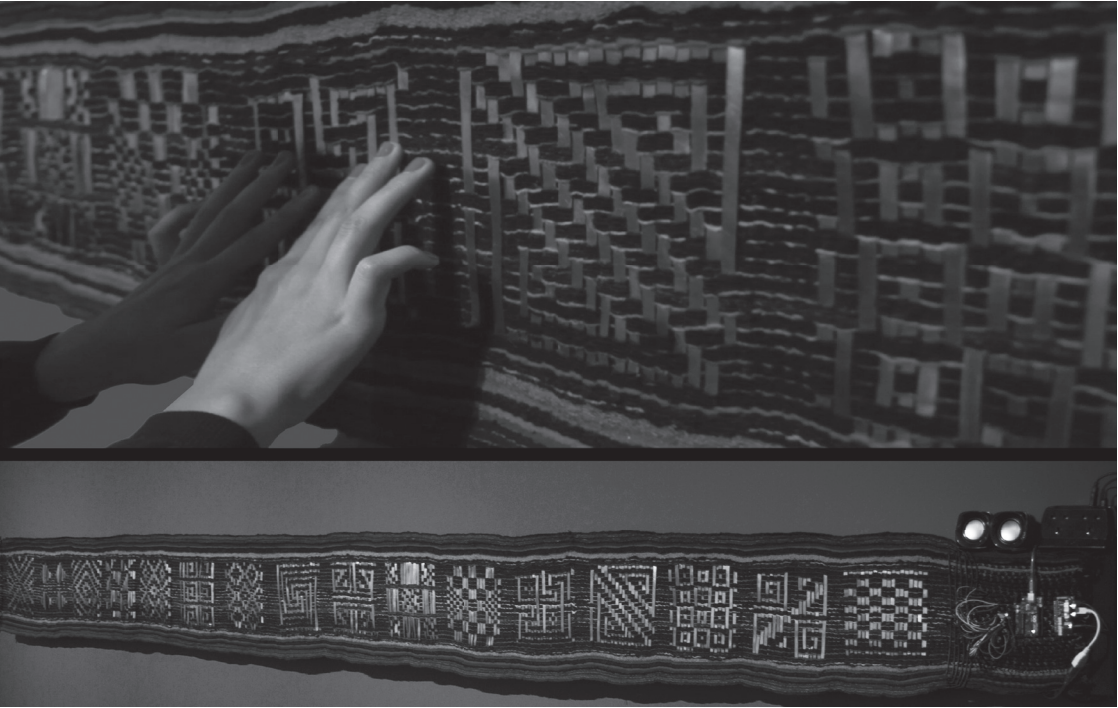
Pensando en que también un tejido puede ser ‘escuchado’ según los patrones tejidos, una vez en Munich, durante las 6 semanas que frecuenté el laboratorio de *PENELOPE project*, junto con Ellen



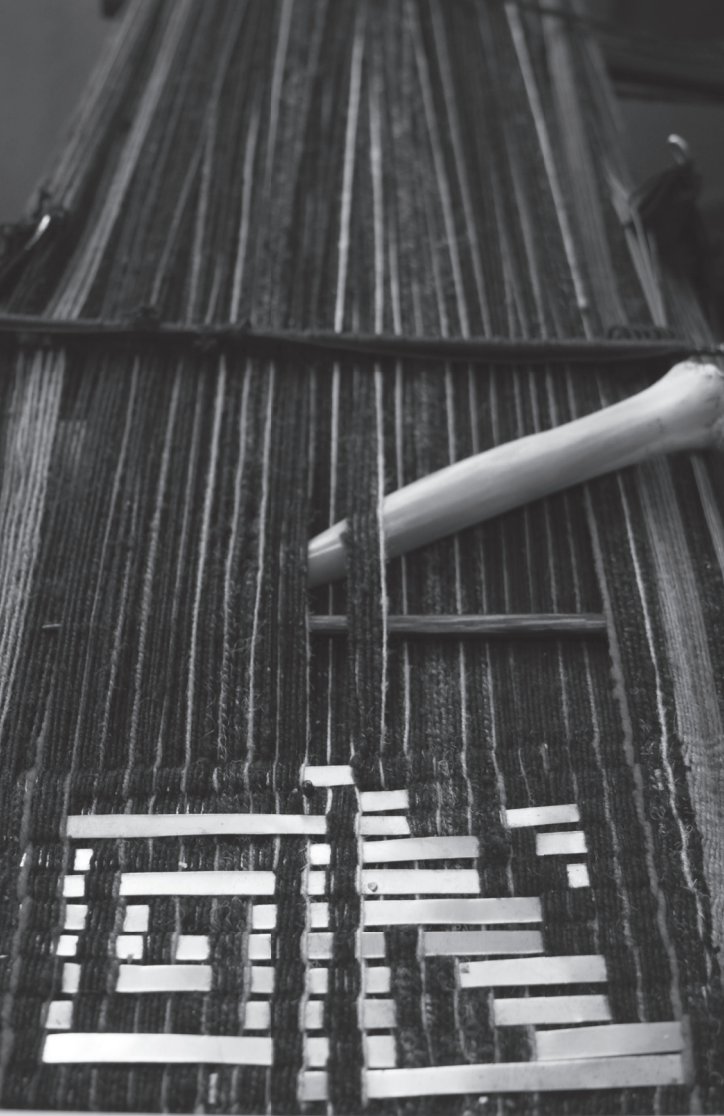
Fotografía: Alex McLean

Harlizius-Klück, inicialmente hicimos comparaciones de cómo se codificaron los patrones tejidos de las culturas griegas antiguas y las culturas prehispánicas. Reconociendo las particularidades de las diferentes tecnologías usadas, por ejemplo, el telar de pesos griego se teje de arriba hacia abajo y en él predomina la trama, no así en el telar de cintura andino donde predomina la urdimbre, con el que se teje de abajo hacia arriba. De la misma manera, comparamos patrones y técnicas de notación de patrones y descubrimos que la forma de organizar el tejido y el resultado eran muy similares en ambas culturas, pero teníamos que dar una vuelta 180 grados en la lógica de nuestros telares para reproducirlos. A pesar de esa diferencia en la lógica de los telares, resultó que los patrones eran muy parecidos, y comenzamos a especular cómo sonarían en escala pentatónica usada desde épocas tempranas en ambas culturas.

La obra *AWAY | TAKIY* pensada como un friso tejido de tres metros y medio de largo, fue tejida de la manera tradicional, en telar de cintura donde los patrones estarían formados con 304 piezas de cobre tal como fue descrito anteriormente en el prototipo, formando dieciséis patrones griegos y andinos basados en el cuadrado; todas las piezas de cobre que formaban los patrones fueron conectadas a más de cien metros de hilo conductivo que conducían los impulsos que se transformarían en datos. Con esos



Fotografía: aruma



Fotografía: aruma

datos, Alex McLean programó los microcontroladores y los sonidos que emitirían los patrones al ser tocados. Ese tejido, una interfaz experimental, puede ser ejecutado como un instrumento, también puede ser programado de diferentes formas, pues ofrece al espectador la oportunidad de experimentar de manera háptica, óptica y acústica ese grupo de patrones tejidos.

Así, con participación del público dispuesto a experimentar, un telar andino irrumpe con sonidos donde antes se pensaba que sólo había silencio.

NOTAS

- 1 Asociación de Academia de la Lengua Española. *Diccionario de Americanismos*, 2010. <https://www.asale.org/damer/sajra>
- 2 Existen otros seres relacionados con las melodías, como el *sirinu* que también aparece en espacios liminares, como en grutas o cerca de los ojos de agua y los músicos andinos buscan estos espacios porque dicen que allí encontrarán las melodías de los *wayños* que sonarán el próximo carnaval.
- 3 Cereceda, Verónica. *"Demonios, Barroco y diseños textiles. Entre cielos e infiernos". Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco, Pamplona*, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 259-270
- 4 Una interfaz puede ser entendida como espacio, instrumento o superficie. Como espacio, sería el lugar donde se desarrolla la interacción y el intercambio, como instrumento a modo de extensión del cuerpo humano, o como superficie, sería la característica del objeto que aporta información a través de su textura, forma o color.
- 5 John Eglash lo llama modulación de la entropía. Hace una distinción entre los procedimientos extractivos, los que facilitan relaciones unidireccionales y rompen la ciclicidad, por ejemplo, al extraer de su contexto patrones textiles, versus procedimientos generativos que nutren relaciones circulares a lo largo del tiempo.
- Eglash, Ron & Bennett, Audrey & Lachney, Michael & Babbitt, William. *Race-positive Design: A Generative Approach to Decolonizing Computing*. 2020.
- 6 Cereceda, Verónica. "Inspiración en el arte rupestre para diseños étnicos contemporáneos". *Inauguración año académico carrera de Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano*. <https://www.youtube.com/watch?v=DdJnzQlIjGA>
- 7 McLean, Alex. "Algorithmic Pattern". *Github repository de Alex McLean*. 2020 <https://github.com/yaxu/nime20/blob/master/pattern.pdf>
- 8 Sitio web de TidalCycles <https://tidalcycles.org/>
- 9 Sitio Web del Festival Algomech, Sheffield, Reino Unido 2019 <https://algomech.com/2019/artists/index.html>
- 10 Fue presentado en la abertura del Festival RODEO junto con la obra AWAY|TAKIY en Munich, 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=wsriO7Dbwj8>
- 11 Sandra De Berduccy's residency <https://penelope.hypotheses.org/1284-AWAY-TAKIY-Raise-the-Curtain-for-Weaving> <https://penelope.hypotheses.org/807>
- 12 Por cierto, el uso de materiales conductores como el cobre relacionado con los textiles andinos no es nuevo, desde el pasado precolombino hasta la actualidad, sólo por dar un ejemplo, los *Tupus*, prendedores que complementan la vestimenta tradicional, eran fabricados con aleaciones de metales o en plata y oro, también materiales conductivos.

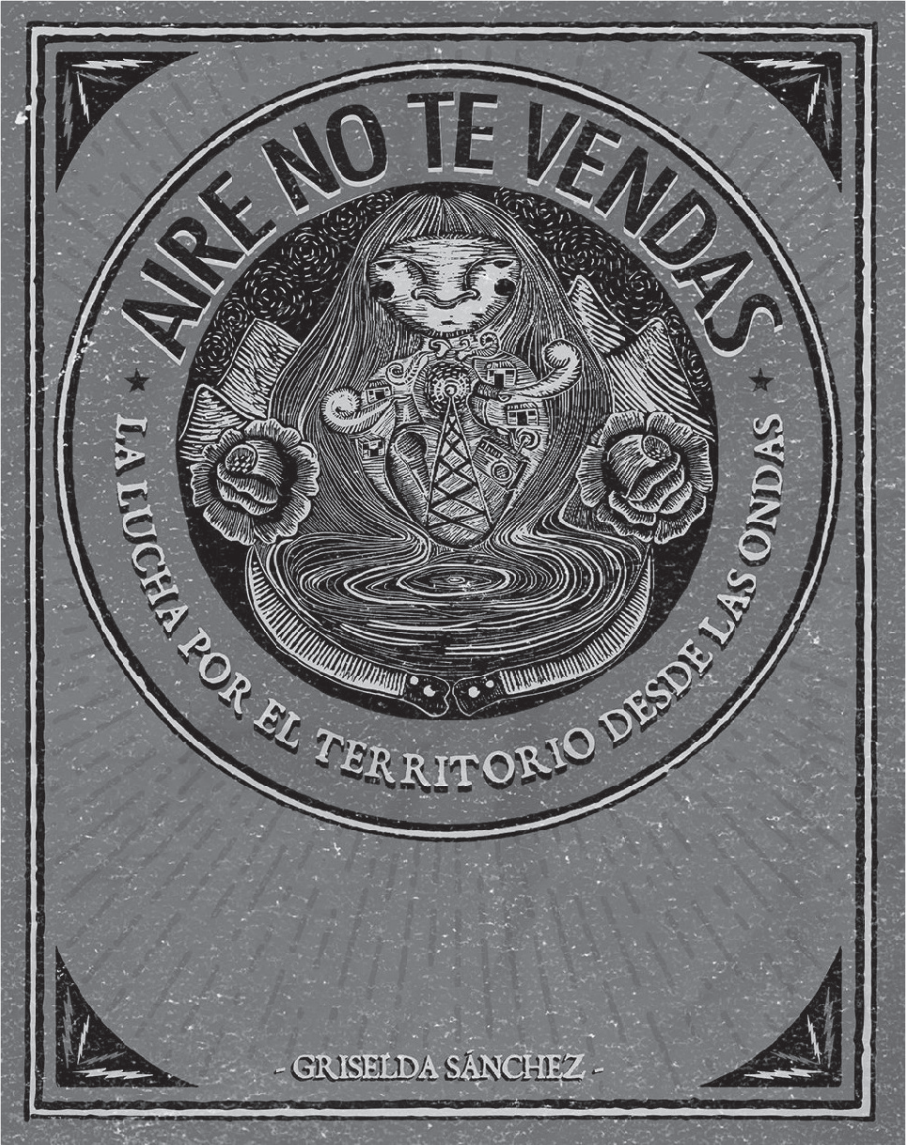
aruma | SANDRA DE BERDUCCY | BOLIVIA

Artista de Nuevos Medios, tejedora e investigadora independiente, lleva más de veinte años investigando las técnicas textiles andinas, no sólo desde la teoría y la práctica –llegando a dominar una gran cantidad de formas tradicionales de tejido y sus procesos–, sino además utilizando diversos medios como la programación y la electrónica en general, mediante las cuales establece diálogos estéticos, materiales y conceptuales que le han permitido acercarse, observar y analizar de manera profunda el telar andino como un ensamblaje tecnológico y social de alta complejidad.

www.sandradeberduccy.com

Reseñas





Aire no te vendas

La lucha por el territorio desde las ondas

Marco Valdivia

La escucha, su transversalidad en nuestra existencia y lo que nuestro ser desconoce, en gran medida por nuestra educación occidental, son un aprendizaje lento y constante que diversas experiencias en el vivir cotidiano nos van cimentando de manera pausada y sorprendente. La lectura de *Aire no te vendas*¹, publicación resultado del profundo y dedicado trabajo de Griselda Sanchez Miguel, su autora, contribuyó enormemente en estas nuevas certezas, además de evidenciar las brechas entre nuestro ser originario y nuestro ser colonizado, y cómo el sonido y la oralidad se manifiestan también a través de un medio como la radio, cómo se desarrollan las tecnologías comunitarias y cómo funciona la autonomía en la apropiación de este medio.

Hay muchas reflexiones de base que se van activando en el recorrido de cada uno de sus capítulos: el viento, ese aire que transmite vibraciones y que contribuyó en nuestra evolución como seres biológicos para la escucha, y la oralidad como complemento a ese estímulo y como entendimiento a esa misma posibilidad, además de cómo sostiene tecnologías que nos permiten expandir esa escucha. La naturaleza es la sabiduría que desarrolla esas posibilidades, y nosotras como personas y creaciones de ella, en reconocimiento y conciencia de ese equilibrio, sostenemos nuestro crecimiento en ella. Las teorías del “desarrollo” y el “progreso” que ignoran esa realidad son incoherentes en sí mismas, descubren sin esfuerzo sus mentiras y sostienen en la violencia la única posibilidad de imponerse.

En el campo nuestra escucha es la que nos guía, es la que nos posiciona y nos informa del contexto. En este aspecto nuestros ojos son fáciles de engañar, y tal vez por esa visualidad que es baluarte del desarrollo de occidente, seguirá siendo la forma más sencilla de crearnos realidades absurdas: nuestra debilidad ante la publicidad, la televisión y lo que vemos, y seguirá siendo el talón de aquiles por el que nos domina la academia y el comercio. Menos posibilidad hacia dónde van nuestros ojos y más poder a lo que reciben nuestros oídos.

Este texto, a continuación, comparte algunas impresiones y sentires recibidos en esta lectura y también quiere ser un provocador para buscar la fuente y empatizar con profundidad este aprendizaje.

Aire no te vendas nos guía por cuatro capítulos principales. El primero hace una reseña muy completa de la aparición de las radios comunitarias en Abya Yala, primero como una posibilidad educativa, una razón dual, entre buena y mala, aparece como una tendencia que afina el desprecio por el conocimiento originario y propone el conocimiento técnico como la única posibilidad para salir de la pobreza, siendo en sí una contradicción, pues esta “pobreza” fue adquirida por procesos de saqueo y violencia, donde se crean necesidades a partir de este saqueo y la destrucción que occidente diseminó en la región. De pronto, quien crea el problema, tiene una oportunidad de ofrecer la solución, siendo un dato importante el hecho que la radio llega de mano de la Iglesia Católica, mezclando su intención evangelizadora y su intención educativa.

Un agente importante en esta introducción de las tecnologías de la radio son las diversas agencias para el desarrollo de los Estados Unidos, a través de diversos programas que, respaldados en los engaños del “desarrollo”, proponen el acceso a la salud, la educación y la industria, apuntando a la modernización de lo que llamaban países subdesarrollados, siendo claramente el principal objetivo la imposición de su modelo monocultural, cimentando el camino para algo que muchos años después llamarán Comunicación para el Desarrollo.

Así la radio empezó de la manera más vertical posible a transmitir los adelantos tecnológicos de la época, negando abiertamente el conocimiento originario, logrado en base a centenares de generaciones que se fueron adaptando de manera más eficiente a este territorio, creyendo sólo en el conocimiento técnico “experto”, impuesto de manera violenta, como una consecuencia lógica del pensamiento colonial, donde los pobladores locales no tenían ninguna participación salvo el de ser los “instruidos”.

El sistema fue exitoso y pronto se extendió a gran parte de Abya Yala, lográndose el concepto de radios educativas o escuelas radiofónicas que difunden, a través de la educación, las teorías del progreso y el desarrollo, pero sobretodo para apoderarse de la palabra, se apoderaron de la verdad absoluta y de la posibilidad de la razón, esa misma palabra que es herramienta de resistencia para la defensa y lucha de su territorio, y que pronto comprendió las otras posibilidades que se podían lograr con estos medios, y a partir de aquí hablamos más o menos de dos vertientes paralelas en la radio como medio



de comunicación: la radio inspirada en el Desarrollo económico y la Modernidad como verdad única, y por otro lado, la radio que nace en las luchas sociales.

En Bolivia, en las décadas del 40 y 50, los sindicatos de trabajadores de las minas –por entonces la principal riqueza económica del país, y con una historia común a todas las naciones andinas, pues eran quienes sostenían este trabajo estando en la mayor pobreza y exclusión, mientras las ganancias eran controladas por unas pocas familias– empiezan a comprender que la radio sólo obedecía a un discurso y ocultaba mucho de la realidad y, a raíz de esto, entienden la necesidad de poseer medios de comunicación propios, donde los sindicatos y las comunidades fueran dueñas de la tecnología, es decir de los transmisores y los receptores y fueron los propios trabajadores quienes aprendieron a elaborar los contenidos y producir los programas, apropiándose de la radio y logrando el ejemplo más avanzado de comunicación participativa de la época.

Nuevamente, la “visión” es una oportunidad de dominio sobre la “escucha” y, como respuesta a esta apropiación de la radio, el gobierno boliviano inundó de televisores a estas poblaciones, difundiendo contenidos que generalmente eran producidos en el extranjero, y que tenían una mejorada técnica de persuasión hacia las ideas del desarrollo, desde un medio cuya producción aún era ajena a las mayorías, logrando así una imposición desde lo simbólico y lo cultural, apoyada con requisas de equipos de radio y otras formas de represión, que fueron resistidas por los sindicatos y las comunidades, desde sus propios medios de comunicación, sus propios mensajes en su propia lengua, y en la posibilidad de articularse y organizarse desde la *Escucha*, más cercana a las culturas orales de Abya Yala.

También podemos considerar las experiencias en El Salvador durante la extensa guerra civil a partir de los 70: una imposición cultural basada en el desarrollo económico, sostenida por Estados Unidos y las teorías coloniales, y una resistencia de las sociedades originarias y clases trabajadoras quienes entienden mejor el territorio y la mejor forma de desarrollarlo coherentemente y, desde esa posición, resisten apoyadas en sus propias cosmovisiones, sus vínculos al territorio y el entender de las tecnologías que en un primer momento aparecen en su contra, pero que ahora apropiadas, son una posibilidad de organización, articulación, memoria y de la propia voz. La escucha está muy vinculada a la sobrevivencia de las lenguas originarias, a su práctica y difusión en las nuevas generaciones.

En un segundo capítulo, el libro nos inicia en la geografía del istmo de Tehuantepec y la historia de los pueblos que le habitan, territorio donde resisten formas originarias de sobrevivencia colectiva, y territorio que es también objetivo de planes de desarrollo enfocados en la explotación del viento, además del agua, minerales, la agroindustria y otros.

La relación en este territorio con el viento es un factor importante, pues la geografía ha predispuesto que se forme ahí un inmenso río de aire, –de tal fuerza, que es un escenario común ver en la carretera tráileres arrastrados por el viento– el que tiene las cualidades necesarias para la instalación de proyectos de energía eólica, los que rápidamente han adquirido irregularmente enormes terrenos, precarizando más a las poblaciones locales y reduciendo sus posibilidades de sobrevivir de manera autónoma, convirtiendo a la región en una zona de sacrificio en nombre del progreso.

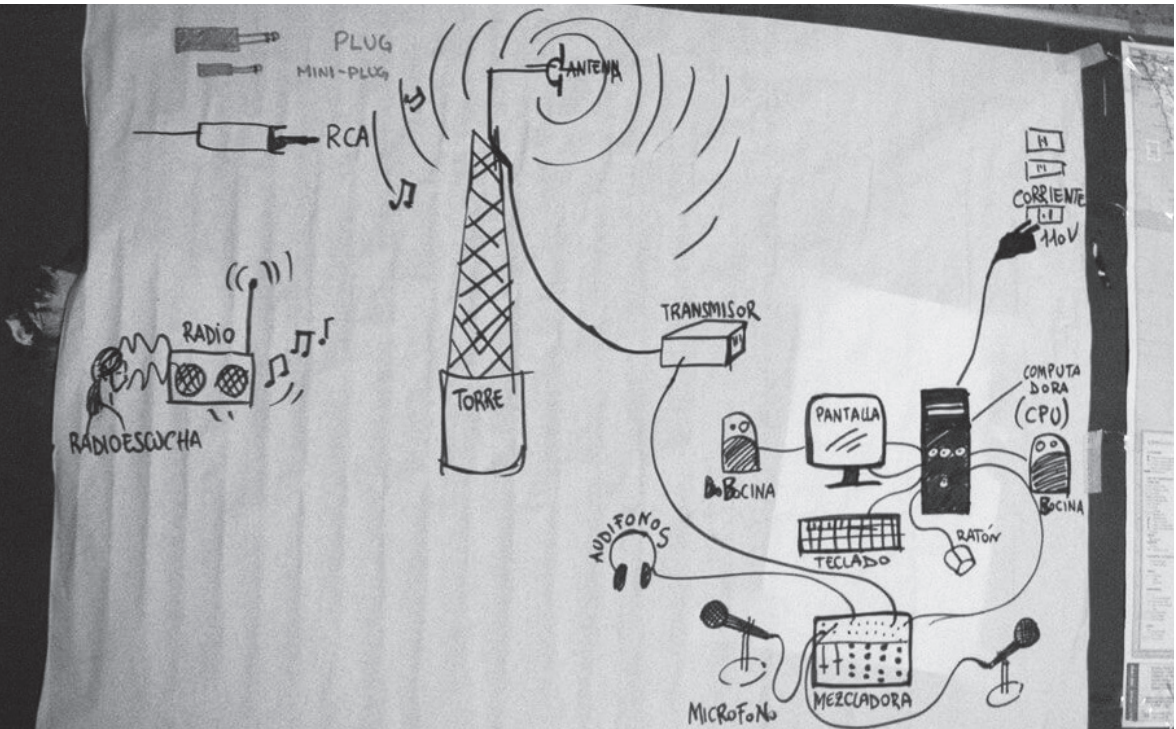
Comparto a continuación algunas partes del texto original de *Aire no te vendas*, porque siendo cada idea muy valiosa, se complica resumirlas o sintetizarlas sin el riesgo de perder momentos importantes.

El desarrollo es un proyecto tanto económico (capitalista e imperial) como cultural. Es cultural en dos sentidos: surge de la experiencia particular de la modernidad Europea; y subordina a las demás culturas y conocimientos, las cuales pretenden transformar bajo principios occidentales. El desarrollo privilegia el crecimiento económico, la explotación de recursos naturales, la lógica del mercado y la búsqueda de satisfacción material e individual por sobre cualquier otra meta. El desarrollo y la modernidad involucran una serie de principios: el individuo racional, no atado ni a lugar ni a comunidad; la separación de naturaleza y cultura; la economía separada de lo social y lo natural; la primacía del conocimiento experto por encima de todo otro saber.²

El viento es parte del territorio, pero como estamos contra el proyecto eólico, la tierra es el objetivo para defender, porque es donde pondrán las torres. El viento lo han convertido en una mercancía, antes decíamos: libres como el viento, pero ahora ¡ni el viento es libre! El pueblo binnizá en zapoteco es Gente que llegó de las nubes, bi, es gente, zá de las nubes y del viento. En el mismo nombre está inherente lo que somos, nuestras deidades son viento y tenemos varios nombres para el viento, una tipología. Eso quiere decir que es algo con lo que siempre hemos convivido y que respetamos. Los ikoots tienen el viento del sur y el viento del norte. Es parte de nuestra vida, pero no es algo que hayamos reflexionado a profundidad.³

En esta región del Istmo de Tehuantepec, las estrategias de desarrollo, siempre sostenidas en el engaño y la violencia, se manifiestan de manera contemporánea en la lucha del el gobierno, corrompido por capitales extranjeros que, amparados en la legalidad, que se enfrenta a la resistencia de los pueblos que habitan históricamente este territorio, y en las que la radio también es una herramienta importante de coordinación, articulación y encuentro.

Y, en este contexto, los medios de comunicación comerciales son esenciales en la lucha ideológica para tomar la opinión a favor del desarrollo, resaltar sus “bondades” sobre las poblaciones intervenidas y difundir los ideales urbanos sobre los ciclos empobrecidos del campo. Aquí, puntualmente Radio Totopo



–la radio comunitaria de la Asamblea Popular del Pueblo Juchiteco– ha asumido un papel importante ante la falta de información verdadera, proporcionando toda la información que las empresas y el gobierno esconden y niegan desde los medios oficiales.

En el tercer capítulo, el texto se enfoca en la recuperación de la historia de esta radio, que inicia actividades en el 2005 y que transmite en FM desde el barrio de pescadores de Juchitán y además visibiliza su rol junto a las radios comunitarias en Oaxaca, territorio con una extensa tradición radiofónica, que provee información local confiable y en las propias lenguas de los pueblos que la habitan.

Para estas comunidades, el espectro radioeléctrico se asume como un elemento más de su territorio, comprendiendo el uso, manejo y aprovechamiento comunal del mismo, y la construcción de su autonomía pasa por el acceso, disfrute y administración de sus propios medios de comunicación.

*Su nombre se origina del Totopo (totopochtli, término en lengua náhuatl que significa tortilla de maíz tostada), en el Istmo de Tehuantepec, el totopo es una tortilla de maíz circular deshidratada con varios hoyos, en lengua Zá significa GUETABIGUII, GUETAHUANA o GUETASUQUII. En las naciones originarias que habitan en el sur del Istmo, entre los Ayuuk (mixes), Ikoots (huaves), Angpon (zoques), Slijuala Xanuc’ (Chontales) y los Binnizá (Zapotecas), existe una diversidad de sabores y tamaños de cómo se consume este producto gastronómico, de aquí se toma la palabra TOTPOPO como símbolo de la diversidad cultural en el Istmo de Tehuantepec, para nombrar la Radio Comunitaria Totopo.*⁴

La información que compartió esta radio, junto a otras como Zanapatec y Matías Romero, generó conciencia en la población de lo que pasa en cuanto a la amenaza del Corredor Eólico, traduciendo a las lenguas locales los contratos que las empresas firmaban con los gobiernos, y realizando radionovelas que dramatizaban los problemas futuros en base a la experiencia de otras comunidades donde ya estaban instalados los parques eólicos y, coordinando acciones para la defensa del territorio, usaron cápsulas radiofónicas y otras estrategias propuestas por las propias comunidades y producidas y realizadas por sus miembros. La radio ha sobrevivido a muchas crisis económicas y ha sido atacada directamente, siendo incluso desmantelada por el Estado y, también por mafias respaldadas por políticos y empresarios que se sienten amenazados por la información que se difunde, problema común a todas las radios comunitarias.

Finalmente, un último capítulo de la lectura tiene como objetivo compartir una propuesta de tratamiento radiofónico con relación al territorio, destacando la importancia de la comunicación, el sonido y la voz propia en los procesos de resistencia contra el despojo territorial, de la información local y también de las posibilidades que las tecnologías actuales, como internet, nos otorgan para llevar esas voces a geografías más distantes y diferentes poderes, siendo un valor importante ese vínculo con el medio, que se sostiene a través de las identidades, las culturas y el territorio en las radios comunitarias. Muchas estrategias y posibilidades más se mencionan: como la experimentación sonora, la poesía en lenguas locales o el radiodrama, y son un buen punto de origen para aplicar este contexto a nuestros entornos cercanos, pues las historias de Abya Yala son comunes y las experiencias muy cercanas.

Griselda Sánchez Miguel, conocida como Lluvia Obsidiana, (Oaxaca) es una artista sonora, radioar- tista, paisajista sonora y periodista mexicana, del pueblo Nuu Savi o mixteco. Su obra radiofónica se caracteriza por el nexa con los derechos humanos, el territorio y el uso de la radio comunitaria para defender el territorio propio.⁵

NOTAS

- 1 Sanchez Miguel selda, *Aire no te vendas. La lucha por el territorio desde las ondas, México, Iwgia, 2016.*
- 2 Escobar, 2009:65, en Sanchez, 2016
- 3 Entrevista a Bettina Cruz, 2012 en Sanchez, 2016
- 4 Sanchez, *loc.cit.*.
- 5 https://es.wikipedia.org/wiki/Griselda_Sánchez_Miguel

MARCO VALDIVIA | PERÚ

Cree en la tecnología y su apropiación como herramienta para el desarrollo de las personas, de manera individual y sobre todo común y colectiva, la enfoca en la práctica sonora y audiovisual, y en la comunicación e intercambio de saberes y experiencias sobre estos mismos temas. Desde esta perspectiva, ha mediado espacios formativos, compartido charlas, y presentado conciertos y obras en distintos festivales, encuentros, ciclos y otros espacios especializados en Abya Yala y otros territorios.

Desde el año 2006 desarrolla su trabajo desde asimtria.org, plataforma transdisciplinar abierta, enfocada en investigar, realizar, transferir y compartir diversas formas de creación basadas en el uso, apropiación y desarrollo libre de tecnologías aplicadas a la música contemporánea experimental, la escucha y el audiovisual, a través de proyectos como Pumpumyachkan, Festival Transpiksel, REUDO - Encuentro de Ruido, y otros. Ha colaborado además con otras organizaciones y redes en Abya Yala, como Platohedro, Une Festival de Arte Impuro y Toda la Teoría del Universo.

<https://asimtria.org>



Tierras del Mar - Leonel Vásquez

Desilenciar lo oculto desde la escucha

Ana Ruiz Valencia

El silencio es un concepto abstracto que no existe físicamente. Con esta afirmación, lejos de negar su existencia, quiero precisamente dar cuenta de la importancia del *silenciamiento* —el silencio no como algo que existe de forma natural sino como una acción deliberada de limitación y escondimiento— a la hora de comprender los procesos de ocultamiento producidos por y desde la colonialidad, y del potencial de la escucha como acción emancipatoria. En este texto abordo la obra de Leonel Vásquez (Bogotá, 1981) a partir de la memoria, la escucha y el silencio, tres ejes conceptuales y metodológicos que atraviesan y se interconectan en su obra, asumidos por el artista desde una posición ética y estética en contextos de tensión política, cultural y ambiental en relación con otros agentes humanos y no humanos. Estos ejes, a su vez, sirven como base para entender la obra de Leonel desde una perspectiva decolonial alrededor de una noción de *desilenciamiento*.

El ocultamiento producido por la colonialidad está presente de forma muy evidente en el genocidio ocurrido desde el siglo XV, pero también en el silenciamiento deliberado de expresiones y rastros documentales, materiales y testimoniales de sociedades no occidentales, incluyendo epistemologías y cosmogonías otras. Dicho sistema de ocultamiento es múltiple en tanto no consiste únicamente en la desaparición física o en el olvido de lo otro, sino también en la tergiversación o reescritura de narrativas, y en el desconocimiento o incluso banalización de dichas acciones de ocultamiento. La filósofa María del Rosario Acosta (2020) utiliza el término *borradura* de forma cercana a la que yo uso aquí silenciamiento en el contexto de la violencia colonial, relacionada

*(...) con esta capacidad que tiene este tipo de violencia de instalarse de maneras definitivas, de colonizar y controlar todos los mecanismos de su representación, a raíz, precisamente, del dispositivo de la borradura: al borrar las huellas de sus trazos, la violencia colonial garantiza la efectividad de su operación y dificulta la accesibilidad a sus causas y lógicas operativas. Con ello, no solo dificulta la labor crítica que denuncia los mecanismos de dicha violencia, sino que requiere de una labor profundamente creativa para cualquier estrategia de subversión.*¹

A la hora de aproximarnos a la pregunta por una escucha decolonial, tal vez debamos iniciar desde un lugar opuesto: ¿Qué significa acaso una escucha colonizada? Y, en ese sentido, ¿cómo plantearnos, reconstruir o rememorar escuchas otras? ¿Qué otros mundos antes silenciados (re)suenan en el contexto de estas escuchas?

El *silenciamiento* emerge en relación a estas preguntas como un proceso de activación. En palabras de Leonel: “la escucha requiere de intención. Por lo tanto, el silencio no aparece—es activado. Silenciamos lo que no está en el centro de nuestros intereses”.² Así, el silencio es entonces ante todo una postura política de la escucha, que tiene cierto poder de decisión respecto a cuándo y cómo movilizarlo. Una escucha decolonial tendría que pasar, en primera medida, por ubicar el foco de la escucha en aquello que ha sido silenciado, por la reflexión permanente en torno al lugar que ocupan los silencios en los mundos que habitamos, dónde se encuentran, cómo llegaron hasta ahí y qué es lo que ocultan.

Leonel Vásquez lleva varios años creando un cuerpo de obra que parte de la escucha como base epistémica e instrumento plástico de reconstrucción discursiva en torno a tensiones culturales, políticas y ambientales en el contexto colombiano. Uno de los asuntos que atraviesan su obra es la memoria, abordada desde lugares y perspectivas diversas. Esta relación con la memoria es particularmente relevante en tanto hay un proceso de volver a algo que estaba callado, de *desilenciarlo* en una serie de movimientos que no parten nunca de cero, que no “rompen el silencio” con sonidos antes inexistentes sino que, por el contrario, los auscultan desde la escucha en un proceso que genera un terreno fértil para que aquellas memorias ocultas puedan emerger. *Desilenciar* se convierte así en una acción deliberada para desmontar estructuras coloniales que pasan por lo formal, lo tecnológico, lo lingüístico o lo epistémico.

Aunque podemos ubicar estas memorias en al menos dos dimensiones —humana y no humana—, están entrelazadas y son interdependientes: la *memoria histórica*, presente en el trabajo de Leonel en obras relacionadas con procesos de reparación simbólica y construcción de paz, particularmente en el contexto colombiano del conflicto armado y el postacuerdo, o *memorias geológicas*, relacionadas con las relaciones entre seres humanos y entidades no humanas a partir del estudio acústico del paisaje.

Leonel ha trabajado intensamente en procesos de reparación simbólica, en los que no sólo están presentes las memorias de las personas o comunidades victimizadas, sino también de los ríos y árboles como víctimas y testigos silentes del conflicto armado en Colombia. *Radio Espectros* (2012-2015) es un dispositivo radial ambulante que retoma la frecuencia de la Radiodifusora Nacional de Colombia mientras emite registros del 9, 10 y 11 de abril de 1948, transmitidos originalmente en emisoras tanto oficiales como privadas y clandestinas, que se intercalan con música y radionovelas de la época. Esta obra está indirectamente conectada con otra anterior, *Muertes vivas* (2010). Leonel cuenta:

Dora Brausin [directora de la Fonoteca de Colombia en ese entonces] (me invita a) escudriñar los archivos de la fonoteca. (...). Decidí trabajar con los archivos del 9 de abril porque para esa época tenía un interés que me puso en un lugar especial de interacción con ciertos asuntos de la agenda social y política de la memoria de Colombia, que tenía que ver con los cuerpos NN: con los no identificados, los desaparecidos, pero sobre todo con los insepultos, los cuerpos que no han tenido lugar, una fina-



Tierras del Mar - Leonel Vásquez

lización de su experiencia de existencia en el mundo de los vivos de un modo culturalmente digno. De ahí salió el proyecto Muertes vivas, que terminó siendo una expresión propia, ritual, una creación de un rito que cruzaba una serie de experiencias particulares y una mirada al estado de la situación. Eso es como en 2009, estábamos en plenas crisis de Falsos positivos (...). Terminé desarrollando un proyecto muy bonito en relación a los cantos fúnebres y a las expresiones vocales, corporales, humanas de tramitación de esos estados de vulnerabilidad y de tensión por lo que uno atraviesa cuando está en duelo. Y cómo hacer para que esos duelos tuvieran una sensatez, pensando en la crisis cultural que hay en torno a las prácticas espirituales y religiosas, a las doctrinas. Siento que no ha habido un lugar para que los que estamos por fuera de esas doctrinas pudiéramos sentir una relación cercana con los muertos. Pareciera que todo lo que tuviera que ver con el desarrollo espiritual, el desarrollo interior y las preguntas existenciales estuvieran concentradas en ciertos campos del conocimiento y de las prácticas, y que estuviéramos restringidos a ello. Me sentía un poco huérfano.³

Aquí regreso a María del Rosario Acosta, quien ha desarrollado un trabajo largo en relación a lo que ella ha llamado las gramáticas de la escucha, y en particular a los mecanismos que “hacen posible en primera instancia la tarea de producción de memoria en un contexto donde la violencia atraviesa de manera profunda y radical la posibilidad misma de la producción de sentido”.⁴

Aquellas voces silenciadas no son únicamente humanas, sino también entidades y seres no humanos como las piedras, cuerpos de agua, árboles o cetáceos. Obras como *Canto de los yarumos* (2015), *Cantos silentes en cuerpos de madera* (2017)⁵ y más recientemente *Bosque resonante de árboles errantes* (2022) son relevantes en tanto articulan las memorias humanas del conflicto desde las comunidades con las memorias no humanas de los árboles, como es el caso de los árboles de Santo Domingo, Arauca, los Yarumos del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá, o el tamarindo de Las Brisas.⁶

Otra de esas voces recurrentes son las del agua, que según Leonel:

(...) me han llevado a comprender que estamos viviendo en tiempos de agua: tiempos de ríos secos, desviados, embalsados, que arrastran montañas, de mares desplazados, sectorizados, instrumentalizados y ruidosos, de aguas invivibles a veces en abundancia otras en escasez, cambios intensos e inesperados, en síntesis, tiempos en una nueva métrica biológica y cultural.⁷

Esos paisajes, tiempos y voces del agua están presentes en obras como *Tierras de mar* (2017) o *Jagüey* (2016), entre otras. En *Jagüey*, el artista se inspira en los jagüeyes naturales de La Guajira (depresiones de tierras arcillosas en donde se empoza y se retiene el agua, usadas por los Wayuu para acumular aguas lluvia y abastecerse con ellas en épocas de sequía) para hacer una instalación sonora en la que

converge lo aural en tanto experiencia corporal —la recepción sonora como algo que no le compete únicamente a los oídos sino también a los huesos, la piel, la carne y los propios fluidos corporales— con los sonidos de paisajes sonoros que relacionan entornos naturales con cantos y sonidos tanto de las tradiciones culturales de la sociedad Wayuu como de los resultados de procesos extractivistas occidentales que ponen a los cuerpos de agua en peligro o en extinción. En *Tierras de agua*, parte de una residencia desarrollada por Leonel en el Festival Tsonami 2017, trabajó durante varias semanas con la comunidad de pescadores de la Caleta el Membrillo, en Valparaíso, en la reconstrucción de la memoria sonora del muelle para “pensar, recordar, sentir y expresar la relación esencial y afectiva con el agua y sus distintas formas de vida”; el resultado fue un bote construido por el artista junto a las personas de la comunidad, que viajaba por la costa y las calles de Valparaíso “siguiendo la línea por donde hace mucho se juntaba el mar y la tierra”⁸.

Las piedras también están íntimamente relacionadas con la memoria del agua. Es el caso de *Canto rodado* y *Canto de las abuelas*. Sobre la primera menciona el artista:

Canto rodado (...) arranca desde la parte alta de la montañas en el “origen naciente en las rocas” en Río Claro, la reserva y patrimonio geológico colombiano ubicada al sur de Antioquia, baja hacia el río Chenche (Tolima) “un río que ahogó su pasado”, avanza por el “río negro de espumas blancas”, donde el lecho se carga de cadmio, plomo, metales pesados y materia orgánica al paso por Bogotá, en seguida donde “le sacaron la piedra al río” en Saldaña Tolima, y al final nos volvemos a encontrar el arroyo Aguas Blancas, gregario del río Ranchería y donde se originó este proyecto, un río que se le saco el agua con la promesa del desarrollo responsable de la minería y hoy es solo “un río de piedras secas.”⁹

En términos vivenciales, la obra de Leonel trata más de la experiencia de escucha que del estímulo sonoro en sí mismo. La escucha se ubica en el centro de su práctica artística, no sólo pensada desde la perspectiva de lo que el espectador experimenta como resultado final de la obra, sino como una base ética y metodológica que fundamenta sus procesos de creación: la escucha está presente en la construcción de las obras así como en el desarrollo técnico de sus instalaciones, en las que suele primar la escucha mecánica, la dimensión táctil del sonido, y la experiencia física y espacial en torno a él. En un proceso que parecería invertido respecto a nuestra forma habitual de concebir lo sonoro, la acción inicial no es el estímulo sonoro *per se*, sino que primero está la escucha como auscultación del silencio, luego el sonido en tanto descubrimiento, y luego otra vez la escucha como acción de resonar, como vivencia corporal y emocional, a la vez social e íntima, que sucede a través de la obra.

Se trata entonces de un proceso de escucha de *lo otro* en un sentido ampliado: de otras personas, de otras entidades/seres y de otros tiempos. En el caso de la dimensión humana, Leonel trabaja continua-

Canto Rodado - Leonel Vásquez



mente con grabaciones de voces que usan la palabra y el canto, así como también tiende puentes entre distintas temporalidades a través de grabaciones de campo y paisajes sonoros. Respecto al proceso de escucha como parte de la reparación simbólica menciona Leonel:

Tal vez es un proceso de formación de la escucha. Por lo menos en mi caso fue de aprender a escuchar, a tener tiempo. A darle un cuerpo de sentido a las cosas, no puesto antes de, sino abierto. A saber ubicarme en una disposición lo más neutral posible, porque es imposible ser completamente neutral. A saber en qué lugar estoy también como actor en este conflicto, cómo me identifico, y a entender que hay una política implícita detrás de todas las acciones de reparación, que de alguna manera también busca limpiar imágenes de un modo insensato. Entonces escuchar para identificar la sensatez del deseo profundo y humano de perdón. Porque la verdad es que hay mucho papeleo detrás de todo, más que un sentido de perdón. Eso es algo que se siente un montón en los discursos de los políticos.

(...) yo no puedo hacer nada que tenga que ver con restablecer el derecho de lo que se perdió, de hacer justicia, no es posible hacer justicia desde el arte. Hay una justicia material que se logra, quizás una justicia simbólica, pero es un aporte que se hace a esa justicia simbólica, que está pasada por las víctimas, son ellas las que al final verifican su satisfacción frente a las labores emprendidas.¹⁰

La reflexión en torno a lo aural puede entonces constituir un espacio de deconstrucción, una dimensión contrahegemónica que abre caminos respecto a lo visual como régimen de representación. Esta deconstrucción no se refiere al desmonte de un régimen por otro, sino de una auralidad que no compite sino que conversa, interactúa e interpela lo visual, gustativo, olfativo, y por supuesto lo táctil y propioceptivo, abriendo horizontes de sentido que ayudan a expandir los mundos que habitamos. Sin embargo, en cuanto nos adentramos en lo aural, en tanto sistema, encontramos otras domesticaciones que hacen parte de andamiajes ideológicos, técnicos-tecnológicos, fisiológicos y gramaticales-semióticos que, entrelazados, constituyen redes complejas de significaciones y formas de ser que a su vez están conectadas con la experiencia vital en un sentido ampliado.

Las estructuras ideológicas de escucha, íntimamente relacionadas con las técnicas, tecnologías e infraestructuras desarrolladas en torno a ella, tienen que ver con asumpciones frente a lo aural y los significados denotativos y connotativos de los estímulos sonoros. Estas infraestructuras (tecnológicas) para la escucha, como la radio o las telecomunicaciones, a la vez delimitan y son delimitadas por una serie de gramáticas que pueden ser vistas desde varios lugares —como el musical, el de los medios radiofónicos o el de las telecomunicaciones—, en procesos de hibridación que han llevado siglos y que son también resultados de dinámicas de poder entre grupos sociales. Descolonizar estos lenguajes resulta particularmente difícil en tanto hacen parte de acuerdos que parecieran tácitos respecto a

Canto Yarumos - Leonel Vásquez



Radio Espectros - Leonel Vásquez

procesos comunicativos, y subvertirlos implica aceptar el posible quiebre e incomprensión de parte del escucha, acostumbrado a unos códigos y modos de escuchar específicos. Al respecto Leonel menciona sobre *Radio Espectros*:

Sentía que la voz, el registro de la voz tenía un rol fundamental. Y la promesa que hace el registro de mantener la justicia con lo que sucedió, como en un acto de neutralidad y objetividad de la memoria, pero que al final estaba súper tramitada por una serie de intereses: quién graba, cómo graba, desde dónde graba y todas esas cosas que determinan el sentido, objetivo y fin del archivo, estaba absolutamente mediado por una política de estado en ese momento, que era una política de censura, de represión y de retoma del control.

(...) Yo tenía fe que alguien escuchara eso y se preguntara por esas voces. Yo creo que la manera de enfrentarse al fantasma del pasado es directo, a la cara, a su voz,teniéndolo ahí y dejándose interpelar con eso, y generar un proceso de tránsito y —como dice mi hermana— texturización de la memoria.¹¹

A partir de todo lo anterior, la figura de Leonel se ubica más en un rol de *mediador* en un proceso de comunicación complejo. Sus obras, podría decirse, crean un espacio contingente de comunicación en el que distintos seres y tiempos confluyen, y vale preguntarse por el lugar de las obras en dicho proceso comunicativo; a quién llegan, cómo llega ese mensaje abierto que la obra está mediando, en especial cuando hablamos de instalaciones que suceden al interior de un museo o una galería. Este es un problema plástico, curatorial y contextual. Rolando Vázquez Melken menciona que:

Un museo que se reestructure a través de la escucha decolonial tendría que generar los espacios y experiencias donde el público se pueda posicionar y pueda experimentar la escucha (...) En ese sentido, tendríamos que repensar el museo como un espacio de la escucha, como un oído, un espacio que recibe, no como algo que dicta.¹²

Escuchar, entonces, no es estar en silencio. Escuchar es resonar, es dejarse afectar física y emocionalmente por las vibraciones que nos tocan, y en el proceso encontrar también nuestras propias vibraciones, nuestro pulso interno.

NOTAS

1 Acosta, María del Rosario. *Gramáticas de la escucha como Gramáticas descoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria*, en *Eidos*, No.34, Universidad del Norte, Colombia, 2020. pp.21-22.

2 Vásquez, Leonel. "Give and Receive Silence", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 14, no. 1, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2019. pp. 129-143, (traducción de la autora).

3 *Comunicación con el artista*, 2021.

4 Acosta, *Op.Cit.*, p.18.

5 En 2021 escribí sobre estas obras en el artículo *Resounding Epistemologies of Conflict: Auralities in Colombia's Historical Memory*, publicado en *Border Listening / Escucha Liminal* No.2. Disponible en <https://www.contingentsounds.com/border-listening-escucha-liminal-vol-1-2020/border-listening-escucha-liminal-vol-2/resounding-epistemologies-of-conflict-auralities-in-colombias-historical-memory/>

6 Recomiendo leer *Un monumento sonoro*, conferencia de Leonel Vásquez en *Conversatorios de Arte y DDHH* (No.4, 2017) de la Universidad Externado de Colombia. Disponible en https://issuu.com/derechoarteycultura/docs/conversatorios_arte-ddhh_4_final

7 Texto de *Tierras de mar*. Disponible en <http://www.leoneltasquez.com/obra/tierras-de-mar/>

8 *Ibid.*

9 Texto de *Canto rodado*. Disponible en <http://www.leoneltasquez.com/obra/canto-rodado/>

10 *Comunicación con el artista*, 2021.

11 *Comunicación con el artista*, 2021.

12 Cortés Lezama, Alma Angélica. "Aproximación a la escucha decolonial del museo. Pasar de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción", en *Nierika*, vol. 20, Universidad Iberoamericana, México, 2021. pp. 226-241.

BIBLIOGRAFÍA

Vásquez, Leonel (2016). "Jagüey. Laboratorio sonoro de hidráulica poética", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, pp. 299-306, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Vásquez, Leonel (2018). "Cantos silentes en cuerpos de madera. Experiencias sonoras en contextos de memoria y reparación simbólica en Colombia", en *Mundos sonoros: cruces, circulaciones, experiencias*. Simposio Internacional de Arte Sonoro, pp. 165-168, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

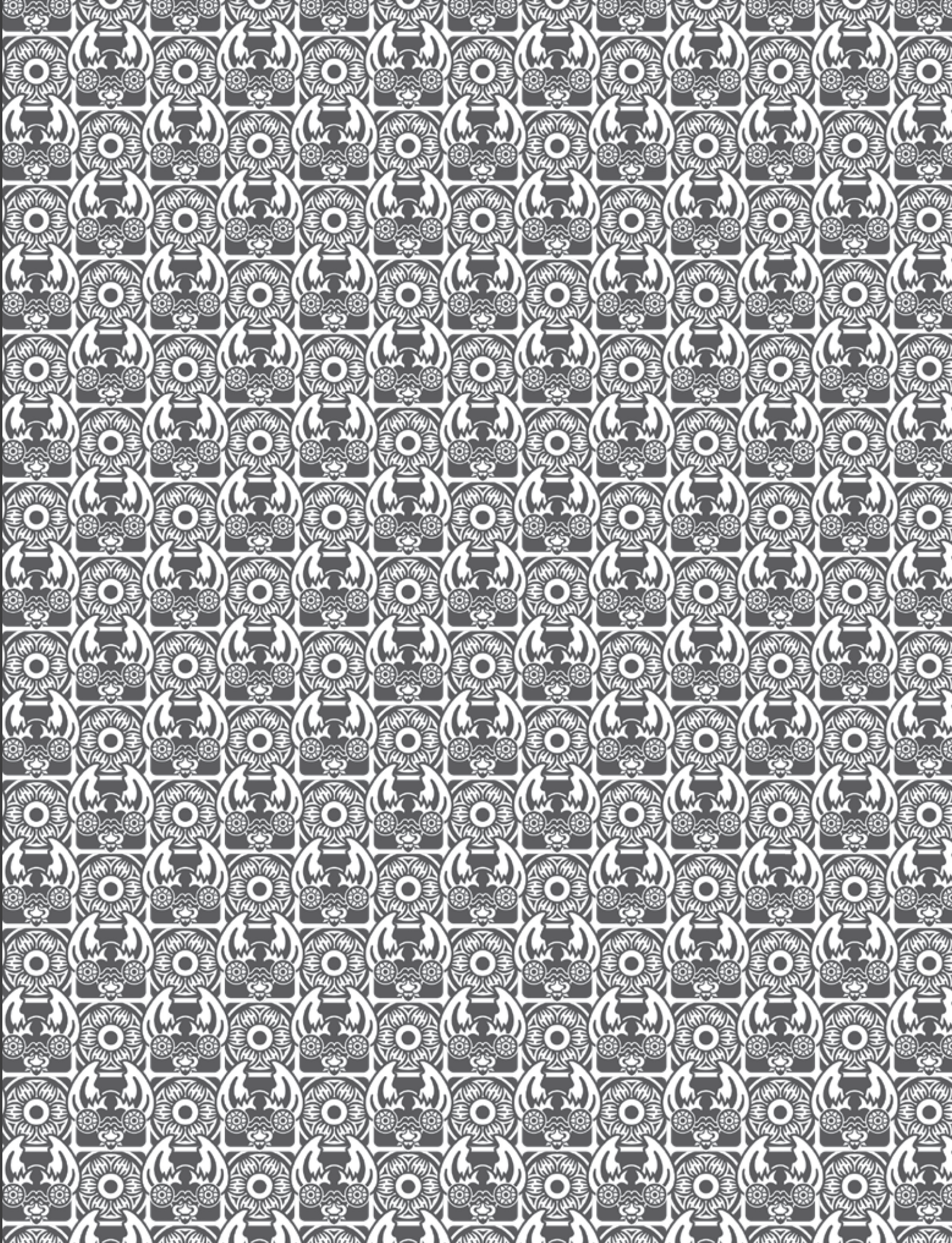
Vásquez, Leonel (2019). "Give and Receive Silence", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 14, no. 1, 2019, pp. 129-143, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

ANA RUIZ VALENCIA | COLOMBIA

Curadora, música e investigadora colombiana interesada en la cultura aurál y la filosofía/política del sonido.

Como violinista se enfoca en la música improvisada y experimental, colaborando con músicos y artistas visuales dentro y fuera de Colombia. Ha sido invitada a Radical Sounds Latin America (Alemania), Bang on a Can Marathon (Colombia), Festival Tsonami (Chile), Festival IN/OUT - ProHelvetia (Suiza/Colombia), Universidad de Murcia (España), Universidad de Guadalajara (México), entre otros.

Entre 2018 y 2019 hizo parte del equipo curatorial del 45 Salón Nacional de Artistas de Colombia, y ha sido curadora del Festival Audíum (2021-2022), del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (2020-2022) y desde 2022 del Museo de Arte Moderno de Medellín.



TSONAMI
EDICIONES



Proyecto financiado por el Fondo
Nacional de Desarrollo Cultural
y las Artes (FONDART) 2022

ISSN 0719-4625

05 >

