

MIS “MANOS SONORAS” DEVORAN LA HISTÉRICA GARGANTA DEL MUNDO: SONORIDADES Y COLONIALIDAD DEL PODER¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN
CENTRAL

Mayra Estévez Trujillo

Universidad Andina Simón Bolívar / mayraesteveztrujillo@gmail.com

Subsecretaría Técnicas de Artes y Creatividad, investigadora, diseñadora y directora de proyectos sociales, de expresiones culturales artísticas y políticas; artista sonora y escritora. Magíster en Estudios Culturales, Mención Políticas Culturales, candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos; su formación y los años de experiencia laboral/profesional, le han permitido desarrollar iniciativas intersticiales entre la reflexión, la creación, la producción, la dirección y coordinación de proyectos e investigaciones con enfoques sociales, culturales y artísticos. Bajo el manejo creativo de lenguajes escritos, sonoros y visuales. A través de ellos, ha puesto en marcha procesos de incidencia en lo local, lo regional y lo latinoamericano. Así como en distintos escenarios sociales y con diferentes sectores poblacionales. Las herramientas y métodos teóricos con los que desempeña estas labores, están en permanente dialogo con algunos de los proyectos epistémicos y teóricos provenientes de los Estudios Culturales críticos Latinoamericanos como el proyecto epistémico modernidad-colonialidad-decolonialidad.

Cuando por efecto de los nervios dejé de pensar en inglés y volví al castellano para traducir en mi cabeza todo lo que oía y decía para seguir, lo cual hacía todo más lento, me pregunté por qué esta gente no habla castellano y yo “debo pensar en inglés”. Por qué la gente no entiende nada del Ecuador y el Movimiento Indígena, y nosotros sabemos al dedillo la vida de Warhol, conocemos a la Generación Beat mejor que muchos gringos, y leemos a Yúdice o a Arthur C. Danto. En esa frontera reside –aunque ahorita te lo cuento muy desde las tripas y el punzón– el problema político del conocimiento. Haré una higiene simbólica y política en mi vida ¡Me decolonizaré! todo cuanto pueda hacerlo desde la intimidad.

Anoche en el caos dije que el aporte clave de Oído Salvaje era haber producido una tensión dentro del arte sonoro que supera el circuito del arte, que nuestro trabajo pone en tema de discusión la representación de grupos subalternizados y agendas más complejas. Pero no sé si me entendieron, no sé si les importo. El caso es que todo terminó en NYC.

Fabiano Kueva. FAPEX, del Residency Program. New York, 2007

La experiencia acumulada es presente. Yo me siento portador de veinte mil años de historia.
Mesías Maiguashca, febrero, 2010

Soy un negro pero, naturalmente, no lo sé, puesto que lo soy. En casa mi madre me canta, en francés, romanzas francesas que nunca tratan de negros. Cuando desobedezo, cuando hago demasiado ruido, me dicen que “no haga el negro”.

Frantz Fanon. Piel negra, máscaras blancas. 1952

Prácticas experimentales con sonido

De manera predominante, se atribuye la experimentación sonora al uso que dieron a las máquinas para trabajar el sonido los artistas provenientes de las vanguardias europeas y norteamericanas, de inicios y mediados del siglo XX: dadaístas, surrealistas, expresionistas y futuristas. No obstante, existe

1. Una versión previa de este trabajo de investigación doctoral fue publicada en el 2012 en el libro *Miradas alternativas desde la diferencia y las subalternidades*. (1.ª ed.). Quito, Ecuador
2. Breitsameter Sabine, en el contexto del Taller Paisajes Sonoros-Fronteras-Interculturalidad. Laboratorio Iquitos, organizado por el Centro Experimental Oído Salvaje, Institutos Goethe y Jaime Cerón. Iquitos, Perú, 2009.
3. Soundscape, paisaje sonoro, esfera sonora o paisaje audible desde esta perspectiva significa todo el continuo de música, habla, ruido, incluyendo los sonidos sintéticos y el silencio.

una cuestión nada menor: los procedimientos que estos artistas desarrollaron a la hora de asumir como propia la producción lingüística, gráfica, sonora y simbólica de Asia y África, condición fundamental, sin la cual no habría sido posible el surgimiento de esta forma de expresión (Estévez, 2009).

Desde los años setenta la producción y circulación del sonido como forma de “expresión creativa” en Latinoamérica ha estado ligada a las exigencias impuestas por discursos dominantes, es el caso del desarrollismo, discurso en el marco del cual se produjeron formas de saber y poder articuladas a la idea de la renovación del arte a través del sonido, al tiempo que se diseminó de manera efectiva la “ilusión” del desarrollo en detrimento de lo local, bajo la fantasía de un nuevo universal deseado: las máquinas, cuyo poder liberador nos acercaría al “paraíso” de la modernidad (Estévez, 2008).

La generación sonora

De manera regular y mecánica se podría determinar que el sonido es lo que irrumpe y surge a partir del silencio en un espacio y tiempo determinados. Así, el fenómeno sonoro puede ser entendido como una forma de circulación del sonido, es decir, la articulación entre sonido/silencio/sonido. Dos tiempos simultáneos que se producen como un ejercicio de selección y recorte que podríamos determinar como generación sonora, o sea, la forma en como producimos sonidos. Más allá de esto, la existencia del sonido está condicionada a factores que lo determinan como la geografía, el clima, la arquitectura, de la misma manera aquellos elementos que tipifican la recepción sonora. Para la artista sonora, la alemana Sabine Breitsameter, incluso las condiciones “culturales” predeterminan la naturaleza de una situación sonora, como la política, la economía, factores como el tamaño, la forma, los materiales, la disposición espacial, la distancia a la que están unas cosas de otras, flora y fauna, altitud, entre otras².

Quienes trabajamos, reflexionamos y producimos conocimiento desde la sonoridad, sabemos que el sonido es un sistema muy complejo, por ello la modificación de un factor puede alterar la forma de todo un sistema sonoro. El conjunto o sistema sonoro configurado por todos los factores que afectan el “fenómeno sonoro”, según el compositor canadiense Murray Schafer es el *Soundscape*, concepto relacionado con la noción de la ecología acústica, es decir, la revisión y relación de los seres vivos en el ámbito de la sonoridad³.

Esta visión propuesta por Schafer si bien sugiere explorar la relación entre “seres vivos” y medioambiente, poco ahonda sobre las relaciones de poder

que condicionan la generación de los mundos sonoros, quizá porque Schafer –como muchos compositores provenientes de las prácticas artístico-experimentales con sonido– se situó bajo la influencia de las vanguardias del siglo XX europeo, desde cuyos lineamientos “estéticos” se concibe el mundo como una “composición sonora”⁴; en el marco del *Foro Mundial de Ecología Acústica: Identidad Cultural y Sonidos en Peligro de Extinción*, realizado en la ciudad de México, así lo determinó el propio Schafer en su conferencia magistral:

Vengan conmigo y siéntense en la platea de la vida. Los asientos son gratuitos y el entretenimiento es continuo. La orquesta mundial está tocando permanentemente. La oímos de adentro y de afuera; de cerca y de lejos. Oigo a través de la selva, a la vuelta de la esquina y por encima de los montes. El sonido llega a lugares a los que la vista no puede. El sonido se zambulle por debajo de la superficie. El sonido penetra hasta el corazón de las cosas. Si dejo de tener en cuenta las cosas a las cuales el sonido está ligado el mundo fenomenológico desaparece. Me vuelvo ciego. Soy arrastrado sensualmente por la vasta música del universo⁵.

Esta lógica se complejiza a la hora de confrontar la irreductible heterogeneidad de posiciones que enlaza a los practicantes del campo sonoro a intereses divergentes, cuya multiplicidad de referentes locales, sociales e históricos, posiciona “lo sonoro” como un lugar de luchas y resistencias, estrechamente relacionado con las prácticas sociales y culturales.

Colonialidad del poder, arte y sonoridades

La historia colonial de las Américas y el Caribe es constitutiva a la construcción de Europa como poder dominante, producto de un sistema taxonómico de identidades que generaría formas de clasificación en “étnias” y en “razas”, desde las cuales se ha ensamblado un modelo civilizatorio basado en la explotación *total*, pero discontinua y heterogénea de su otro necesario, América. De suyo nos lo recuerda Edgardo Lander:

Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino –simultáneamente– la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio el largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo –todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados– en una gran narrativa universal (Lander, 2005, p. 16)⁶.

“Culva”. Oleo sobre tela
Lugui (Carlos Ricardo Romero Flores. 2007 ▶

Basada en la superioridad –como es de suponer– “etnicizada” y “racializada” del “hombre blanco”. Lo cual nos lleva por la ruta indispensable de pensar las condiciones de la producción y regeneración sonora geopolíticamente, según lo entiende Catherine Walsh, no solamente como el espacio físico, es decir, el lugar en el mapa, sino también como los espacios históricos, sociales, culturales, discursivos e imaginados⁷.

En otras palabras, la generación sonora pensada desde las particularidades de las historias coloniales, puede contribuir a decolonizar la visión dominante del arte que posiciona, por un lado, al sonido como uno de sus elementos innovativos, y por otro, la condición colonial desde la cual se genera el discurso artístico. En este sentido, me interesa avanzar desde las siguientes consideraciones.

Si tomamos en serio la cuestión de que América es clave en la configuración mundial del poder, y que, a partir de esta configuración se van articulando de manera potente palabras como autenticidad, unicidad, singularidad, originalidad en la reproducción colonial de los saberes, de los lenguajes, de la

4. La mirada más radical de esta postura quizá es la producida por Felippo Thommaso Marinetti, *Zang Tumb-Tumb*, una compilación de poemas sonoros publicada en 1914, es una oda y exaltación de la guerra y es para este futurista una “composición sonora”. Al otro extremo y desde una perspectiva, me atrevería a pensar, conservacionista patrimonialista y medio ambiental R. Murray Schafer expone en su libro *Tuning of the World (La afinación del mundo)* que el mundo es como una “composición sonora y un paisaje sonoro”. 1977.

5. Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad Cultural y Sonidos en Peligro de Extinción, realizado en la ciudad de México, 2009. <http://www.archivosonoro.org/?id=257>

6. Edgardo Lander al hacer estas precisiones y enlaces entre la colonización material y epistémica de América, toma como referencia a Walter Mignolo y Aníbal Quijano.

7. Texto de la ponencia presentada en el evento de la inauguración de la casa del Instituto Científico de Culturas Indígenas (ICCI). “Geopolíticas del Conocimiento y la Descolonización de las Ciencias”, 18 de febrero del 2004, Quito, Ecuador.



memoria, de la expresión subjetiva y simbólica que a su vez han posicionado la lógica occidental como la única fuente de conocimiento (Ceron, 2004)⁸, pudiéramos de manera provisional adelantarnos a sugerir que la noción occidental de arte se va construyendo a lo largo de la historia, desde una perspectiva mental de superioridad como forma de violencia sobre la percepción simbólica de sujetos concretos, la misma que es una consecuencia de la *colonialidad del poder* en América y la articulación de Europa como una expresión racial/étnica/cultural; es decir, como un carácter distintivo de la identidad no sometida a la *colonialidad del poder* (Quijano, 2000).

En este sentido podríamos sugerir que la noción occidental de arte responde a la clasificación “étnico”, “racial” de las necesidades cognitivas y la distribución geo-simbólica del poder capitalista mundial inaugurado en el siglo XVI bajo la *colonialidad del poder*. Es lo que se deduce cuando Aníbal Quijano así lo determina al analizar la formación de La *colonialidad del poder* en América:

Las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse. No podían ejercer sus necesidades y facultades de objetivación visual y plástica, sino única y exclusivamente con y por medio de los patrones de expresión visual y plástica de los dominadores. Fueron obligadas a abandonar bajo represión las prácticas de relación con lo sagrado propio, o a realizarlas sólo de modo clandestino con todas las distorsiones implicadas. Fueron llevadas a admitir o simular frente a los dominadores la condición deshonrosa de su propio imaginario y de su propio y previo universo de subjetividad (1999, p. 103).

Las formas de represión descritas por Quijano⁹ que imposibilitaron la objetivación y la recreación de imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, en patrones propios de expresión visual y plástica, pudieran tener un paralelo en los procesos de la experiencia sonora, con implicaciones directas en la colonialidad del cuerpo, lo cual me lleva a formular los siguientes cuestionamientos: ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que lo sonoro se constituya en un orden dominante desde el que se produce y reproduce la matriz colonial? ¿De qué manera la reproductibilidad de sonoridades se va configurando en una herramienta/instrumento de dominio y control? ¿Cómo desde el sonido se puede interrogar y cuestionar el orden social establecido? ¿Cuáles son las posiciones divergentes cuya multiplicidad de referentes locales, sociales e históricos, posiciona “lo sonoro” como un

lugar de luchas culturales y simbólicas?

Ricardo Piqueras en su texto *Los perros de la guerra o el canibalismo canibal en la conquista*, nos da una pista clave, que nos anima a seguir indagando sobre algunos de los interrogantes arriba expuestos. Piqueras explora sobre la intromisión de los canes como instrumentos de guerra, animales que, con mayores o menores facilidades de adaptación ecológica, iniciaran también su particular conquista de América. Según Piqueras los primeros perros que atraviesan el Atlántico, poco o nada tendrán que ver con algunas de las primeras especies de perros domésticos nativos, como los antillanos, de pequeño tamaño, bien cebados y sorprendentemente para los españoles, silenciosos. A decir del propio Piqueras:

Si los españoles se asombraron de la docilidad de los ejemplares nativos, los indios en general se horrorizaron de la agresividad y fiereza de los perros de Castilla, diabólica invención. Imágenes siniestras y terroríficas, sonidos y olores del miedo que empezaron a penetrar en la mente de unos indios que no sabían muy bien que era lo que tenían delante, ni para que eran utilizados. Sin quererlo, los indígenas estaban entrando en una nueva dinámica del terror dominada entre otros por el acero, la pólvora, los caballos y los nuevos canes. A partir de 1492, los ladridos de

8. El teórico y crítico de arte Jaime Cerón, propone de manera enfática desmontar la importancia ideológica de estos valores, entendidos en otros ámbitos como unidades de identidad o expresión, porque son canales para instaurar formas de representación cultural que únicamente nos permitirán ser definidos como ciudadanos de “segunda clase”, dado que en un escenario globalizado nunca encarnaremos efectivamente los mitos que sustentan dicho valor.

9. Me interesa recalcar que la colonialidad del poder propuesta por Aníbal Quijano dista mucho de la teoría crítica de Pierre Bourdieu al analizar la construcción de la violencia simbólica de los “sistemas simbólicos”, como instrumento de imposición y legitimación que contribuye a asegurar la dominación de una clase sobre otra, en el campo de las posiciones ideológicas, precisamente porque Aníbal Quijano habla desde la corpo-política y la geopolítica de la herida colonial producida y generada en la exterioridad del eurocentrismo, mientras que Bourdieu habla desde la tradición y la historia interna de Europa. Quijano sobrepasa entonces, las especulaciones sobre la clase, para poner el dedo en la llaga de la colonialidad como forma de relacionamiento de Europa con el resto del mundo.

los perros de guerra peninsulares, alanos, lebreles, mastines, galgos, podencos o sabuesos, más tarde criollos, expertos en olfateos y persecuciones, luchas, desgarros y destrozos, desperterán definitivamente a un continente en donde había reinado hasta entonces el más absoluto de los silencios caninos (Piqueras, 2006).

Este mismo relato de Piqueras basado en los archivos de Gonzalo Fernández de Oviedo y de los escritos compilados por el Fray Bernardino Sahagún, actualmente sigue siendo parte de la memoria de pueblos como los Huancavilcas de Puerto el Morro en la provincia del Guayas¹⁰. De estos relatos también da cuenta uno de los grabados de Johann Theodor De Bry (1528-1598), en el cual se representa el aperramiento del que fueron objeto los sometidos, en aquella ocasión como una forma de castigo por parte del conquistador Vasco Núñez de Balboa, quien acusó a unos pobladores de Quarequa en el 1513, de lujuria y sodomía.

Al parecer las prácticas culturales de la violencia colonial, instrumentalizaron el uso de los perros como armas de guerra en la configuración de un orden dominante desde el que se reprodujo y reproduce el patrón colonial del poder, de suyo si tomamos en consideración que la existencia del sonido así como la tipificación de su recepción está condicionada a factores que lo determinan, y que una situación sonora esta predeterminan a factores contextuales, en cuyo caso la modificación de un factor puede alterar y afectar la forma de todo un sistema sonoro podríamos deducir que los aperramientos o aperradas fueron prácticas que además modificar o alteraron el sistema sonoro previo a la conquista. Imaginemos los ladridos, gemidos, aullidos de una jauría de perros cuya generación de sonoridades, fueron extrañas tanto para quienes habitaban estas tierras en mitad de una ecología acústica que los determinaba:

Sin embargo los primeros perros que atraviesan el Atlántico, poco o nada tendrán que ver con algunas de las primeras especies de perros domésticos nativos, como los antillanos, de pequeño tamaño, bien cebados y sorprendentemente para los españoles, silenciosos, con los que Colón toma contacto durante su primer viaje: "Bestias de cuatro pies no vieron, salvo perros que no ladraban" (Piqueras, 2006, p. 187).

Así, primero se impuso una imagen y pronto el sonido complementaría la imagen para dar paso al acto de terror y castigo¹¹. En otras palabras, se establece todo un sistema de violencia a través de prácticas coloniales mediante las cuales se generan actos sonoros que anuncian la muerte y el exterminio, desde cuya interpretación podríamos sostener

que la generación de sonoridades en el espacio colonial fue una herramienta / instrumento de dominio, control corpo-político, bajo el supuesto de superioridad del «hombre blanco», que efectivamente también es una de las formas de «etnicización» y «racialización» de lo humano; cuyo sentido dominante históricamente se ha encarnado en una lógica militar y guerrillista. Mediante estos mecanismo la *colonialidad del poder* que surge con la conquista de lo que hoy conocemos como América, recayó directamente en los dominados y los reorganizó como "inferiores" desde un patrón en el cual se fundaron relaciones racistas de poder, enunciadas en el impedimento que los colonizadores imponían a los

10. En Puerto el Morro, provincia del Guayas, en Ecuador, en el marco del proyecto Laboratorio Puerto el Morro Territorio + Radialidad, proyecto del Centro Experimental Oído Salvaje, del cual soy miembro fundador, junto con el artista Fabiano Kueva, escuchamos los relatos de las aperradas contados por los pobladores de esta comunidad.

11. Los aperramientos no fueron los únicos mecanismos de la violencia colonial que modificaron la existencia del sonido y su recepción, el sistema sonoro previo a la conquista y por supuesto las posibilidades de su recepción se vieron afectadas por hechos igualmente cruentos, la carta que escribe Cristóbal Colón a los Reyes Católicos en 1494, es el inicio de una serie de relatos de torturas y vejámenes para con las poblaciones indígenas y negras, a quienes se les cortaba las orejas como un ejemplo de escarmiento y exterminio. Uno de los tantos episodios lo protagonizó el colonialista Ojeda, que por órdenes del propio Cristóbal Colón capturó a tres indígenas: "Y me envió el cacique y el hermano y el sobrino acá atados; y el mozo de la espada y al otro tomó, y en medio de la plaza, por ante todos, a un palo que para ello alcanzaron allí lo ataron y le cortaron las orejas y le dejaron atado". La mutilación del aparato auditivo, al parecer, fue uno de los procedimientos que de manera usual los conquistadores aplicaron como forma de castigo en las Américas y en África. Aimé Césaire en el Discurso sobre el colonialismo cuenta de cómo las expediciones coloniales y militares en Argelia produjeron hechos muy crueles de asesinato, un caso emblemático el del Conde Herisson: Es verdad que trajimos un barril lleno de orejas cosechadas, par por par de los prisioneros amigos o enemigos (Césaire, 2006).

colonizados en el objetivar símbolos y experiencias subjetivas y con ello el dominio sobre el desarrollar de sus propios imaginarios y universos de subjetividades, que en el caso de la generación sonora se traduce en la exacerbación de la *colonialidad del poder* a través del castigo y la muerte.

Con lo cual se configuró una forma particular de la *colonialidad del poder* que de manera provisional la estableceré como *La Colonialidad Sonora*, categoría analítica que podría permitirnos desde el reto decolonial, indagar sobre las condiciones en las que se pudo haber producido la generación de las sonoridades en nuestros territorios. Como lo hemos intentado explorar anteriormente, a través de una jerarquía racial del poder de las experiencias simbólico-subjetivas que en la cartografía del poder colonial, por un lado subsumió formas de expresión y subjetivación no occidentales mediante la represión cultural y el genocidio masivo que en palabras de Aníbal Quijano fueron convertidas en subculturas campesinas e iletradas, condenadas a la oralidad, esto es, despojadas de sus patrones propios de expresión formalizada y objetiva, intelectual y plástica o visual (Quijano, 1992). Y que por otro, posibilitó el surgimiento de un sujeto “universal” que aunque ha pretendido operar en abstracto, se ha arrogado, por ejemplo, el derecho a determinar la noción de “estética” bajo valores como autenticidad, unicidad, singularidad, originalidad, cuyo lugar privilegiado como bien nos lo recuerda Ramón Grosfoguel es resultado:

De una filosofía donde el sujeto epistémico, no tiene sexualidad, género, etnicidad, raza, clase, espiritualidad, lengua, ni localización epistémica, en ninguna relación con nadie fuera de sí. Es decir, se trata de una filosofía sorda, sin rostro y sin fuerza de gravedad. El sujeto sin rostro flota por los cielos sin ser determinado por nada ni por nadie (Grosfoguel, 2008, pp. 199-215).

Se trata así de una continuidad entre el “ego conquiro” y el “ego cogito”,¹² mecanismos que posibilitaron la construcción de un *sujeto* cuya condición no fue sometida a la experiencia colonial, sino que al contrario, la protagonizó como colonizador/ conquistador, bajo el mito, según el mismo autor lo sostiene:

Dualista y solipsista de un sujeto auto-generado sin localización espacio-temporal en las relaciones de poder mundial, que inauguran el mito epistemológico de la modernidad eurocentrada de un sujeto autogenerado que tiene acceso a la verdad universal más allá del espacio y el tiempo por medio de un monólogo, es decir, a través de una sordera ante el mundo y por medio de borrar el rostro del sujeto de enunciación, es decir,

a través de una ceguera ante su propia localización espacial y corporal en la cartografía de poder mundial (Grosfoguel, 2008, pp. 199-215).

A esta sordera y ceguera crónicas se refiere Boaventura Sousa Santos, cuando analiza *La indolencia de la razón crítica*, sobre todo a la hora de poner en el debate a dos de sus formas: la razón metonímica, que se reivindica como la única forma de racionalidad y, por consiguiente, no se dedica a descubrir otros tipos de racionalidad o, si lo hace, es solo para convertirlas en materia prima; y la razón proléptica, que no tiende a pensar el futuro porque juzga que lo sabe todo de él y lo concibe como una superación lineal, automática e infinita del presente, así estos dos tipos de razones no son simplemente un artefacto intelectual o un juego, sino la ideología subyacente a un brutal sistema de dominación, el sistema colonial. A mi juicio, en el mundo “contemporáneo” la razón indolente es la manera como se reconfigura la *colonialidad del poder* continua y presente¹³.

De manera semejante pero desde la propia herida colonial (Migdolo, 2007) propone la zona del no ser y Frantz Fanon nos alerta sobre el hablar. Hablar –nos dice– es estar en condiciones de emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de tal o cual lengua, pero sobre todo asumir una cultura, sopor-tar el peso de una civilización (Fanon, 2009, p. 42). Un peso civilizatorio, una razón indolente que resulta indispensable considerar a la hora de pensar la reproducción sonora por fuera y por dentro del circuito del arte, precisamente porque el Arte con mayúsculas, resuena como una palabra cargada

12. Según Ramón Grosfoguel la noción de «yo pienso luego existo» de Descartes tiene relación con la noción «yo conquisto luego existo» desde la cual se erige la matriz eurocéntrica-colonial del poder.

13. Las otras dos razones a las que hace referencia Boaventura de Sousa Santos, son: la razón impotente, aquella que no se ejerce porque piensa que nada puede hacer contra una necesidad concebida como exterior a ella misma; la razón arrogante, que no siente la necesidad de ejercerse porque se imagina incondicionalmente libre y, por consiguiente, libre de la necesidad de demostrar su propia libertad; a partir de estas reflexiones Sousa Santos hace una crítica a la monocultura occidental para avanzar hacia una ecología de los saberes y de los haceres, que apuntan a otro modelo que él designa como razón cosmopolita (Sousa Santos, 2006, pp. 65-103).

por el peso histórico de una civilización –la civilización occidental– que en el caso de América –lo hemos planteado anteriormente– será el resultado de una serie de procesos y configuraciones culturales claves, que contribuirán en la consolidación de la *colonialidad del poder*, constitutiva en la conformación del sistema mundo moderno colonial (Quijano, 1992, pp. 437 - 448)¹⁴. Haciendo un paralelo con la generación sonora, estos criterios pudieran contribuir a la hora de pensar de qué manera Europa se posicionó como el centro de la producción y reproducción sonora:

La cultura europea u occidental –nos dice Quijano– por el poder político-militar y tecnológico de las sociedades portadoras, impuso su imagen paradigmática y sus principales elementos cognitivos como norma orientadora de todo desarrollo cultural, especialmente intelectual y artístico (Quijano, 1992, p. 440).

El siglo XVIII de la “ilustración” europea constituyó un momento crucial en la reconfiguración de la colonialidad del poder, muestra de ello se deja ver en el texto *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, del alemán Immanuel Kant:

Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, y afirma que entre los cientos de millares de negros transportados a tierras extrañas, y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno solo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable, mientras que entre los blancos se presenta frecuentemente el caso de los que por sus condiciones se levantan de un estado humilde y conquistan una reputación ventajosa. Tan esencial es la diferencia entre estas dos razas humanas; parece tan grande en las facultades espirituales como en el color (Kant, p. 34).

Estas argumentaciones son la base en la que se articulan los valores que aún siguen reproduciéndose dentro de la construcción discursiva del arte, valores tales, como: “autenticidad”, “unicidad”, “singularidad”, “originalidad” en la reproducción colonial de los saberes, condicionando la presencia de América como el “otro” necesario de los discursos coloniales. Frantz Fanon en su texto *Racismo y cultura*, con el cual participó en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros en París, en septiembre de 1956, se adelanta y lo denuncia de la siguiente manera:

Así, en una primera fase, el ocupante instala su dominio, afirma masivamente su superioridad.

El grupo social, sujeto militar y económicamente, es deshumanizado según un método polidimensional. Explotación, torturas, razas, racismos, liquidaciones colectivas, opresión racional, se revelan en diferentes niveles para hacer del autóctono, literalmente un objeto entre las manos de la nación ocupante (Fanon, 1964, p. 42).

Estas configuraciones de la *colonialidad del poder* expuestas por Fanon, nos dan luces para iniciar el trabajo de pensar la *colonialidad sonora*, entendida como la categoría analítica que permite reflexionar y actuar desde la perspectiva decolonial, para activar la conjunción entre la geopolítica y la corpo-política en la reproductibilidad sonora. De manera que lo sonoro se pudiera constituir en un lugar desde el cual se posibilita la intervención frente a las políticas identitarias establecidas en estrategias coloniales de poder, representación y conocimiento que subsumen los procesos cognitivos y de subjetivación de las culturas no occidentales, que por cierto son objetivadas, catalogadas y capturadas como “exóticas”, mediante la proliferación de los discursos y las constantes afirmaciones –como lo experimentaba Fanon– “yo los conozco”, “ellos son así”. Esto es precisamente a lo que se refiere Fanon cuando propone que:

El racismo es tomado como tema de meditación, a veces aun como técnica publicitaria. Así es como el *blues* “lamento de los esclavos negros” es presentado a la admiración de los opresores. Es un poco de opresión estilizada que retorna al explotador y al racista. Sin opresión y sin racismo no hay *blues*. El fin del racismo tocará a muertos la gran música negra... Como diría el demasiado célebre Toynbee, el *blues* es una respuesta del esclavo al reto de la opresión. En la actualidad, todavía, para muchos hombres, aún para los de color, la música de Armstrong no tiene verdadero sentido más que en esta perspectiva. Es así como el racismo infla y desfigura el aspecto de la cultura que lo practica. La literatura, las artes plásticas, las canciones para modistillas, los proverbios, las costumbres,

14. La colonialidad del poder en palabras del mismo Quijano fue introducida como categoría analítica en el texto *Colonialidad y modernidad - racionalidad, en los conquistadores 1492 y la población indígena de las Américas*.



LAWRENCE SANDERS

las pautas, ya sea que se proponga seguir el proceso o vulgarizarlo, restituye el racismo (Fanon, 1964, p. 45).

No en vano la renovación de las artes a través del sonido fue fruto de la exaltación de las “curiosidades africanas” y posteriormente asiáticas por parte de las vanguardias europeas del siglo XX occidental. Vanguardias que desde un lugar privilegiado en el entramado colonial constriñeron el carácter simbólico de las expresiones sonoras no occidentales a la europeización, al tiempo que las petrificaron como exóticas dejándolas por fuera del relato occidental de la “historia universal del arte”, bajo la clasificación del “arte primitivo”, es el sumario que podemos descubrir a la hora de indagar sobre las fuentes de las cuales se nutrió el fluxus con La Monte Young; el experimentalismo estadounidense con John Cage y la música electroacústica con Stockhausen, por citar solo algunos de los más relevantes.¹⁵ De tal manera que al hacer un paralelo entre la objetivación sonora y visual, no olvidemos las palabras de Aníbal Quijano a la hora de hablar de la colonialidad cultural que Europa impuso en África:

En el África –nos recuerda Quijano– la destrucción cultural fue sin duda mucho más intensa que en el Asia; pero menor que en América. Los europeos no lograron tampoco allí la destrucción completa de los patrones expresivos, en particular de objetivación y formalización visual. Lo que hicieron fue despojarlos de legitimidad y de reconocimiento en el orden cultural mundial dominado por los patrones europeos. Fueron encerrados en las categorías de “exóticos”. Eso es, sin duda, lo que se pone de manifiesto, por ejemplo, en la utilización de los productos de la expresión plástica africana como motivo, como punto de partida, como fuente de inspiración, del arte de los artistas occidentales o africanos europeizados, y no como un modo propio de expresión artística, de jerarquía equivalente a la norma europea. Y esa es, exactamente, una mirada colonial (Quijano, 1992, p. 440).

Así las cosas, si nos ubicamos entre 1900 y 1930 europeo, podríamos sostener que la proliferación de la experimentación sonora no responde únicamente a la ruptura de las vanguardias con el lenguaje mediante la crítica de la razón moderna, o a la conjunción entre el «ritmo de la modernidad» y el «desarrollo de las tecnologías», sino principalmente a la apropiación lujuriosa de simbologías y expresiones sonoras no occidentales, en ausencia de los creadores de las comunidades africanas y asiáticas.

De allí que, el crítico y teórico Iñigo Sarriugarte intente hacer un esfuerzo por esclarecer los mecanismos desde los cuales figuras relevantes de las vanguardias confeccionaron sus líneas de trabajo en “contacto” con el arte africano. Sarriugarte explica que:

Entre los numerosos ejemplos de esta fecundación, encontramos a los dadaístas. Hugo Ball, que experimentó con la fonética de las lenguas “negras” y al poeta rumano Tristan Tzara, que coleccionó esculturas africanas a comienzos de 1916, mientras que Marcel Janco hizo máscaras y trajes que tenían reminiscencias de prototipos (Sarriugarte, 2006).

Lo aquí planteado por Sarriugarte, se confirma en uno de los textos emblemáticos de Hugo Ball, escrito en 1916. Se trata del Gadji, beribimba. Leamos un poco:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galas-
sassa
laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla

15. Se pueden registrar un sinnúmero de prácticas artísticas con sonido, aparentemente generadas en las vanguardias europeas y estadounidenses de inicios y mediados del siglo XX, producto de la apropiación y asimilación, cultural, lingüística, musical y gráfica, de expresiones simbólicas africanas y asiáticas por parte de dadaístas, surrealistas, futuristas, expresionistas y minimalistas. Son estos procedimientos de apropiación y asimilación de matrices culturales no-occidentales, los cuales generaron experiencias como 4'33", de John Cage, que consistió en una acción de silencio frente al piano, de cuatro minutos y treinta y tres segundos, mientras un auditorio impaciente producía sonidos de roces, tosidos, respiraciones y murmullos. La intención del silencio, en 4'33", para Cage, se ligaba fundamentalmente a la filosofía oriental del budismo Zen. Este tipo de prácticas afiliadas al uso de los aparatos de reproducción sonora, para la década de los sesenta, fueron diseminadas a lo largo y ancho de Latinoamérica, como modelos innovadores para el campo de las artes y de la música (Estévez Trujillo, p. 19).

◀ Sucre-Bolivia, cuadro del maestro Edwin Lambertin 2013. Fotografía cortesía: Comunidad Nayjama

wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen
laulitalomini hooyo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terallala blaulala looyo.

De espaldas a la colonización de África, estas historias locales sobre la experimentación sonora fueron desplegadas como diseños globales de desarrollo artístico-musical. Actualmente estas prácticas poseen un nivel de producción, de público y de reconocimiento, desde los primeros proyectos de Hugo Ball en 1916 hasta los performances de Pierre Henry, John Cage, Bill Fontana, entre otros (Estévez Trujillo, p. 34). En tal sentido podríamos argumentar que la renovación e innovación de los relatos eurocéntricos inaugurados y resemantizados bajo el horizonte de la *colonialidad del poder*, son constitutivos a los periodos de explotación brutal de los mundos simbólicos, económicos, epistémicos, sociales y culturales no occidentales. En cuyo caso, Fanon nos recuerda que la perfección de los medios de producción provoca fatalmente el camuflaje de las técnicas de explotación del hombre y, por consiguiente, de las formas del racismo (Fanon, 1964, p. 43).

Al respecto Silvia Wynter, siguiendo los descubrimientos epistémicos realizados por los pensadores negros (sobre todo el de Franz Fanon, W. B. Dubois y Emmanuel Chukwudi Eze), propone abordar la problemática racial y sus consecuencias en el colonizado. Y lo hace a partir de estas dos categorías analíticas; la “experiencia vital del negro” y el carácter conflictivo de la “doble conciencia”. Categorías que posibilitan una aproximación a la experiencia de “ser humano” bajo mecanismos de control, poder y represión subjetiva, por tanto a *no ser*, es decir, no ser negro. Entendamos que se trata de formas de represión violenta de los imaginarios y universos simbólicos, desplegadas por medio de tecnologías de la subjetividad, socializadas y mediadas en la formación y construcción del “yo soy”. Eso es lo que se deduce cuando Wynter propone que al abordar la “experiencia vital”:

Necesitamos reconocer el papel fundamental que desempeña el lenguaje, el sistema impuesto de significado, bajo cuyos términos el negro se ve obligado a experimentarse a sí mismo como resultado directo de la “subyugación colonialista”. No menos crucial con respecto al lenguaje ha resultado una concepción específica de cómo es ser humano y, por lo tanto, del papel que le corresponde bajo las coordenadas de dicho concepto (Wynter, 2009, p. 333).

Cómo encontrar salidas al racismo como forma legítima de relacionamiento, expresas en los equívocos y

límites del pensamiento moderno, erigidas y elogiadas en la noción de lo humano: eurocéntrico, blanco, patriarcal y heterosexual, desde la cual se fundan modelos de “nación” europeizados que se convierten en una aspiración. Y cómo buscar salidas a la raigambre de lo que Boaventura Sousa Santos llama a una de las formas de la indolencia: la razón metonímica. Razón a partir de la cual se consolidan las dicotomías: antropos/humanitas; canibal/próspero; salvajismo/civilización; producción bestial carente de finura/bello-sublime. Entendiendo que las normas estéticas –tanto en lo visual como en lo sonoro– solo se determinan como tales cuando el sujeto accidental euro-norteamericano las produce, mientras este mismo sujeto es el centro y motor de la retórica racial del arte, la misma que es parte del entramado colonial. Cómo y de qué manera retar este lugar.

Desprendimiento y perspectiva decolonial

El blanco mató a mi padre
Pues mi padre era orgulloso
El blanco violó a mi madre
Porque mi madre era bella
El blanco sometió a mi hermano bajo el sol de las
rutas
Porque mi hermano era fuerte
Y el blanco se volvió hacia mí
Sus manos rojas de sangre
Me escupió Negro su desprecio en la cara
Y con su voz de amo:
“He, boy, una butaca, una toalla, agua.”
Jacques Romain. Madera de ébano, preludio,
citado por Frantz Fanon. *Piel negra máscaras blancas*.

Me detengo, ya que ¿Quién puede decirme qué es la
belleza? Mis “manos sonoras”
devoran la histérica garganta del mundo.
Frantz Fanon. *Piel negra máscaras blancas*.

Tal y como lo hemos analizado anteriormente, las historias coloniales vividas en lo que hoy conocemos como América se han dado bajo el signo del dolor, como consecuencia directa de la matriz moderno/colonial. Dolor desde el cual es posible hacer una crítica profunda al occidentalismo por fuera de la episteme moderna, dando pie al agenciamiento de la opción decolonial. De acuerdo con el intelectual Walter Mignolo se trata de lo siguiente:

Si la colonialidad es constitutiva de la modernidad puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon); esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos de decolonialidad

que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad (Mignolo, 2005, p. 5).

Lo cual nos lleva a constatar que son las luchas ganadas por los pueblos que experimentaron directamente el colonialismo, el aguaje de subversión e inversión de la lógica dominante monocultural eurocentrica. Aníbal Quijano en los noventa se anticipa y anuncia este acontecimiento en su trabajo *Colonialidad y modernidad-racionalidad*, en este ensayo hace referencia, sobre todo, a un cambio de perspectiva mental en la reconstitución epistemológica: la descolonización. En tanto está en juego la categoría analítica expuesta por el propio Quijano *La colonialidad del poder*, cuya formación en América se fundamenta en el patrón de dominación entre colonizadores y colonizados sobre la idea de “raza”. Aníbal Quijano así lo sostiene:

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es indispensable. Más aún, urgente. Pero es dudoso que el camino consista en la negación simple de todas sus categorías; en la disolución de la realidad en el discurso; en la pura negación de la idea y de la perspectiva de totalidad en el conocimiento. Lejos de eso, es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva, con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder colonial, en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la *colonialidad del poder* mundial. En primer término, la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa occidental. Porque eso, en verdad, es pretender para un provincianismo el título de universalidad (1992, p. 447).

No obstante, existe una distinción fundamental a la hora de hablar de descolonialidad y decolonialidad. Catherine Walsh plantea y desarrolla por vez primera la noción de la decolonización dentro del debate del proyecto modernidad-colonialidad-decolonialidad. La descolonialidad, suscribe la autora, apunta a la transformación de las relaciones, estructuras, instituciones y conocimientos cuestionando el poder dominante, por lo que se inscribe como un proceso de transición importante, pero no suficiente para la decolonialidad, es decir, para la construcción de una

nueva condición social de conocimiento o un nuevo poder social, basado en pensamientos que cuestionan la colonialidad del poder, saber, ser. De tal manera que la decolonialidad, parte de un posicionamiento de exterioridad por la misma relación de modernidad/colonialidad, pero también por las violencias raciales, sociales, epistémicas y existenciales vividas como parte central de ella (Walsh, 2005). Por lo que necesariamente la decolonialidad para Walsh implica partir de la deshumanización, es decir, del sentido de no-existencia presente en la colonialidad del poder, del saber y del ser. Por tanto, la decolonialidad es la perspectiva desde la cual se visibilizan las luchas en contra de la colonialidad pensando no solo desde su paradigma, sino desde la gente y sus prácticas sociales, epistémicas y políticas (Walsh, 2005, p. 24).

Desde esta perspectiva podríamos sugerir que la categoría *desprendimiento* es el motor y herramienta política, condición fundamental de la decolonialidad, que nos posibilita el intercambio y experiencias de las historias coloniales, su heterogeneidad, su particularidad, su trayectoria –no recortada, no lineal– cuya fuerza y energía constituye el provisionamiento de la memoria colonial desde donde se teje el pensamiento des-colonial (Mignolo, 2005, p. 8).

De la mano de estas reflexiones poner en funcionamiento el *desprendimiento (desenganche) epistemológico* como una herramienta política, permite pensar la producción de las sonoridades –desde las particularidades de las historias coloniales– en articulación de estrategias de proyectos que configuren un contorno en el camino decolonial. Estrategias cuyo acumulado histórico se manifiesta de múltiples maneras, y que efectivamente subvierten y transforman postulados hegemónicos y abstractos como el propuesto por Murray Schafer, el mundo es como una “composición sonora”.

Así, frente a estas lógicas coloniales que inciden en la producción sonora, la perspectiva y desafío decolonial, desde la diferencia colonial producida como una consecuencia de la *colonialidad del poder*, se deja sentir en alternativas para plantear otras formas de producción y reproducción sonora, del hacer, del ser y del saber. Prácticas pasadas y presentes, otrora terriblemente imposibilitadas de ser exploradas, pero que sin embargo han permanecido como formas de resistencia, desde las que se levanta la gente confrontando el racismo mundial expreso en las “jerarquías estéticas”, cuyo concepto de “belleza y gusto” –como lo hemos analizado anteriormente– está atravesado por la *colonialidad del poder* de una estética racializada.

Me refiero prácticas sonoras –producto de un acumulado histórico– que posicionan *lo sonoro* como categoría fuerte, a la hora de pensar la decolonialidad



encuentro del

sikuri



Sucre Bolivia, sikuris tarabuduenos en el encuentro del sikuri, carnaval marzo 2014.
Fotografía cortesía, Comunidad Nayjama

como un proceso de diálogo en contextos específicos. No está por demás volver a mencionar que se trata de prácticas sonoras estigmatizadas, inferiorizadas, exotizadas y pretendidamente desactivadas de su potencial epistémico¹⁶. De manera que repensando la noción de la reproductibilidad sonora¹⁷, desde el desafío decolonial, es decir, lo sonoro entendido como la articulación heterogénea y cambiante de las relaciones intersubjetivas, en acciones y reflexiones conjuntas y comunitarias de producción de sentidos, resulta emergente indagar las relaciones de poder que estructuran a lo sonoro como un régimen históricamente dominante de la violencia colonial. Considerando que la historia colonial de cada lugar, hay que entenderla con detenimiento¹⁸.

En este sentido, la opción decolonial en la reproductibilidad sonora, implicaría tomar en serio (como lo vienen haciendo algunos activistas sonoros) una crítica profunda al modelo de “Estado nación-mestizo-criollo-blanco-patriarcal-capitalista”, desde y con las epistemologías sonoras de los pueblos y nacionalidades ancestrales, sin invisibilizar ni subalternizar este lugar histórico, bajo el horizonte de subvertir el control y compartimiento de las artes entre lo visual y lo sonoro, volviendo a integrar lo sonoro –de manera radical– con las dimensiones espirituales, epistémicas y simbólicas. Activando la memoria y el acumulado colectivo de expresiones sonoras, que se integran a diferentes usos sociales, culturales y políticos.

De allí que una de las tareas centrales que quedan pendientes es la de indagar sobre las articulaciones entre el mundo del sonido, entre las comunidades y la experimentación sonora, sus posibles alianzas, tensiones y conflictos, que por un lado pudieran operar como formas de reproducción de la colonialidad del poder, del saber y del ser, pero también, y al mis-



▲ Sucre-Bolivia, encuentro del sikuri, Carnaval marzo 2014
Fotografía cortesía, Comunidad Nayjama

16. Esto podemos deducir cuando Walter Dignolo apunta que la colonia del poder es el dispositivo que produce y reproduce la diferencia colonial. La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica. De allí que la colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder, en este caso, el poder colonial (Dignolo, 2003, p. 39).

17. Repensar lo simbólico desde estas formulaciones implica distinguir y tomar distancia de la manera en como el neoliberalismo ha fundamentado hegemónicamente lo simbólico como producción material y económica en la base de las “industrias culturales” como correlato de las políticas identitarias del multiculturalismo capitalista. En palabras del teórico colombiano Santiago Castro Gómez “La industria cultural” como ya lo ha demostrado Horkheimer y Adorno, se ha convertido en una de las principales –sino la más importante– “fuerza de producción” del capitalismo contemporáneo. Esto significa que lo que se produce y mercantiliza hoy en día no es tanto la naturaleza convertida en “valor de cambio”, como pensaba Marx, sino la información y el entretenimiento. La producción adquiere un valor que va más allá de la dicotomía valor de uso/valor de cambio, pues de lo que se trata ahora no es de fabricar mercancías para satisfacer “necesidades primarias”, sino de producir imágenes que permitan a los individuos distinguirse socialmente. Hemos pasado pues de la producción de artículos empaquetados al empaquetamiento de informaciones articuladas como mercancía (Castro Gómez, 2003, p. 148).

18. Perspectiva que desarrolló ampliamente Ramón Grosfoguel en clases del Doctorado de Estudios (Inter) Culturales, de La Universidad Andina Simón Bolívar, primer trimestre de 2010. Y hace referencia en diálogo con las mujeres negras de América del Norte, a que el giro colonial debe ser interseccional, lo cual implica en palabras del propio Grosfoguel tomar en serio la colonialidad como principio organizador; así como sus mecanismos de inclusión en abstracto y exclusión en concreto, desde donde se articulan las relaciones de poder existentes, y desde donde al mismo tiempo surge y resiste históricamente la opción decolonial.

mo tiempo, el rastreo de prácticas sonoro-culturales cuya coexistencia y trayectoria revelan un contorno, un momento o un camino en la decolonialidad.

Referencias

Benjamín, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recuperado de http://www.artesdelibro.com/2006/07/la_proyecto_de_arte_en_la_epoca_de.php

Castro Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Bogotá, Colombia: Instituto Pensar Universidad Javeriana.

Castro Gómez, S. (2003). Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: Reflexiones desde América Latina. En Rodríguez, V. M. (Comp.). *Prácticas artísticas y enfoques contemporáneos*. (1ª ed.). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Cerón, J. (2004). Bricolages, signos de segunda mano. *Revista asterisco - de segunda mano*, 6. Bogotá, Colombia.

Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. España: Akal Ediciones.

Corredor, A., Estévez, M., Gómez, P., Pabón, J., Valencia, M., y Schlenker, A. (2006). *Interrupciones e irrupciones de formas creativas decoloniales ¿Estéticas de la interculturalidad?* (Texto colectivo del grupo de estéticas del Doctorado Estudios Culturales Latinoamericanos, UASB (sede- Ecuador).

Cusick, S. G. (2006). La música como tortura/La música como arma. *Music Review 10. Revista Transcultural de Música Transcultural*.

Chion, M. (1999). *El sonido*. España: Paidós.

Colón, C. (1494). *Carta a los Reyes Católicos*. Disponible en www.bibliotec.tv/artman2/publish/1994_259/Carta_de_Crist_bal_Col_n_a_los_Reyes_Cat_licos_439.shtml

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del Arte*. Buenos Aires: Paidós.

De Micheli, M. (1966). *Artistas del siglo XX*. Fundación y Manifiesto del futurismo. Madrid.

De Sousa Santos, B. (2006). *Conocer desde el Sur para una cultura política emancipatoria, en búsqueda de un nuevo paradigma crítico*. (1ª ed.). Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM. Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global. Lima.

De Sousa Santos, B. (2005). Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. En Mignolo, W. (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Bogotá: Editorial Trotta.

Dussel, E. (1992). Crítica del "mito de la modernidad". Dussel, E. *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía.

Dussel, E. (s.f). *20 Tesis de política*. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos (Crefal). XXI Siglo.

Estévez Trujillo, M. (2008). UIO-BOG, *Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje. Quito, Ecuador, Bogotá, Colombia: Trama Ediciones.

Estévez Trujillo, M. (2009) *Disssssssssssssssssnoación. Sonante. Sonar. Sonancia. Suena: Una aproximación a la experimentación sonora*. Línea de Formación e Investigación del Equipo de la Secretaría Ejecutiva de ALER (Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica).

Fanon, F. (1998). *Los condenados de la tierra*, (trad. Julieta Campos). México: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Akal.

Fanon, F. (1964). Racismo y cultura. Texto de intervención de Frantz Fanon en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros en París, septiembre de 1956. Publicado en el número especial de *Présence Africaine*. (Junio-noviembre, 1956). En Pro de la revolución africana. Escritos políticos. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Grosfoguel, R. (julio-diciembre, 2008). Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*, 9, 199-215.

Kant, I. (s.f.). *Lo Bello y lo sublime*. Instituto de Estudios Penales. Recuperado de www.iestudiospenales.com.ar.

Kueva, F. (s.f.). *Laboratorio puerto el morro territorio + radialidad*. Recuperado de <http://politicedecables.blogspot.com/2010/05/oído-salvaje-laboratorio-puerto-el.html>

Lander, E. (2005). Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En Lander, E. (Comp.). *La Colonialidad del saber eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Clacso. Buenos Aires, Argentina.

Marinetti, F. T. (1914). *Bombardeo en Zang Tumb Tumb*. (Compilación).

Maldonado Torres, N. (2007). Sobre la colonialitas del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Mignolo, W. (2006). *El giro gnoseológico decolonial: La contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y corpo-política del conocimiento*. En *Discurso sobre el colonialismo*. Ediciones Akal. (Texto cedido por el autor para el depósito de pensamiento de Tristes Tópicos).

Mignolo, W. (2008). La opción descolonial. *Letral*, 1.

Piqueras Céspedes, R. (2006). Los perros de la guerra o el "canibalismo canino" en la conquista. *Boletín Americanista*. Any, 56. Universitat de Barcelona. <http://84.88.10.30/index.php/BoletinAmericanista/article/view/99430>

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad en los conquistadores 1492 y la población indígena de las Américas. Heraclio Bonilla (Comp.). Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.

Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En Colección pensar en los intersticios. Teoría y prácticas de la crítica poscolonial. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World Systems research*, VI(2), 342-386. Summer/Fall. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein - Part I <http://jwsr.ucr.edu>

Quijano, A. (enero-abril, 2000). Que tal raza!!!! *Rev Venez. de economía y Ciencias Sociales*, 6(1).

Rodríguez, V. M. (2004). El retorno de lo local topografías glocales y representación artística en América Latina. *Revista Asterisco*, 7. Calle del desire. Bogotá, Colombia.

Russolo, L. (s.f.). El arte de los ruidos - Manifiesto futurista. Manuel Rocha Iturbide (traducción). Recuperado de <http://www.artesonoro.net>

Sarriugarte Gómez, I. (2006). *El arte africano: génesis de la plástica dológicas*. Recuperado de <http://www.africacatalunya.org/congres/pdfs/sarriugarte.pdf>

Schafer, M. (1977). *Tuning of the world (La afinación del mundo)*.

Schafer, M. (2005). *Hacia una educación sonora*. México: Conaculta Radio Educación.

Schafer, M. (2009). Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad Cultural y Sonidos en Peligro de Extinción. Realizado en México. Recuperado de <http://www.archivosonoro.org/?id=257>

Stuart, H. (2009). Los estudios culturales y sus legados teóricos. En Stuart, H., Restrepo, E., Walsh, C. Vich, V. (Eds.). *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, UASB, Universidad Javeriana, Clacso.

Walsh, C. (2004). *Geopolíticas del conocimiento y la descolonización de las ciencias*. Ponencia presentada en el evento de la Inauguración de la Casa del Instituto Científico de Culturas Indígenas (ICCI), 18 de febrero del 2004.

Walsh, C. (2004). Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización. *Boletín ICCI-ARY Rímay*, 6(60).

Walsh, C. (2005). Ponencia magistral presentada en el Seminario Internacional "Modernidad y Pensamiento Descolonizador", La Paz, 19 de mayo de 2005.

Walsh, C. (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial: reflexiones latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Wynter, S. (2009). En torno al principio sociogénico: Fanon la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente de cómo ser "negro". En Frantz, F. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Winterbottom, M., y Whitecross, M. (2006). *Camino a Guantánamo*. Reino Unido. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/agenda/tortura/silencio/elpepage/20081215elpepage_2/Ts

Jonás Zambrano. Músico e inventor popular de Las Mesas, Nariño, Fotografía: Jesús Holmes Muñoz. 2015 ►

