

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Juan Pablo González

COLONIALIDAD Y POSCOLONIALIDAD EN LA ESCUCHA

AMÉRICA LATINA EN EL CUARTO CENTENARIO

En el breve *sketch* que antecede la cueca chilena “Los estucadores”, grabada para el sello Victor por Los Huasos de Chicolco en 1942, aparece el epíteto de “vieja colonial” para referirse a una dama de clase alta que deja traslucir una supuesta estirpe aristocrática en su trato social. Si bien no podríamos acusar a nadie de ser “anticolonial”, a no ser que sea representante de algún Virrey, a más de alguno podrán tildarlo de “poscolonial” después de este coloquio, acusación a la que me expongo.¹

Esta reflexión sobre la colonialidad y poscolonialidad en la escucha, se divide en tres partes. En la primera, llamada “Mestizaje moderno”, abordo la construcción de la idea de América como rasgo constitutivo de la modernidad y de la conformación de Europa como tal desde donde se define un Otro racial, administrado bajo un poder colonial. Este Otro racial tendrá un fuerte componente mestizo, que surgirá de procesos de simbiosis y transculturación más que del llamado *choque de civilizaciones*. En la segunda parte, “Escuchando desde dentro”, caracterizo los estudios poscoloniales, considerando también sus paradojas y la forma en que ha repercutido en la musicología. Es aquí donde expongo un primer caso de estudio, referido a las *correcciones* a la interpretación pública del Himno Nacional de Chile por parte del Estado. En la tercera parte y final, “Escribir lo imaginado, grabar lo enunciado”, establezco un paralelo entre la introducción de la escritura entre pueblos amerindios del siglo XVI y la introducción del sonido grabado entre la población urbana latinoamericana en el Cuarto

¹ Los Huasos de Chicolco. 1942. “Los estucadores”, cueca de D. Santelices, Fernando Montero y Pepe Rojas. Santiago: Victor, 90-0005 A.

Centenario de la llegada de Colón a América. A la luz del pensamiento poscolonial, abordo los problemas derivados del diálogo entre prácticas sociales y musicales con las nuevas tecnologías, que influirán en la representación sonora del subalterno y la administración de su escucha.

Mestizaje moderno

Si bien la mayor parte de las sociedades Occidentales han sufrido distintos grados de mezcla con otras en sus procesos de formación, las mezclas latinoamericanas son más recientes e involucran gran variedad de culturas. Se desarrollan a partir del período moderno, iniciado justamente, con la conquista de América, como diversos historiadores y científicos sociales coinciden en afirmar.

En efecto, los rasgos que caracterizan el proyecto moderno a nivel político, social, económico y epistémico habrían tenido como condición la creación, administración y control europeo de un Otro a partir del siglo XVI. Con ello, Europa se definía como unidad geopolítica, aumentando la conciencia de sí misma, y situando al ser humano al centro de la atención. Con América, el Renacimiento y el humanismo habían comenzado. Todo esto fue condición para la gran expansión colonizadora del siglo XVIII, cuando Europa comienza percibirse a sí misma como Occidente y al mismo tiempo crea el concepto de Oriente.²

Como afirma el sociólogo peruano Aníbal Quijano, Europa va a *racializar* sus relaciones de poder con las nuevas identidades americanas que conforman un Otro de dimensiones políticas, sociales y epistémicas (en Hernández, 2007). Ya no se trata del Otro *bárbaro*, que amenazaba directamente a Europa y al cual sólo era posible combatir. Con el Otro americano, en cambio, se podía vivir en paz a una conveniente distancia, por lo tanto se le podrá catequizar y *civilizar*. Finalmente, se trataba de un Otro que se integraría a Occidente, pero con sus *áreas flecos* o *fringe areas*, como me decía un ilustre profesor en UCLA³.

2 Ver introducción de Hernández, 2007 y Said, 2002.

3 Este Otro americano está formado por indígenas, mestizos y criollos, pues los africanos y sus descendientes, en régimen de esclavitud, constituyen una doble alteridad para Occidente.

El eje de la raza plantea una diferencia clara entre Europa y América, continentes que, dentro de un mismo Occidente, comienzan a percibirse con matrices raciales diferentes. No sólo se trata de las razas preexistentes en América a la llegada de los conquistadores, sino de las que se empiezan a formar durante la Colonia. Estas nuevas razas, producto de nuevas mezclas, serán documentadas mediante precisas categorías sanguíneas que definen *científicamente* la aparición de mestizos, mulatos o zambos, por ejemplo. Como las mezclas no quedarán ahí, la propia clasificatoria hispana es pródiga en combinaciones étnicas, generando también valoraciones de ellas.

De este modo se consolidó uno de los núcleos principales de la colonialidad/modernidad eurocéntrica, como señala Quijano (2000: 344) continuando las ideas de Edward Said: “una concepción de *humanidad* según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos”. Más tarde, surgirá la diferencia determinada por el concepto de folklore, debemos agregar, que define una alteridad europea interna. La colonialidad entonces, se origina y mundializa a partir de América, basándose en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de un patrón de poder, operando en cada uno de los ámbitos materiales y subjetivos de la existencia social cotidiana, señala Quijano (2000: 342).

Sumándose a la llegada de nuevas corrientes migratorias europeas y sus etnias asociadas a partir de la década de 1870, se embarcará hacia América Latina un contingente importante de inmigrantes de los ahora lejano y cercano Oriente, que diversificarán aún más el *crisol latinoamericano*, aunque sin que necesariamente mejore la valoración eurocéntrica de él. De este modo, la mentada *raza americana*, será más bien un *proyecto* de raza, que empieza a construirse con la conquista y que no se ha detenido más. En eso puede consistir su debilidad desde la mirada eurocéntrica, aunque desde la escucha poscolonial sea fundamento de su riqueza. Se trata, entonces, de un Otro que conforma y transforma su alteridad en base al mestizaje y ese mestizaje ocurre ante los ojos y oídos de la modernidad, no en la penumbra de la antigüedad, como había ocurrido en Europa.

En la introducción a la edición española de su libro *Orientalismo* (2002), piedra fundante de los estudios poscoloniales, Edward Said reconoce que

ha dicho muy poco sobre la compleja y densa relación entre España y el islam – antecedente importante para entender el proceso racial y cultural latinoamericano –, pues su interés se ha centrado más bien en la relación entre imperio y orientalismo, es decir, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. “En este sentido – señala Said – el contraste con España no podía ser mayor, puesto que el islam y la cultura española se habitan mutuamente en lugar de confrontarse con beligerancia” (2002: 10). Esto lo escribía el autor palestino en Nueva York siete meses después de la caída de las Torres Gemelas.

La simbiosis entre España y el islam proporciona un modelo alternativo al crudo reduccionismo de lo que se ha dado en llamar “el choque de civilizaciones”, continua Said, una simplificación de la realidad “que no transmite la verdad de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras” (2002: 10). El otro teórico fundante de los estudios poscoloniales, el hindú Homi Bhabha, profesor en Harvard, ya había manifestado que las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras de una manera más compleja que lo que sugieren las oposiciones binarias de centro/periferia, civilizado/salvaje; ilustrado/ignorante; o Primer Mundo/Tercer Mundo.⁴

Es decir, tanto Said como Bhabha parecían redescubrir lo que el antropólogo cubano Fernando Ortiz había llamado *transculturación* tres décadas antes que las Torres Gemelas se empezaran a construir. En efecto, en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz introduce el concepto de transculturación para expresar mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a la otra. Este proceso no consistiría solamente en la incorporación de rasgos culturales ajenos, ni en perder o desarraigar los propios, sino también en la consiguiente aparición de elementos nuevos en la cultura receptora, resultado que Ortiz denomina *neoculturación*.

El concepto de transculturación fue bien recibido en América Latina, pero no alcanzó la trascendencia que debía, ni desplegó todo su potencial interpretativo, como señala Ramiro Podetti, desde Montevideo (2004: 3). De hecho la noción de neoculturación parece ajena a nuestros saberes musicológicos. Frente al presente debate intercultural, afirma Podetti, el

4 Ver Bhabha, 1994; y Beard y Kenneth, 2005: 137-138.

concepto de Ortiz recupera su vigencia, pues la transculturación aparece como una respuesta de otro signo a los pronósticos de guerras interculturales y a los modelos de *guetificación* de ámbitos culturales que coexisten aislados y hostiles (2004: 3).

La posibilidad de “asumir la condición transitoria de la mezcla”, como define Podetti la transculturación, es ni más ni menos que una de las leyes principales de la historia moderna, historia iniciada con la aparición de América en el mapa de aquello que sólo a partir de su presencia podrá ser llamado Occidente.

Escuchando desde dentro

Las relaciones de *poder racializado* que conforman la colonialidad moderna, son sostenidas tanto desde el exterior como del interior de América Latina. La perspectiva eurocéntrica no pertenece exclusivamente a los europeos o a las fuerzas dominantes del capitalismo mundial, sino a quienes han sido educados bajo su hegemonía, como afirma Quijano. Se trata de una perspectiva cognoscitiva producida en el largo tiempo que *naturaliza* la experiencia de las personas en el patrón del poder eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, continúa Quijano. Este patrón de poder es percibido como *natural o dado*, no susceptible de ser cambiado o cuestionado (2000: 343).

Cuando las diferentes formas de colonialismo y dependencia cultural comienzan a ser observadas desde dentro, es cuando comenzarían los estudios poscoloniales. Sin embargo, esta mirada deberá llegar a los circuitos académicos e intelectuales desde donde se ha ejercido el pensamiento colonializante, para existir en plenitud. Esto es lo que sucede con Edward Said, por ejemplo, formado en las universidades de Princeton y Harvard, y profesor en Columbia University. ¿Habría sido tan influyente su pensamiento si hubiera permanecido en El Cairo? De este modo, como afirma el historiador turco Arif Dirlik, profesor en las universidades de Duke y Oregon, lo poscolonial comienza cuando los intelectuales del Tercer Mundo llegan a la academia del Primero.⁵ Al menos al llegar, quedará claro que “el Tercer Mundo no es sólo un área para ser estudiada, sino que

5 Ver Reynoso, 2006: 311; y Beard y Gloag, 2005: 137.

un lugar desde donde hablar”, como señala desde la universidad de Duke el crítico literario argentino Walter Mignolo. El punto de vista del nativo – o visión émica – también incluye el discurso de los intelectuales, nos recuerda Mignolo.⁶ El problema es hacerse oír, entonces, en los cenáculos del poder y para eso debemos hacerlo preferentemente en inglés.

Esta idea no parece estar suficientemente asumida por los teóricos del poscolonialismo del Primer Mundo, pues al definir los estudios poscoloniales, todo lo que dicen tiene que ver con el análisis de distintos tipos de textos escritos sobre y desde los países colonizados durante y después de los períodos coloniales; y con el escrutinio de las relaciones en el período poscolonial entre las instituciones, teorías e intelectuales del Primer y Tercer mundo. En ningún caso parece relevante señalar desde dónde se producen dichos análisis y escrutinios y quiénes los realizan.⁷

Pero no sólo la observación de las diferentes formas de colonialismo y dependencia cultural pueden conducir a lograr mayores grados de independencia cultural, ni el discurso intelectual es el único tipo de discurso que puede surgir de los *nativos*. En efecto, es aquí donde la expresión artística se yergue también como lugar poscolonializante de mirada y discurso. De este modo, las ciencias sociales y la música pueden contribuir por igual a hacer menos operativo el ejercicio del poder eurocéntrico en las *áreas flocos* de Occidente. Al hablar de música en América Latina, es conveniente recordar aquella célebre sentencia de Alejo Carpentier, que dice que se trata de una música a la que hay que aceptar en bloque, tal y como es, admitiendo que “sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias” y de los estudios de grabación, habría que agregar (1977: 17).

La observación o *mirada crítica* de la colonialidad – realizada desde las ciencias sociales o desde la música – supone una *lectura crítica*, un desciframiento de códigos conformados desde las relaciones de un poder *racializado*, en una sociedad de mestizaje moderno como es la latinoamericana. Esta mirada, ejercida desde un *locus enunciativo*, desde un lugar o *punto de vista*, puede ser también una escucha, realizada, entonces, desde un *locus auditivo*

6 Ver Mignolo, 1993: 123 y 131.

7 Ver Born y Hesmondhalgh, 2000: 4.

o *punto de escucha*, como ha sido llamado en la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular, IASPM-AL.⁸

Pero, ¿qué podemos comprender del mundo mediante su escucha? ¿Qué nuevas epistemologías podemos desarrollar del estudio del modo en que escuchamos y de lo que escuchamos? No es el caso reflexionar aquí sobre la participación de lo audible y lo inaudible en nuestra forma de conocer el mundo; sólo pretendo señalar la equivalencia de la mirada y la escucha como formas válidas de conocimiento de las prácticas coloniales y poscoloniales en América Latina.

Partamos de la base que existe un punto de escucha colonizante y un punto de escucha poscolonizante, ambos, por cierto, interesados, aunque el primero sea percibido como *natural* y el segundo como crítico. La escucha colonizante se realizaría desde los marcos de referencia y esquemas colectivos construidos por el poder mediante discursos y prácticas que intervienen, sin ser percibidos, en la construcción de sentidos de realidad o imaginarios sociales. Estamos ante la réplica interna y socializada de la dominación política y económica, que contribuye a crear sentidos de realidad en su beneficio. La escucha poscolonizante, en cambio, surgiría de la conciencia de cómo se está escuchando, cuáles mecanismos operan en nuestro escuchar, desde dónde escuchamos y por qué lo hacemos. De este modo: mirada, escucha, lugar y discurso se suman y potencian en la construcción de una conciencia poscolonial de las prácticas culturales en América Latina.

Sin embargo, no se trata de llegar alegremente a los brazos del poscolonialismo, pues diversas voces nos advierten que su crítica política estaría minada por sus debilidades epistemológicas.⁹ Tales debilidades producirían, finalmente, discursos que no necesariamente integran los cambios propuestos por la antropología posmoderna, por ejemplo, que algo tiene que decir sobre estos asuntos. Según el antropólogo argentino Carlos Reynoso, de la Universidad de Buenos Aires, tres rasgos de la antropología actual no han sido integrados por los estudios poscoloniales: el cuestionamiento de

8 El punto desde el cual se mira y se escucha, puede estar ubicado en uno de los polos de género, clase, raza, edad o educación que conforman la asimetría del poder.

9 Ver Reynoso, 2006: 296.

los supuestos propios; la negociación de significados entre investigador e informante; y la autoría compartida entre ambos (2006: 312). Pero, ¿será posible que colonizadores y colonizados cuestionen sus supuestos, negocien significados y escriban juntos? Desde la oposición binaria del *choque de civilizaciones* seguramente no, pero desde las hibridaciones propuestas por Ortiz, Said y Bhabha, probablemente sí.

Desde nuestro punto de escucha, podemos quejarnos de que los fundadores del poscolonialismo no le prestaron atención a la música – como suele suceder –, y que la propia musicología le prestó atención al fenómeno cuando éste ya perdía interés en el mundo académico.¹⁰ En efecto, el estudio de la representación sonora de Oriente en Occidente, al estilo del estudio discursivo de Said, llega a la musicología recién a comienzos de los años noventa, especialmente en estudios sobre el orientalismo en la ópera de los siglos XVIII y XIX, como veremos más adelante, y de la música popular bajo el manto de la *world music*.¹¹

Mientras la musicología y etnomusicología estuvieron ocupadas en América Latina del rescate, transcripción, estudio y contextualización de partituras y fuentes sonoras, no hubo mayor cuestionamiento a nuestras formas de escucha. El concepto mismo de música latinoamericana – excesivamente generalizador y cuestionado, por cierto – ya se entendía como poscolonial en el sentido de parecer una práctica productiva autónoma. Pero ¿autónoma de qué? ¿De reyes, empresarios, conservatorios? ¡Parece que sólo de reyes! No es tan obvia la autonomía de la *música latinoamericana*, pues se trata de una música que finalmente se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados en Europa y Estados Unidos, y también estéticos y artísticos, por cierto. Estos sistemas son aplicados tanto automática como estratégicamente en nuestra región, conformando imaginarios sonoros locales que sumados podrían constituir un imaginario latinoamericano conjunto.

Buscando justificar los procesos de apropiación de lenguajes y repertorios externos en América Latina, el compositor y musicólogo chileno

10 Klein en Reynoso, 2006: 296.

11 Ver referencias a estudios sobre operas orientalistas decimonónicas en David y Gloag, 2005: 137; estudio sobre orientalismo y estilo musical en Scott, 2003: 155-178; y estudios sobre orientalismo y música del siglo XX en Born y Hesmondhalgh, 2000.

Gustavo Becerra, de la Universidad de Oldenburgo, había sentenciado que “la música es de quien la usa”.¹² Sin embargo, en la legítima apropiación y resignificación de bienes simbólicos provenientes de otras latitudes, también pueden haber gestos de dependencia e independencia cultural, o coloniales y poscoloniales, podríamos decir. Un ejemplo de esto es el proceso de apropiación de los chilenos de su himno nacional y la resistencia del Estado a los cambios musicales y literarios que ha generado dicho proceso.¹³

Se trata de un himno compuesto por Ramón Carnicer, destacado compositor catalán que se encontraba exiliado en Londres en el momento de recibir el encargo del gobierno chileno. Si bien en Chile existían compositores, al menos desde el siglo XVII, y uno de ellos, Manuel Robles, ya había escrito una canción nacional en 1819, el gobierno chileno prefería buscar en Londres algún compositor que, hablando español, pudiera escribir un nuevo himno patrio. La canción nacional de Robles era condenada por la elite chilena de la época como muy sencilla, de reminiscencias dieciochescas y de carácter popular. Estos rasgos se oponían a la idea de ruptura con el pasado colonial, a la definición de un proyecto de nación ilustrada y a un concepto de modernidad que resultaba más afín a la estética operística de Rossini y Carnicer, como señala el musicólogo de la Universidad de Chile Cristián Guerra.¹⁴

El problema es que el nuevo himno, de clara influencia rossiniana, resultó poco adecuado para ser cantado por grandes masas de personas, por lo que empezó a sufrir adaptaciones espontáneas para facilitar su interpretación. Refiriéndose a los cambios producidos por el uso público del himno nacional chileno, la enciclopedia en línea *Icarito*, del diario *La Tercera* – ampliamente utilizada por los estudiantes chilenos para hacer sus deberes escolares – afirma: “El autor jamás imaginó que su música sería paulatinamente deformada por los chilenos, quienes bajamos su tonalidad, flexibilizamos los ritmos y cambiamos parte de la melodía.”¹⁵

Más aún, la enciclopedia señala que debido a que las *fallas* en su interpretación no se solucionaron con el primer decreto corrector de 1909, se

12 En Foxley, 1988: 38.

13 Ver Vega, 2000.

14 Además, existían problemas políticos internos que llevaban a tomar partido por uno u otro himno. Ver Guerra, 2007: 32-33.

15 www.icarito.cl [9/2009]

emitió otro en 1941 “para corregir las imprecisiones populares y estimular su adecuada enseñanza.” Luego de un tercer decreto emitido en 1980, en pleno gobierno de Augusto Pinochet, que “tampoco resolvió la situación”, se decidió recurrir siempre en los actos oficiales a una grabación del himno, “apoyando de esta manera al público en su canto, lo que soluciona parcialmente el problema que significa la ignorancia generalizada de nuestro Himno Nacional”, concluye la enciclopedia.

Es el conflicto entre apropiación y corrección del modo de canto donde se enfrentan actitudes colonizantes y poscolonizantes. De hecho, al himno nacional chileno se le llama indistintamente himno y canción nacional en partituras históricas y en documentos oficiales, como queriendo decir que hay dos modos de acercarse a él. La gente lo llama canción nacional. Como corolario, aparece la grabación como el instrumento más eficaz para fijar la norma que se quiere imponer, haciendo del canto espontáneo grupal, desde donde se ejerce el uso y la apropiación de un bien cultural, en algo fijo y previamente definido. Esto transforma la interpretación del himno nacional chileno en una especie de gran karaoke republicano.

La siguiente cita del libro de Said, invita a extrapolar su reflexión sobre Oriente a América Latina a la luz del himno nacional chileno:

“El conocimiento de Oriente, porque nació de la fuerza, crea en cierto sentido a Oriente, al oriental y a su mundo [...] el oriental es descrito como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículum), que se corrige (como en una escuela o en una prisión) y que se ilustra (como en un manual de zoología). En cada uno de estos casos, el oriental es contenido y representado por las estructuras dominantes [...]” (Said, 2002).

Con su libro, Said iniciaba la genealogía de los saberes europeos sobre el Otro, mostrando los vínculos entre ciencias humanas e imperialismo. Como afirma el sociólogo nicaragüense radicado en Nicaragua Freddy Quezada, autores como Said expresan un aspecto fundamental de su herencia posmoderna: el problema de la representación de los subalternos. ¿Se puede o no hablar en nombre de ellos? En todo caso está claro que se ha podido cantar en nombre de ellos y, como veremos a continuación, escuchar en su nombre.

Escribir lo imaginado, grabar lo enunciado

Tanto la escritura como la imprenta y el propio concepto de literatura provienen de una misma matriz centroeuropea, que no aceptó la narrativa oral de los pueblos amerindios como literatura. La introducción del alfabeto en algunos sectores de la población Amerindia en el siglo XVI – permitiendo la aparición de libros maya-quiché como el *Popul Vuh* y el *Chilam Balam*, entre otros –, no transformó la narrativa oral maya en literatura a los ojos occidentales, como señala Mignolo. Esta exclusión es el reconocimiento que literatura es una conceptualización regional y culturalmente dependiente de cierto tipo de práctica discursiva, que no es universal a todas las culturas (1993: 125).

La narrativa oral amerindia no formaría parte de la cadena genética, digamos, de la *literatura*, tal como el llamado *arte precolombino* no lo fue del arte Occidental hasta su rescate nacionalista del siglo XX. Esto no es extensible a otras narrativas orales, como el romancero medieval español, por ejemplo, que sí participa de la construcción de la idea de literatura eurocéntrica adoptada en América Latina. Esto es similar a lo que sucede con el *arte rupestre* de las cuevas de Altamira y no con las *líneas* de Nazca, que ni siquiera son llamadas arte, y que intervienen el paisaje más de mil años antes del nacimiento del *land art* con artistas como el búlgaro Christo Javacheff.

Si extrapolamos la escritura de lo imaginado a la grabación de lo enunciado, tendremos que avanzar hasta comienzos de la década de 1890 para encontrarnos con la llegada del sonido grabado a sectores de la población urbana y más tarde, rural latinoamericana. A diferencia de la imprenta, la grabación no generó al principio una ligazón entre tecnología y género, aunque, con el paso del tiempo y la extinción o cambio de manifestaciones de la oralidad, lo hará entre tecnología y memoria, y por consiguiente, patrimonio.

El comienzo de la etnografía musical se produjo dentro de una concepción colonial del mundo, con grandes zonas del mapa dependiendo de dos o tres potencias europeas y con el colonialismo incorporado en los imaginarios sociales latinoamericanos. Este comienzo también coincidió con el inicio de los sistemas de grabación y reproducción sonora, y su consiguiente búsqueda de repertorio. De este modo, en 1899 la compañía

Gramophone de Londres empezó a enviar ingenieros a realizar grabaciones de campo a numerosas localidades de Europa y Asia. Las compañías Columbia, Pathé, Odeon, y Parlophon comenzaron a hacer lo mismo, descubriendo el potencial comercial de los *recording trips* que muy pronto se extendieron hacia América Latina.

El ingeniero en gira instalaba sus equipos portátiles en algún hotel y ponía un aviso en el diario ofreciendo grabar gratis a los músicos locales. Se formaban largas filas de voluntarios, pues, al igual que con el comienzo de la radiotelefonía pública en los años veinte, los músicos consideraban un honor participar en el desarrollo del nuevo invento; además, por primera vez se podían escuchar a sí mismos sin estar tocando. Cuando el ingeniero tenía suficientes grabaciones para elegir, regresaba con sus matrices de campo a la fábrica en Londres, París o Berlín. Allí se seleccionaban según criterios que más tarde serán denominados “comerciales”, se hacían la copias y se enviaban a la misma localidad donde habían sido grabadas para ser comercializadas entre los propios nativos.¹⁶ Es interesante este fenómeno, pues, a la inversa de lo que sucederá más tarde, en sus comienzos, la tecnología del sonido no necesariamente produce una desterritorialización de la música, ya que el consumo discográfico se promueve en los mismos lugares donde aquella música que ha sido grabada se practica.

Los *recording trips* promovidos por Odeon le habían permitido a la compañía realizar catorce mil grabaciones diferentes en distintas partes del mundo en un lapso de tres años desde su fundación en Berlín en 1903. En base al repertorio grabado por Odeon en Asia, el musicólogo alemán Erich von Hornbostel compiló la primera antología sonora de Oriente, que fue publicada por Odeon en los años treinta.¹⁷ Antes de eso, Oriente era más bien representado sonoramente desde la música instrumental, teatral y especialmente, la ópera europea. Marchas turcas, indias galantes, sherezades, rapsodias húngaras, Aídas y madames Burtefly, constituían el Orientalismo sonoro europeo de los siglos XVIII y XIX. A partir de la antología de Hornbostel, en cambio, la música del cercano y lejano Oriente se presenta a sí misma ante los oídos occidentales, aunque mediatizada por la industria discográfica alemana.

16 Ver Shepherd et al, 2003, 1: 624-625.

17 Ver Gronow, 1998 y 2002; y Shawe Taylor. 2002.

La actividad de Odeon en Asia y África se expandió hacia América del Sur con la Primera Guerra Mundial, abriendo oficinas en Brasil en 1913 y en Argentina en 1918, lo que también favoreció el desarrollo discográfico de Chile, Uruguay y otros países sudamericanos, por la llegada de aparatos y discos desde Buenos Aires, y la cercanía de los estudios de grabación.

Debido a que la inversión de la incipiente industria fonográfica en tecnología, patentes y producción estaba radicada en los aparatos más que en la música grabada, esta industria se orientó a la venta de aparatos grabadores/reproductores más que de grabaciones. La música “estaba en el aire”; sólo había que recogerla, reproducirla y venderla. Si bien en 1909 el sello Victor comenzó a pagarle a los músicos por sus grabaciones, no lo hará por la venta de los discos ni por sus derechos autorales. De este modo, las nuevas compañías fonográficas tenían carta abierta para grabar, reproducir y vender cualquier música del mundo. La década de 1890 marca, entonces, el inicio del colonialismo sonoro y de sus formas de escucha asociadas.

Considerado como una máquina de feria, los espectadores podían experimentar con el aparato, grabando y escuchando sus propias voces. De este modo, la grabación fonográfica en América Latina comenzó de tres maneras simultáneas: con los *recording trips*, con pequeñas compañías locales y en manos de los propios usuarios. Es así como en 1897 se grababan grupos cariocas de *choro*; en 1902 se grababa música criolla de la provincia de Buenos Aires; y en 1905 se grababan cuecas, tonadas y repertorio de salón en Santiago; corridos en Ciudad de México y danzones en La Habana.¹⁸

En todo caso, sólo se recogió una porción limitada de las prácticas musicales tradicionales de comienzos del siglo XX. Incluso, como lo ha planteado Coriún Aharonián (2005), es muy probable que la industria discográfica haya producido un “blanqueamiento” de prácticas marginales de la época, como en el caso del tango y la milonga, por ejemplo, para permitir su consumo por los sectores pudientes, que eran los que compraban los cilindros y discos para poder usar los costosos aparatos sonoros.

Los cilindros nacionales se vendían junto a cilindros importados, que eran muchos más en la oferta chilena de comienzos del siglo XX, tendencia

18 Ver Astica et al, 1997; Casares, 1999-2002, 5: 187-206; y Franceschi, 2002: 31.

de consumo que se mantiene hasta hoy. La compañía francesa Pathé ofrecía cerca de nueve mil títulos en su catálogo de 1898, manifestando el rápido crecimiento de la nueva industria, orientada al consumo privado de grabaciones, no público, como ocurría hasta entonces. Los cilindros importados ofrecidos en Chile a comienzos del siglo XX, correspondían a trozos de ópera, opereta y zarzuela, música de banda y de orquesta, solistas y discursos célebres. Los cilindros nacionales incluían tonadas, cuecas, recreaciones de trillas y canciones de navidad.¹⁹

Desde el punto de vista del repertorio, entonces, el colonialismo de la escucha tiene dos particularidades. La primera es hacer que el subordinado se escuche a sí mismo – cual espejito sonoro –, llegando a prescindir, con el paso del tiempo, de prácticas performativas in vivo, que serán sustituidas por sus grabaciones. Esto ocurre en el rodeo chileno desde la década de 1980, tradicionalmente acompañado por cantoras campesinas y ha sido documentado en rituales de comunidades indígenas bolivianas en la década de 1990.²⁰

La segunda particularidad es imponer una performática externa de un repertorio externo, estableciendo una doble externalidad en la que se impone un canon que de cierto modo paraliza al subordinado, al obligarlo a escuchar o a reproducir un repertorio con una performatividad asociada. Esto no ocurría cuando dicho repertorio llegaba en partituras o era interpretado in vivo ante los oídos de los subordinados, quienes al tener que ofrecer su propia performatividad para reproducir dicho repertorio, generaban procesos de apropiación e hibridación más dinámicos, como los documentados por Carlos Vega y Lauro Ayestarán en relación a repertorios de salón folclorizados en América Latina.

En la década de 1920, el fonógrafo y el gramófono expanden su uso entre la población rural, que no necesitaba electricidad para reproducir y grabar en estos aparatos. De este modo, no será extraña la sospecha de Carlos Vega, quien pensaba que algunas de las cuecas que recolectó con

19 En 1889 la compañía Columbia (1888) había iniciado en Estados Unidos la publicación de catálogos de cilindros con marchas, bailes, canciones sentimentales y monólogos, destinados a máquinas de monedas y a exhibiciones de ferias. Ver Flichy, 1993: 94; Gronow, 1998: 10-11; Franceschi, 2002: 36; y Shepherd et al, 2003, 1: 535, 748.

20 Sobre el caso boliviano ver Stobart, 1998.

Isabel Aretz en diversas regiones del centro y sur de Chile en 1942, debían haber llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, “pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena”, señala. En efecto, en el repertorio de las cantoras campesinas es posible encontrar lo que ellas denominan *canción de moda*, repertorio tomado de discos e interpretado casi sin variaciones, ciñéndose a la grabación original, a diferencia de lo que ocurre con el continuo proceso de re-elaboración del cancionero de tradición oral y con el *cover* en música popular.²¹

Los *recording trips* eran complementados por *exhibiton trips*, que permitían promocionar y vender aparatos entre los mismos nativos a los que se había grabado y a los que se les ofrecería sus propias grabaciones. A comienzos de la década de 1890, el fonógrafo de Edison era presentado como el “maravilloso instrumento auditivo”, en América Latina. El énfasis estaba puesto en lo auditivo más que en lo sonoro, pues se trataba de fonógrafos con auriculares, que permitían una escucha individual, no colectiva. Sólo cuando surja el cuerno resonador o altavoz, los fonógrafos serán llamados instrumentos sonoros y musicales.

En noviembre de 1892, David Kuntz, representante de la compañía United States Phonograph en gira por América del Sur, llegaba a Valparaíso para iniciar su viaje por Chile y presentar “el célebre i maravilloso invento del sabio electricista norteamericano Edison”. Esto ocurría cuando se acababa de cumplir el Cuarto Centenario de la llegada de Colón y del colonialismo a América. Con Kuntz se iniciaba, entonces, el colonialismo en la escucha.

El fonógrafo con auriculares se presentó en el Salón Filarmónico del Teatro Victoria de Valparaíso en funciones de tandas o rotativas tres veces al día. En aproximados cuarenta minutos – como ocurría con la zarzuela del *género chico* –, los asistentes escuchaban a través de auriculares ocho trozos con canto, música y parlamentos, como sucedía, también en el género chico de las funciones de tandas. Entre esos trozos estaba un *triste* para violín y una de las dos zamacuecas compuestas por el violinista cubano José White en su gira a Chile de 1878. Cuando los auditores escuchaban la zamacueca de White en el auricular, palmoteaban y emitían los gritos

21 Ver Olate, 1988: 21-22; y Vega, 1947: 2.

característicos con que se anima a los bailarines, afirma la prensa de la época – algo similar a lo que ocurría cuando el propio White tocaba sus zamacuecas en su giras de concierto por el país – ²². El problema es que ahora no había nadie tocando ni bailando. La zamacueca es un género definido performativamente por la participación de los presentes con palmoteos y *huifas*, de modo que el auditor con auriculares hace lo que siempre ha hecho al participar de la construcción performativa de la cueca, aunque dicha construcción ya esté hecha.

El paso siguiente fue ponerse a bailar con el sonido grabado. Para ello era necesario que todos escucharan la música al mismo tiempo, no por turnos o de a dos personas, como ocurría con el uso de auriculares. No hubo que esperar mucho, pues al año siguiente de la llegada del fonógrafo con auriculares se introdujo en Chile el gramófono con bocina, presentado en la Exposición de Minería de fines de 1893. Hacia 1896, se abrió en el centro de Santiago la pequeña sala Columbia para promocionar uno de los modelos con bocina de esta compañía. Allí el público santiaguino podía escuchar en forma periódica una serie de cilindros grabados, como el de las cuadrillas compuestas en Santiago sobre temas de la opereta francesa *La fille de Madame Angot* (1872) de Charles Lecocq, junto a la ya mencionada zamacuecas de White, que se estaba transformando en el primer éxito fonográfico en Chile. ²³

No sabemos si el público bailaba estas cuadrillas en las sala Columbia, probablemente no, pues la tendencia inicial será a usar en privado el sonido grabado para bailar. Además la ocasión y lugar del baile estaban claramente establecidos, lo que sólo será transgredido más tarde con el público juvenil bailando en el cine durante exhibiciones de películas de rock and roll. Más tarde, también, se utilizará públicamente música grabada para bailar, primero en París debido a la escasez de músicos durante la Segunda Guerra Mundial, y luego en Nueva York para abaratar costos de producción en salones de baile negros.

La audición pública de fonógrafos con auriculares, continuó en Valparaíso hasta 1900 en locales cerrados, calles y plazas. Incluso, en un

²² Ver aviso de primeras exhibiciones del fonógrafo en Chile en Hernández, 1928: 434 y Andreu, 1994: 91-92.

²³ Ver Pereira Salas, 1957: 323-324; y 1978: 131.

particular ejemplo de administración de la escucha, la alcaldía del puerto dictó un decreto en noviembre de 1899 para evitar el contagio de enfermedades mediante el uso público de auriculares. Estos debían lavarse diariamente con agua y jabón y sumergirlos en una solución desinfectante antes de cada uso. Además de quedar excluida su utilización por personas con afecciones evidentes en sus oídos, se prohibían “las audiciones reservadas y cualquiera otra de carácter inmoral”.²⁴

El concepto de *audiciones reservadas*, será justamente uno de los cambios que impondrá la grabación en los hábitos de escucha y en sus discursos asociados. Tal audición es observada con *sospecha* por la autoridad, siendo censurada. Aunque la escucha fuera individual, debía ser frente a todos, no en privado, donde la escucha no podía ser controlada. Sin embargo, si lo que se escuchaba era lo mismo, ¿por qué hacerlo de manera reservada podía ser inmoral y de manera pública no? También está la posibilidad que los auditores realizaran sus propias grabaciones, y algunas de ellas podrían ser consideradas inmorales por la autoridad, aunque sólo el interesado las escuchara.

En este caso, la administración de la escucha es un acto de fuerza del Estado que pasa de la higiene a la censura moral. La pregunta es cuánto pudo durar una administración así o qué nuevas formas de administración ejercerá el poder sobre la escucha de sus subalternos. Como ocurre con frecuencia en los estudios europeos de fenómenos occidentales, falta considerar el caso de América Latina, lo que también falta en el notable estudio sobre la administración del sonido – y de la escucha – de Jacques Attali.²⁵

Palabras finales

El Cuarto Centenario señala el inicio del colonialismo sonoro y de sus formas de escucha asociadas en América Latina. La llegada de aparatos auditivos, que luego serán aparatos sonoros y hasta musicales, traerán nuevas forma de escucha, que ahora se hace individual y ciega. Junto a eso, por primera vez los músicos podrán escucharse a sí mismos y evaluar su desempeño. Además, accederán a un repertorio performativamente congelado que se incrementará cada vez más, aumentando enormemente sus posibles cruces e influencias. Todo esto es acompañado de un aumento de la conciencia pública de la escucha, por lo que aumentan las frágiles fuentes para su estudio.

24 Ver decreto edilicio del 24 de noviembre de 1899 en Hernández, 1928: 435.

25 Ver Attali, 1995.

Tal como los mayas del siglo XVI fueron iniciados en el alfabeto y en la escritura, los ciudadanos latinoamericanos de fines del XIX estaban siendo iniciados en la audición mediatizada y en la fijación de la performance. El fonógrafo era el nuevo espejo donde el nativo podía contemplarse a sí mismo; ahora podrá escucharse a destiempo tal como antes pudo verse al revés. Esto sucede en las *fringe areas*, cuya definición viene del campo de la radiotelefonía y resulta muy metafórica: “La zona fuera del rango de transmisión de una estación de radio donde las señales se debilitan y distorsionan”.²⁶

Obsérvate que yo te observo, léete que yo te leo, escúchate que yo te escucho, parece decirle el colonizador al subordinado, aunque esa observación, esa lectura y esa escucha, entendidas como civilizadoras por los poderes coloniales, sean débiles y distorsionadas en las *fringe areas of the Western World*. La auto-representación del subalterno no es posible bajo ningún colonialismo, como hemos visto, y la mediatización de su performatividad será uno de los gestos más violentos de representación y uso del Otro por los poderes coloniales.

La relación de fuerza que impulsó y posibilitó el trabajo etnográfico, no cuestionó su valor científico, interés pedagógico, cualidad patrimonial ni utilidad artística, aunque llegara a determinar todos estos factores. Considerando nuestro punto de escucha, entonces, el poscolonialismo empieza cuando logramos percibir esto. Sin embargo, tenemos dos posibilidades de entender la mirada poscolonial: como la puesta en evidencia del “choque de civilizaciones” producido con el colonialismo y la expansión mundial del capital, o como el desmontaje de las oposiciones binarias de centro y periferia, pues las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras más que colisionando entre ellas.

“Nos descubrieron, por fin nos descubrieron”, entonaban Les Luthiers en su *Cantata del Adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras* de 1977, iniciando la escucha poscolonial en América Latina un año antes de la publicación del libro de Edward Said. Por acá sólo nos reímos, aunque la risa ha sido desde siempre nuestra mejor arma colectiva para desarticular los hilos coloniales que nosotros mismos seguimos tejiendo.

²⁶ “A zone just outside of the range of a broadcasting station in which signals are weakened and distorted” www.thefreedictionary.com [9/2009].

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 2005. "Preguntas en torno al tango, la sociedad, el poder". Buenos Aires: VI Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM.
- Andreu Ricart, Ramón. 1994. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia*. Santiago: FONDART.
- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: FONDART.
- Attali, Jaques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la política económica de la música*. México: Siglo XXI editores.
- Beard, David y Kenneth Gloag. 2005. *Musicology. The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Born, Georgina y David Hesmondhalgh eds. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Carpentier, Alejo. 1977. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música" en Isabel Aretz ed. *América Latina en su Música*. México: Siglo XXI editores: 7-19.
- Casares, Emilio ed. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Flichy, Patrice. 1993. *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foxley, Ana-María. 1988. "Gustavo Becerra. Un mito de carne y hueso." *Hoy*, 580: 37-38.
- Franceschi, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Sarapuí.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago: Editorial Universidad Católica.
- Gronow, Pekka e Ilpo Saunio. 1998. *An International History of the Recording Industry*. Christopher Moseley, trad. Londres: Cassell.
- Gronow, Pekka. 2002. "Odeon" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [consulta 21/11/2002].
- Guerra, Cristian. 2007. "Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles", *Resonancias*, 20: 17-43.
- Hernández Salgar, Oscar. 2007. "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia", *Latin American Music Review*, 28/2.

Hernández, Roberto. 1928. *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.

http://books.google.com/books?id=crRclUfeJBsC&dq=musicologia+postcolonialismo&hl=es&source=gbs_navlinks_s [9/2009]

Mignolo, Walter D. 1993. "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?", *Latin American Research Review*, 28/3: 120-134.

Olate, María et al. 1988. *La cantora popular, fuente de nueva vida*. Santiago: Taller de Acción Cultural.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, Eugenio. 1978. *Bibliografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Podetti, J. Ramiro. 2004. "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización", en *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*, Montevideo; Universidad de Montevideo, 11 al 13 de Marzo de 2004. podetti@internet.com.uy

Quezada, Freddy. "El postcolonialismo" (2ª entrega) en *Pensamiento contemporáneo* www.geocities.com/Athens/Pantheon/4255/postco.html#_ftnref1 [1/9/2009]

Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social", *Journal of World-Systems Research*, 6/2: 342-386.

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, vol 2.

Said, Edward. 2002. *Orientalismo*. Madrid: Debate. [primera edición en inglés, 1978]

Scott, Dereck. 2003. *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.

Shawe-Taylor, Desmond. 2002. "Recording" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [consulta 21/11/2002].

Shepherd, John, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver y Peter Wicke eds. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. London: Continuum.

Stobart, Henry. 1998. "Bolivia" en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol 2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Dale Olsen y Daniel Sheehy eds, Nueva York: Garland Publishing: 282- 299.

Vega, Carlos. 1947. *La forma de la cueca chilena*. Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de ensayos, 2.

Vega, Osiel. 2000. "Historia del Himno Nacional de Chile", en *Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.