

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
URUGUAY

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, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.

Miguel A. García

CÓMO EUROPA ESCUCHÓ A AMÉRICA

El título de este ensayo tiene algo más que un valor referencial y un sesgo poético. Esconde una convivencia un tanto inquietante; en él cohabitan una falsedad y una sospecha. La falsedad radica en que promete una enunciación de gran alcance, mientras que solo serán analizados unos pocos casos, restringidos a un marco temporal relativamente breve y a un grupo acotado de sujetos y culturas. La sospecha consiste en suponer que esos casos son tan elocuentes y constantes que constituyen una muestra cuya singularidad puede ser transferida a un escenario mayor. Al final del texto esta suposición adquiere un carácter próximo al convencimiento, por lo cual se opaca o debilita en cierta medida la supuesta falsedad. Quedará, entonces, en manos del lector adherir o no al carácter totalizante que promete el título.

Las páginas siguientes resumen y reevalúan una investigación iniciada hace cinco años en torno a la siguiente pregunta: ¿qué impresiones, sentimientos y juicios de valor despertaron las músicas de los pueblos originarios americanos cuando fueron escuchadas por los oídos europeos? El interés no está puesto en hallar información técnica y verificable sobre las prácticas musicales sino información sensible o, mejor dicho, información sobre las sensibilidades que orientaron los encuentros auditivos entre los viajeros, científicos, misioneros y militares europeos, y la otredad americana. Al decir “otredad americana” y no “pueblos americanos” ya estoy adelantando una idea que aparecerá a lo largo de todo el texto: esos encuentros auditivos estuvieron también condicionados por fuerzas ideológicas y estéticas.

Las fuentes disponibles para intentar responder esta pregunta son únicamente escritas. Se trata, en su mayoría, de diarios de viaje

e informes y análisis científicos. La indagación se limita a los escritos que se refieren a los pueblos entre los cuales realizo trabajo etnográfico desde hace varios años (grupos asentados en la porción argentina del Chaco: pilagá y wichí) y a los pueblos cuyos cantos conozco mediante registros sonoros efectuados en las primeras décadas del siglo XX, y gracias a fuentes bibliográficas de muy diverso carácter y procedencia (grupos originarios de Tierra del Fuego: selknam, yamana y kawésqar)¹. Estas fuentes abarcan un lapso que va aproximadamente desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX.

Si bien el recorrido que voy a hacer se organiza en torno a la pregunta ya formulada, se derivan de ella otros interrogantes igualmente significativos. A saber:

1. ¿Mediante qué estrategias narrativas se plasmaron esas experiencias de audición con la otredad?
2. ¿Qué tipo de lector aparece configurado en la narración de esas experiencias?
3. ¿Son esas narraciones testimonios fidedignos de las experiencias auditivas de los narradores?
4. ¿Qué fuerzas obturaban y qué otras facilitaban la comunicación transparente de esas experiencias?

Aunque se trata de interrogantes para los cuales difícilmente se puedan encontrar respuestas plenamente satisfactorias, su formulación se justifica porque abren un camino no transitado aún con las fuentes que empleo y escasamente explorado con fuentes de otras áreas de América del Sur. Como todo interrogante, estos no surgen en un vacío teórico-ideológico, se han inspirado en el cruce de varios discursos. Estos discursos emanan de la teoría posmoderna, la crítica al colonialismo y los llamados *sound studies*. La teoría posmoderna – sintagma extremadamente breve para significar un conjunto de ideas tan vasto y variado – es una invitación a develar qué fuerzas se enmascaran detrás de la construcción de verdad y objetividad que aparece en muchos escritos, en especial aquellos de carácter científico. La crítica al colonialismo, tanto en

¹ Algunas de estas ideas fueron expresadas previamente en García 2012 y 2015.

su vertiente latinoamericana – conocida también con el término de teoría decolonial –, como en su vertiente europea², incita a pensar que los oídos y los ojos del sujeto que escucha, observa y describe su percepción de la otredad están formateados previamente a todo encuentro para que sus experiencias discurren en un marco de verticalidad. Por su parte, los llamados *sound studies* – término que designa una perspectiva de investigación sobre el sonido que se inició en Francia y Canadá en la década del 60 – constituyen una invitación a ampliar eso que Jonathan Sterne denominó *sonic imaginations* (2012), es decir, son un llamado a focalizar la atención en lo que perciben los oídos más que en lo que perciben los ojos.

De este cruce de discursos, compatibles en algunos aspectos y discrepantes en otros, surge la idea de que ya no podemos hablar de los sonidos que escuchamos sin hablar del oído que escucha, ni especular sobre cómo percibe el otro sin especular sobre cómo percibe quien lo observa. En las últimas dos décadas, al menos en el campo de la etnomusicología, ha habido una cantidad considerable de ejercicios reflexivos sobre los dispositivos de conocimiento y percepción del observador de cara a la otredad. En la mayoría de los casos, estos ejercicios tuvieron un carácter autoreflexivo, es decir, el etnomusicólogo escudriñó su propia actuación. Un libro en el que abundan este tipo de disquisiciones, algunas explícitamente devotas de la fenomenología, es *Shadows in the Field* (Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, 2008). También en el área conocida como *artistic research*, están surgiendo estudios que parecen ir en esa dirección. Aunque esta área gira hacia un solipismo un tanto preocupante, pues se encuentran en curso investigaciones que están convirtiendo en objeto de estudio la propia *performance* del sujeto que escribe. Estos estudios parecen sintonizar muy bien con la tecnología de las *selfies*, pues la lente focaliza el sujeto que sostiene el dispositivo y, habitualmente, nadie más.

Por lo contrario, ha habido pocos estudios dedicados a buscar en las fuentes escritas indicios de la percepción auditiva de los cronistas. Hay una razón atendible para ello: las fuentes escritas son,

² Ver, por ejemplo, las inyectivas al colonialismo realizadas por Edward Said (2004), Boaventura de Sousa Santos (2009) y Antonio García Gutiérrez (2007), entre otros.

en este aspecto, un tanto parcas. Ya sea por desinterés o por algún tipo de prescripción, los relatos de la percepción de las músicas de los otros no son algo que abunde en las crónicas. Esto convierte la tarea en algo semejante a la búsqueda de una aguja en un pajar. Por lo tanto, en la indagación que propongo hay que poner una cuota de intuición, otra de imaginación y avanzar, como expresa Bruno Latour cuando comienza una larga explicación que intenta definir qué es “lo social” (2005: 45), alimentándonos mediante una extraña dieta: con controversias.

Para recorrer el camino que sugieren las preguntas planteadas se abordarán cuatro casos. Ninguno de ellos por sí solo remite a todas las preguntas. Para ello será necesario considerarlos en conjunto. Creo que, a excepción del primero, cada uno de ellos aporta más a un interrogante particular que a otro. Comencemos por un caso que es el más controvertido, dado que es el que menor información provee.

1. Robert Lehmann-Nitsche y los cantos toba/qom

Lehmann-Nitsche fue un antropólogo y médico alemán que en el último año del siglo XIX viajó a la Argentina para desarrollar su profesión en el ámbito del Museo de La Plata (Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata). Entre sus multifacéticos intereses tuvieron cabida las expresiones musicales criollas y las de varios pueblos originarios asentados en territorio argentino. Lehmann-Nitsche realizó 246 grabaciones fonográficas con ambos tipos de manifestaciones musicales entre 1905 y 1909³. Aproximadamente 40 de esas grabaciones fueron efectuadas en 1906, en el ingenio azucarero La Esperanza de San Pedro de Jujuy, con miembros de los pueblos toba/qom, chiriguano, wichí y chorote. Una de las cosas que sorprendió a Lehmann-Nitsche fue la gran diferencia de dinámica que presentaban los cantos toba/qom. Para atenuar esa diferencia colocó el fonógrafo sobre una pequeña mesa con ruedas con el propósito de alejarlo del cantor en el momento del *fortissimo*. Más allá del carácter anecdótico, el caso devela un aspecto de una experiencia de audición con la otredad. Es

³Una selección de esas grabaciones fue editada en García 2009.

imposible saber si esa diferencia de dinámica era interpretada por el científico alemán en términos de saturación o de otra cualidad acorde a sus preferencias estéticas. No obstante, este caso pone al descubierto dos cuestiones. Por un lado, muestra que es posible hallar información sobre las experiencias auditivas en las descripciones que aparecen en las fuentes sobre los usos de las tecnologías de grabación. Por otro lado, demuestra que cuando el cronista no es etnomusicólogo los relatos de las vicisitudes de grabación suelen estar menos filtrados por las exigencias de objetividad que fija la disciplina. Tal vez un experto en grabación fonográfica no hubiera recurrido al artilugio al cual recurrió Lehmann-Nitsche y, de haberlo hecho, muy probablemente no se hubiera atrevido a ventilarlo en uno de sus manuscritos.



Fig. 1.: Robert Lehmann-Nitsche (derecha) y Aniceto Pozo. Fuente: Rodolfo Lenz. Cincuenta años de investigación de la cultura chilena. Catálogo, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (2001).

2. “Dentro del propio cerebro todo se desordena”

Este caso podría ser presentado con un subtítulo diferente: “Subjetivemas, modalizadores y otros recursos literarios y argumentativos”. Ya veremos porqué. La expresión entrecomillada del primer subtítulo es parte de un texto de Martin Gusinde y constituye una descripción de su experiencia de audición de los cantos selknam:

“La uniformidad monótona de este canto me resultaba siempre muy molesta después de no más de diez minutos. Como simple oyente se siente que los nervios adquieren una irritabilidad en la que dentro del propio cerebro todo se desordena”. (Gusinde 1982: 729)

Martin Gusinde fue antropólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino y es el autor de una de las obras capitales de la antropología: *Die Feuerland Indianer* (*Los indios de Tierra del Fuego*). Gusinde realizó cuatro viajes a Tierra del Fuego en donde grabó con un fonógrafo y, al menos 30 cilindros de cera, varios cantos a hombres y mujeres yamana, kawésqar y selknam, entre marzo y diciembre de 1923. Las grabaciones fueron enviadas al Phonogramm-Archiv de Berlín para ser estudiadas por el musicólogo austriaco Erich von Hornbostel. Gusinde mostró su interés por los cantos de los pueblos fueguinos también en la mencionada obra, donde incluyó descripciones y transcripciones musicales de los cantos, e información sobre cómo él los percibía. La cita pone en claro que las expresiones vocales fueguinas no eran para él algo agradable. Otras descripciones confirman esta impresión, como por ejemplo la siguiente:

“Estas palabras mal pronunciadas y por lo tanto en su mayor parte incomprensibles se van diciendo sólo aisladamente durante el canto monótono, en forma tal que nadie les presta atención. De todos modos, no contienen nada notable”. (Gusinde 1982: 730)

Para los oídos de Gusinde los cantos selknam resultaban monótonos y uniformes, lo cual queda plasmado en sus escritos mediante el uso de subjetivemas, modalizadores y otros recursos literarios y argumentativos. Gusinde no es una excepción. Varios cronistas coinciden en sus apreciaciones con respecto a los selk-

nam y a otros pueblos fueguinos. Para Louis-Ferdinand Martial⁴, los cantos yagan “consisten en melopeas de una extensión arbitraria” ([2004: 46]); para Carlos Gallardo⁵, los selknam “sólo producen ruidos sin armonía; su melopeya es triste, monótona, insípida, chata, sin el más mínimo asomo de belleza” (1910: 163); para Roberto Dabbene⁶, consisten “en la repetición de dos o tres motivos y no tienen ningún significado” (1911: 1983); y para Antonio Coiazzi⁷, los selknam cantan “con ritmo lúgubre y monótono palabras incomprensibles en un tono ya fuerte, ya bajo, ya bajísimo” (1914: 62). También para el área chaqueña, los juicios de los cronistas expresan la misma opinión: para Enrique Palavecino⁸, los cantos pilagá consisten en “palabras repetidas con una melodía simple y monótona y de ritmo recurrente” (1933: 567); para Alfred Métraux⁹, las “canciones mataco [wichí] y pilagá son una sucesión de sonidos monótonos y cavernosos seguidos por una serie de cambios de altura y volumen”. (1946: 339).

Todos estos testimonios, y muchos otros que no he incluido para no abrumar al lector, animan la sospecha que fue anunciada y que será desarrollada en el apartado final. Pero antes se impone responder uno de los interrogantes planteados al comienzo: ¿son estas narraciones testimonios fidedignos de las experiencias auditivas de los narradores? En otro trabajo (2015) he respondido esta pregunta de manera afirmativa argumentando que la autoridad que se atribuían los cronistas por pertenecer a una religión, una fuerza militar, una “raza”, una cultura y/o a la comunidad científica, daba lugar a una comunicación franca de sus impresiones auditivas mediante la escritura. En principio, ningún precepto ético, estético o epistemológico ponía en duda el derecho a expresar el resultado de la percepción de las expresiones sonoras ajenas a su cultura.

⁴ Marino francés que estuvo al mando de la Misión Científica del Cabo de Hornos (1882-1883).

⁵ Botánico e ingeniero nacido en Argentina.

⁶ Ornólogo italiano.

⁷ Misionero salesiano.

⁸ Etnógrafo argentino.

⁹ Antropólogo suizo.

3. Las onomatopeyas

La pregunta que este caso parece responder es ¿para quién escribe el cronista? o, como fue expresado al comienzo, ¿qué tipo de lector aparece configurado en la narración de sus experiencias? A pesar de la limitación de las onomatopeyas para representar fenómenos sonoros, muchos cronistas las emplearon con la intención de dar cuenta de aquello que sus oídos percibían. Veamos dos ejemplos, uno de Ramón Lista¹⁰, referido a los selknam, y otro de Johann Rudolf Rengger¹¹, referido a los “primitivos habitantes de Paraguay”:

“Sus cantos son monótonos y tristes, con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal: eyay, niyay – yegay, yagoni.” (Ramón Lista 1887: 102)

“Ubicándose en medio de un círculo que hicimos a su alrededor se puso a cantar: a, y, ho, hi, ho, y, ha, hu, hu, hi, ha, ho, ha... etc.” (Johann Rudolf Rengger 2010: 127 [1818-1826])

El uso de onomatopeyas para representar fenómenos sonoros devela dos suposiciones. Por un lado, devela la creencia por parte del cronista de que las onomatopeyas son capaces de representar varias o todas las dimensiones acústicas del fenómeno. Por otro lado, pone al descubierto la creencia en una decodificación unívoca, certera y uniforme de las mismas. Es decir, evidencia la convicción de quien las usa de que los patrones de percepción auditiva, los juicios estéticos y las formas de representación son universales. En este marco de pensamiento, el cronista supone un lector construido a su semejanza: escribir para ese lector es equivalente a escribir para sí mismo. De esto se infiere que el uso de onomatopeyas lleva a una suerte de doble reducción: reduce drásticamente la multidimensionalidad de las expresiones sonoras de la otredad y menoscaba la diversidad de decodificaciones que pueden suceder dentro de la sociedad del propio cronista.

¹⁰ Explorador y militar argentino, responsable de una de las matanzas del pueblo selknam.

¹¹ Farmacólogo suizo.

4. Enunciados estéticos y analíticos

Como fue dicho en la descripción del segundo caso, las grabaciones de Martin Gusinde fueron estudiadas por Erich von Hornbostel (1913, 1936 y 1948). A diferencia del colector, Hornbostel escuchó los cantos de Tierra del Fuego en Berlín, bajo la mirada rigurosa de la ciencia y no frente a un “primitivo”. Así, su asombro se alzaba frente al fonógrafo y bajo el paradigma de una ciencia que le reclamaba mantener distancia y reprimir todo intento de manifestación de la subjetividad. La musicología comparada, como se la llamó, prescribía que el analista no debía oír por él, sino por la ciencia, y ésta carecía de sensibilidad porque su labor se circunscribía a explicar. El análisis de Hornbostel fue sumamente devoto de ese precepto positivista. Sin embargo, en un párrafo referido al canto de los fueguinos parece escapar a su influencia al expresar un juicio de carácter estético:

“Podemos describir el canto indígena mediante epítetos tales como enfático, patético, emocionante, grave, solemne, mesurado, ponderable, severo, etc. (lo cual también podría decirse de la danza, el comportamiento motriz general y el carácter indígenas)” (1936: 361)¹².

Después del punto que cierra la oración anterior, la musicología comparada vuelve a controlar la pluma de Hornbostel dando lugar a enunciado analítico que procura explicitar los “rasgos responsables” de la apreciación estética del musicólogo:

“Entre los rasgos responsables de esta impresión se encuentran acentos fuertes (a menudo incrementados por una expiración audible) sobre casi todas las negras; una tendencia a conectar las notas mediante *portato* y a subdividir las notas prolongadas con pulsaciones; siendo el tempo moderado o bastante lento y constante a lo largo de todo el canto.” (1936: 361).

¹² “[...] we may describe Indian singing by such epithets as emphatic, pathetic, impressive, grave, solemn, dignified, weighty, stern, etc., (which would also apply equally to the Indian s dancing, general motor behavior and temper). Among the features responsible for this impression will be found strong accents, often further increased by audible expiration, on almost every crochet; a tendency to connect the notes by a *portato* and to subdivide lengthened notes by pulsations; the time being moderate or rather slow and remaining constant throughout the song” (Hornbostel 1936: 361).

Puede observarse que la primera oración constituye un juicio de carácter estético que provee una caracterización holística del canto. En cambio, la segunda oración constituye un juicio analítico, el cual recurre al tecnicismo de la musicología para desarticular la expresión sonora en diversos parámetros. El propósito justificativo del segundo enunciado con respecto al primero, retrata muy bien la tensión que se produce entre la demanda de objetividad y de despersonalización que el paradigma científico le exigía a Hornbostel y su percepción auditiva condicionada por su pertenencia a un medio cultural y estético particular. Este caso pone en evidencia que también es posible encontrar indicios de cómo el analista percibe la otredad en escritos supuestamente asépticos de toda subjetividad.

La sospecha

¿Es posible formular una idea que trascienda los casos presentados y, a la vez, recoja los interrogantes iniciales? La respuesta afirmativa a esta pregunta es un desafío que vale la pena transitar. No obstante, como en todo intento de generalización, deben identificarse las situaciones que atentan contra una inferencia de esa naturaleza. Entre ellas se encuentran las siguientes:

a. Contraejemplos

Aunque no he hallado hasta el momento evidencias en las fuentes consultadas, sabemos que fuentes para otras épocas y áreas atestiguan reacciones distintas a las señaladas. Un caso muy conocido es el del ministro calvinista Jean de Léry, quien al referirse a los pueblos originarios de Rio de Janeiro expresó: “[...] quienes no los han oído, jamás habrían creído que fueran capaces de cantar tan bien juntos [...] quedé completamente cautivado [...]” (de Léry 1578, citado en Cooley y Barz 2008: 6).

b. Contradicciones

En oportunidades un mismo cronista expresa opiniones diferentes con respecto a lo que percibe. Esto puede deberse a un cambio

real de actitud o al hecho de estar frente a distintas músicas de un mismo pueblo o a otras inextricables variables. Por ejemplo, Alfred Métraux después de formular en reiteradas oportunidades que los cantos pilagá eran “monótonos”, exclama “Las pequeñas tienen canciones encantadoras” (1937: 400).

c. Polisemia

Hay que considerar que los términos que expresan juicios de valor pueden no adquirir el mismo significado en todos los cronistas. Esto depende de muchas variables: competencia lingüística, profesión, propósitos, orientación ideológica, perspectiva científica, preferencias estéticas, o de una serie innumerable y caprichosa de circunstancias y actitudes.

d. Intervenciones múltiples.

Asimismo, se debe tener en cuenta que habitualmente las fuentes tienen más de una intervención, como las de copistas, traductores, editores, imprenteros y otros, cuyos fines o descuidos pueden sesgar los registros de los cronistas.

A pesar de la presencia ineludible de todos estos escollos, la coincidencia en el contenido de los juicios estéticos abre la posibilidad de efectuar una interpretación que vaya más allá de los casos presentados. Como vimos, para los oídos de los cronistas europeos y para los de aquellos que sin haber nacido en Europa fueron socializados bajo el mismo paradigma de pensamiento y sensibilidad¹³, los cantos de los pueblos originarios sonaban “mo-

¹³ El concepto que mejor retrata esta condición es el de “eurocentrismo”. Aníbal Quijano explicita claramente su alcance: “El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y aunque implica un componente etnocéntrico, éste no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, y que *naturaliza* la experiencia de las gentes en este patrón de poder. Esto es, la hace percibir como *natural*, en consecuencia, como dada, no susceptible de ser cuestionada” (2007: 94).

nótonos”, “lúgubres”, “molestos”, “tristes”, “insípidos”, “chatos”, “simples”, “recurrentes”, “cavernosos”, “incomprensibles” y carecían de “belleza”, “sentido” y “armonía”. Este escenario lleva a pensar que si hubo – y hay – una mirada y una narrativa colonialistas que han sido denunciadas por varios pensadores, es lícito suponer que también hubo – y hay – un “dispositivo de audición colonialista” que conduce las experiencias de audición con la otredad hacia una misma dirección. El marco temporal en el cual se dan los casos que he presentado, deja en claro que el calificativo “colonialista” no se refiere a la ocupación militar y al control jurídico de un territorio y de quienes habitan en él, sino a herencias coloniales de pensamiento y acción que sobreviven explícita o enmascaradamente a las conquistas territoriales. Esta idea, en el seno del Grupo Modernidad/Colonialidad, es conocida con el término “colonialidad”. Lo que el análisis de los casos hace sospechar es que esas herencias son también de carácter perceptivo. Más precisamente, se trata de una actitud o posición de audición que opera mediante la verticalidad y que es validada y validante de un proyecto cartográfico estructurado a partir de un centro que extiende su poder hacia sus periferias.

El dispositivo colonialista de audición se manifiesta, entonces, en una suerte de contexto colonial de percepción, en el cual confluyen fuerzas ideológicas, estéticas y, en algunos casos, científicas. Este contexto parece operar como una matriz semiótica que comprende: sujetos que escuchan con oídos disciplinados bajo una misma lógica, con poder para producir narrativas sobre sus experiencias auditivas y convicción de que existe una manera transparente de transmitir esas experiencias, y sujetos “otros” que son oídos, en presencia o en ausencia, y que muchas veces son considerados *a priori* como “inferiores”, “subdesarrollados”, “primitivos”, “salvajes”, “violentos”, “perezosos”, “sacrílegos”, “pre-rationales”, “sospechosos”, “indefensos”, etc. Uno de los resultados del accionar de este dispositivo es un conjunto de narrativas etiquetadas como “saber” o “conocimiento” que ha alimentado el imaginario sonoro europeo sobre los pueblos de América y, tal vez también, de otras latitudes.

La lectura crítica de las fuentes devela que el dispositivo de audición colonial deja rastros. Se los encuentra detrás de los usos tecnológicos con intención correctiva (caso 1), de la constitución de una autoridad que habilita el juicio estético sobre el otro (caso 2), de la convicción de una comunicación cristalina y unívoca de la percepción de los fenómenos sonoros de la otredad (caso 3), del poder de la ciencia para reducir las impresiones auditivas a enunciados racionales (caso 4) y, tal vez también, detrás de muchas otras prácticas. El desafío consiste en extender la sospecha, es decir, en buscar rastros en todos los lugares donde el oído, en tanto órgano cultural, esté comprometido en la percepción y consecuente descripción de los mundos sonoros de la otredad.

Bibliografía

Barz, Gregory F. & Timothy J. Cooley, eds. 2008. *Shadows in the Field*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Coiazzi, Antonio. 1914. *Los indios del archipiélago fueguino*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Dabbene, Roberto. 1911. *Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos*. Buenos Aires: La Buenos Aires.

de Léry, Jean. 1578. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. La Rochelle: Antoine Chuppin.

Gallardo, Carlos R. 1910. *Los Onas*. Buenos Aires: Cabaut y Cia. Editores.

García, Miguel A. 2015. "Un oído obediente (y algunas desobediencias)". En: Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, editores, *Los mundos audibles de Sudamérica*, 197-210. Berlín: Instituto Iberoamericano de Berlín.

García, Miguel A. 2012. *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas. Serie Antropológica*. Ediciones del Sol.

García, Miguel A. 2009. *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909. Grabaciones en cilindros de Argentina 4/5*. Historische Klangdokumente. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin / Iberoamerikanische Institut.

García Gutiérrez, Antonio. 2007. *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.

Hornbostel, Erich M. von. 1913. "Melodie und Skala". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919* (19): 11-23.

Hornbostel, Erich M. von. 1936. "Fuegian Songs". *American Anthropologist* 38: 357-367.

Hornbostel, Erich M. von. 1948. "The music of Fuegians". *Ethnos* 13: 61-102.

Gusinde, Martin. 1931-1939. *Die Feuerland Indianer*. Viena: Anthropos.

Gusinde, Martin. 1982. *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: CAEA.

Latour, Bruno. 2005. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Lista, Ramón. 1887. *Viaje al país de los Onas – Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de Alberto Nuñez.

Martial, L.F., J. Deniker, P. Hyades. (D. Legoupil y A. Priero editores científicos). 2004. *Etnografía de los indios yagbán en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: La Prensa Austral.

Métraux, Alfred. 1946. "Ethnography of the Chaco". En *Handbook of South American Indians* 1. Julian H. Steward ed., 197-370. Washington DC: Smithsonian Institution.

Métraux, Alfred. 1937. "Études d'Éthnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)". *Anthropos* XXXII: 171-194, 378-401.

Palavecino, Enrique. 1933. "Los indios pilagá del río Pilcomayo". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural Bernardino Rivadavia* XXXVII: 517-582.

Quijano, Aníbal. 2007. "Colonialidad del poder y clasificación social". En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, editores, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Rengger, Johann Rudolf. 2010. *Viaje al Paraguay en los años 1818 a 1826*. Traducción anotada y prefacio por Alfredo Tomasini y José Braunstein. Asunción: Editorial Tiempo e Historia.

Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Clacso, Siglo XXI.

Sterne, Jonathan. 2012. *The sound studies reader*. London and New York: Routledge.