

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR**

**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**

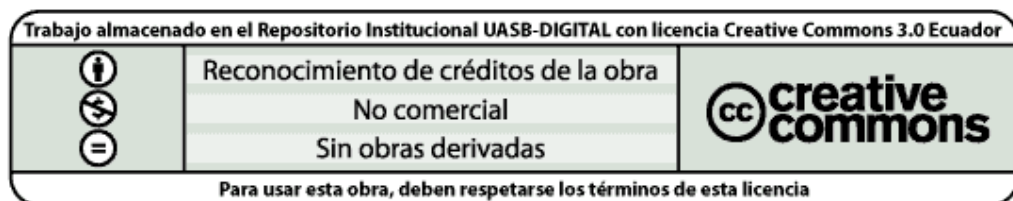
**INFORME DE INVESTIGACIÓN**

**USO Y CIRCULACIÓN DE ARCHIVOS HISTÓRICOS DESDE LAS  
PRÁCTICAS SONORAS**

**MAYRA PATRICIA ESTÉVEZ TRUJILLO**

**QUITO – ECUADOR**

**2015**



### **Resumen Ejecutivo**

Existen diversas trayectorias en nuestro continente de prácticas simbólicas contemporáneas que acceden a los archivos como posibilidades para la creación, tanto en las artes, estudios visuales así como en las que surgen desde los procesos de experimentación sonora. Los métodos, formas y usos de los archivos históricos en el escenario del campo del arte contemporáneo, por ejemplo, de manera dominante reflejan visiones críticas respecto a la linealidad interpretativa de la historia. Estas visiones muchas veces ponen al descubierto la circulación de contenidos visuales y sonoros que en varias ocasiones comparten linderos con interrogaciones provenientes de ramas interdisciplinarias como al etnohistoria, cuyas metodologías constituyen una oportunidad para la revisión de la noción de archivo, bajo el horizonte de propiciar sobre las “fuentes” lecturas más dinámicas a las canonizantes, ampliando los márgenes de la historia convencional.

### **Palabras clave**

Estudios Culturales, Estudios sonoros, Régimen Colonial de la Sonoridad, prácticas experimentales con sonido.

### **Datos del autor**

Investigadora, docente, diseñadora de proyectos sociales, de expresiones artísticas, políticas culturales; artista sonora y escritora. Magíster en Estudios Culturales, Mención Políticas Culturales, Dra. Estudios Culturales Latinoamericanos. Es parte del Centro Experimental Oído Salvaje desde 1996. Sus líneas de trabajo oscilan entre la reflexión teórica, la creación y la producción con enfoques locales, regionales y latinoamericanos. Varias de sus publicaciones son: “Representación, poder y conocimiento”, artículo (Revista Asterisco, Colombia, 2007); UIO-BGO, “Estudios Sonoros desde la Región Andina”, libro y sonografía (Trama Editores, Ecuador 2008); “Desenganche”, co-autora (La Trokal, Ecuador, 2010); “Masculinidades Emergentes”, investigación junto al investigador Edgar Vega, (Ecuador, 2011); “Miradas Alternativas desde la diferencia y las subalternidades”, co-autora (Editorial Abya-Yala, Ecuador, 2012). “Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación” (publicación en proceso). Docente en la Maestría de Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar; Directora Nacional de Artes y Creatividad en 2010, Asesora de la Viceministro de Cultura, 2011; Subsecretaria de Artes y Creatividad del Ministerio de Cultura del Ecuador en 2012-2013. Ganadora de la beca Príncipe Claus Fund 2008. Ha generado y aplicado proyectos innovativos para el sector artístico como “ARTEA: Residencia Sur Antártica” y Fondos Concursables para las Artes y la Cultura desde el Ministerio de Cultura del Ecuador y desde la Secretaría de Cultura de Quito.

### **Tabla de contenidos**

- Uso y Circulación de archivos históricos desde las prácticas sonoras / 3
- 500 engaños & Noticias de última irá / 4
- Boletín y Elegía de las mitas & Canción de la tierra / 17
- Proyecto Cuadra V.2. Historias Portátiles. Sonoridades Colonialidad / Decolonialidad / 21
- Bibliografía /27

## **Uso y Circulación de archivos históricos desde las prácticas sonoras.**

Existen diversas trayectorias en nuestro continente de prácticas simbólicas contemporáneas que acceden a los archivos como posibilidades para la creación, tanto en las artes, estudios visuales así como en las que surgen desde los procesos de experimentación sonora. Los métodos, formas y usos de los archivos históricos en el escenario del campo del arte contemporáneo, por ejemplo, de manera dominante reflejan visiones críticas respecto a la linealidad interpretativa de la historia. Estas visiones muchas veces ponen al descubierto la circulación de contenidos visuales y sonoros que en varias ocasiones comparten linderos con interrogaciones provenientes de ramas interdisciplinarias como al etnohistoria, cuyas metodologías constituyen una oportunidad para la revisión de la noción de archivo, bajo el horizonte de propiciar sobre las “fuentes” lecturas más dinámicas a las canonizantes, ampliando los márgenes de la historia convencional.

¿Cómo el uso de las fuentes puede activar nuevas prácticas del presente a partir de la subversión que desde la producción sonora se hace de la Historia con mayúsculas? ¿Cuáles pudieran ser los mecanismos desde los que surgen las políticas de representación a partir del uso de los acervos documentales? La colonización y sus impactos en nuestro continente es una temática de reflexión obligatoria, así entre las y los creadores sonoros existe una destacada producción sobre los periodos de conquista y colonización. En muchas ocasiones son estas prácticas experimentales con sonido generadas en base al uso del archivo histórico las que operan como dispositivos pedagógicos y estéticos, es el caso de los proyectos “500 engaños: la otra historia” y “Noticias de Última” Ira de María López Vigil y José Ignacio López Vigil; Boletín y Elegía de las Mitas y Canción de la Tierra de Mesías Manguashca y el Proyecto Cuadra V.2. Historias Portátiles “Estéticas Decoloniales” en el 2010 en Bogotá.

En principio podríamos anticipar que estos proyectos sonoros son prácticas de representación de los archivos cronísticos, por el uso y adaptación que hacen de ellos a los lenguajes sonoros, al mismo tiempo operan como artefactos culturales sonoros, dado que constituyen efectivos dispositivos políticos, estéticos, pedagógicos y epistémicos, en la peculiaridad del uso y revisión del pasado para la comprensión de nuestros presentes.

**500 engaños & Noticias de última irá**



Portadas series “500 Engaños: otra cara de la Historia” & “Noticias de última ira” 1992.

En la década de los 90', en el marco de los controversiales preparativos de “V Centenario del Descubrimiento de América” y de lo que fuera la “Campaña Continental 500 años de Resistencia Indígena, Negra y Popular (1989-1992)”, empiezan a circular desde el campo de la radio popular, alternativa y comunitaria las series “500 engaños: otra cara de la historia” y “Noticias de última ira”.

Uno de sus autores José Ignacio López Vigil, comenta que el proyecto sonoro “Noticias de última ira” surgió en el contexto del año 92 cuando los quinientos años, junto con María López Vigil, habían realizado además una adaptación de las venas abiertas de América latina de Eduardo Galeano, bajo el título de “500 engaños: otra cara de la historia”. Los libretos de esta serie fueron revisados y autorizados directamente por el mismo Eduardo Galeano.<sup>1</sup>

“500 engaños: la otra cara de la historia”, bajo una estructura heredera de la radio novela se abordan temas como la conquista, la colonia, la explotación de nuestro continente así como sus sucedáneas y complejas relaciones de poder, económicas, políticas y culturales, producto de los 500 años de colonialismo; en “Noticias de última ira”, se cuenta en máximo 5 minutos, por medio de la escenificación de un grupo de reporteros y reporteras con todo el sensacionalismo de la noticia los primeros 150 años de la colonial en América Latina. Las dos series son el resultado del análisis, la interpretación y la adaptación a lenguajes sonoros de fundamentación histórica contenida en textos cronísticos.

<sup>1</sup> Diálogo con José Ignacio López Vigil para esta investigación , Ecuador, 5 de diciembre, 2013.

El proyecto sonoro “500 engaños: la otra cara de la historia” está conformada por 20 programas de radio drama, dicha revisión responde a la suma de legados y procedimientos que desde la década de los 60' la educación popular vertió en el escenario de la radio. Este proyecto así como “Noticias de última ira”, son una muestra relevante de aquello.

Formalmente hablando “500 Engaños: la otra cara de la historia”, abarca los períodos de la conquista de españoles y portugueses hasta el nuevo imperio impuesto por Estados Unidos, se trata de la revisión de 1492 al 1992. La técnica de uso de los episodios fue pensada para generar el debate y la reflexión dentro de las audiencias. Los programas tienen una duración de entre 24 a 28 minutos, tiempos inusuales dentro del mundo de la radio.

Los personajes principales están caracterizados por sustantivos genéricos como la vecina, el abuelo y el compadre. El personaje del abuelo mantiene una visión conservadora, su móvil es ponderar el “encuentro de culturas”, perspectiva oficialista en el contexto de los 90'. La vecina por su parte mantiene un papel que se desarrolla en torno a una reflexión aguda de la historia, de manera continua genera un posicionamiento crítico respecto a las reflexiones tanto conservadoras del abuelo, como de ciertos personajes secundarios cuyo lugar de enunciación se movilizan desde una doctrina dominante que ponderan relaciones de poder, dominio y control propuestas en cada trama.

Dicho sea de paso los datos históricos desde las voces de lo que León Portilla Miguel denominará como “la visión de los vencidos”, y posteriormente Nathan Wachtel retomará como los “vencidos”, circulan mediante la representación de personajes como el compadre, así como el uso narrativo y sonoro de una voz en off que opera a modo de referencia directa de la obra de Eduardo Galeano las “Venas Abiertas de América Latina”, una de las más importantes piezas en el pensamiento crítico latinoamericano.

Por su parte los personajes secundarios responden a la representación de nombres históricos como los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Bartolomé de las Casas, un versátil juez que acusará a manera de tribuna popular a un rey, un corregidor y hasta a un sacerdote. En cada programa se establece la aparición progresiva de aquellos que forjaron la historia colonial como John Hawkins un primer traficante de las poblaciones africanas, la Reina Isabel que entraría como socia de aquel traficante y con ellos la representación escénica de negreros y compradores; así como el sacerdote Miguel Hidalgo quien encabezaría las luchas independentistas del México del 1810, el

estadounidense Charles Goodyear y el inglés Henry Wickham uno de los precursores de las plantaciones del caucho en la selvas amazónicas en Manaus, y con ellas; la explotación y trasplante para la siembra a gran escala en las colonias de la península de Malasia.

Además de aquello la serie apuesta por voces como las de José Gabriel Condorcanqui Tupác Amaru, Emiliano Zapata, Simón Rodríguez y la de los seringueiros; campesinos colonos que en el siglo XVIII y XIX migraron y se establecieron en Manaus en busca de trabajo, muchas veces junto o en contra de los pueblos amazónicos con quienes compartieron además la muerte y la miseria provocada por los grupos económicos locales y extranjeros que amasaron fortunas bajo el “boom del caucho”

De suyo una de las líneas argumentales de este seriado se basa en el análisis de las rutas de explotación iniciadas en el 1492, que pronto trazarían el circuito moderno colonial de los monopolios de los recursos preciosos de nuestro continente. Es lo que podemos escuchar como eje que transversaliza este proyecto en su conjunto, posibilitando un itinerario dramático representado por personajes como “rifero”:

RIFERO - ¡Comienza la gran rifa de los países! ¡Lotería internacional del trabajo!  
¡La suerte es loca y a cualquiera le toca! A ver, a ver, amigos, cada país su numerito y cada numerito su sorpresa.... Ustedes, los mexicanos, ¿no quieren concursar...? Los argentinos, los guatemaltecos... ¡Arrímense todos, que nadie se quede fuera! ¡Todos, toditos los países de América Latina, a concursar en esta lotería internacional! A ver, a ver, a ver, por aquí viene Colombia... Ya da vueltas al bombo... a ver qué sorpresita le toca... ¡Café! ¡A producir café, colombianos, café para todo el mundo!  
¡Ninguna otra cosita, ¿eh?! ¡Sólo café! ¡Esa será su contribución al mercado internacional! Viene Honduras... A ver la suerte de Honduras... ¡Bananos! ¡Ándele, hondureños, catrachitos, a producir bananos!  
¡Bananos! ¡Platanitos para todos! Y Ecuador, ¿Qué le tocará a Ecuador, ese país lleno de indiecitos trabajadores...? ¡Cacao! ¡Buena suerte, ecuatorianos, con su cacao! ¡Bolivia se ha ganado el estaño! ¡Chile, el cobre! Venezuela, el petróleo! ¡Uruguay las vaquitas!.

Ciertamente, la introducción de personajes de esta serie, estará diseñada como una suerte de calidoscopio del tiempo entre el 1492 al 1992 en base a una multiplicidad de voces que articulan la dramaturgia de cada episodio. De otro modo, en la serie “500 Engaños, la otra cara de la historia” uno de los recursos constantes y de fuerte peso en la línea argumental es el del proceso judicial, herramienta desde la cual se introducen nociones como la *reparación* a través de la revisión de la historia, los hechos y sus protagonistas desde una mirada crítica a favor de las poblaciones que en el pasado como en el presente; aún siguen experimentando los embates ocasionados por los abusos coloniales e imperiales.

Hacia el final de la serie llama la atención el capítulo “La Guerra de la Deuda externa”. El programa inicia con la transmisión de un noticiero y los sonidos de fondo de un telegrama. La escenificación del locutor de noticias para radio, anuncia sobre un boletín de prensa en el cual destaca el inicio de la tercer guerra mundial en territorio latinoamericano. Se trata de una guerra silenciosa en la que no se escuchan los estallidos de bombas ni disparos. La actuación del locutor así se narra:

LOCUTOR: - Hermanas y hermanos latinoamericanos: sí, nos han declarado pero esta es una guerra silenciosa. Es una gran guerra que no oímos, que a veces no vemos. Pero que ya está destruyendo a todos nuestros países. En vez de soldados mueren niños. Y en vez de heridos, millones de desempleados van cayendo poco a poco. Nuestro continente se muere con la explosión de la bomba de la deuda externa. La guerra de los países ricos contra los países hambrientos. Alertamos a la ciudadanía a que continúe pendiente de esta cadena radial para tener una trágica información sobre estos acontecimientos.

Este capítulo y sus referencias históricas más resientes posiciona el problema del colonialismo como un continuum que opera más allá de las relaciones norte-sur; centro-periferia se trata de la movilización de argumentos nacionales que históricamente en Latinoamérica han perpetuado los colonialismos internos, desde las minorías blanco-mestizas para mantener su hegemonía, luego de lo que fueron de las guerras de Independencia;<sup>2</sup> y que, habría de consolidarse con los préstamos cuantiosos que las clases dominantes y sus gobiernos harían directamente a los capitales transnacionales. La voz narrativa de este capítulo nos introduce en esta temática, luego de la escenificación de un diálogo mantenido entre dos personajes denominados “chileno” y “venezolana” que representan los intereses internos de las clases privilegiadas de la década de los 70’.

De otro modo el impecable manejo dramático está presente tanto en la escritura de los libretos como en su puesta en escena, edición y montaje sonoro, existe así un aprovechamiento del uso y mezcla de efectos sonoros, música que ambienta las diferentes épocas y sus recorridos, más las magníficas actuaciones y representaciones de un nutrido elenco proveniente de las artes escénicas, dichas actuaciones cubren los múltiples rasgos lingüísticos de nuestro continente.

---

2 Mayra Estévez Trujillo, Silvia Rivera Cusicanqui 1949, La Paz Bolivia, en Cartón Piedra No 100 “El Cuerpo del Conocimiento”, Ecuador 2013.

En tal sentido, podríamos definir a “500 engaños: la otra cara de la Historia” como un proyecto que se desarrolla bajo procedimientos como el “radio drama” o lo que actualmente caracterizamos como “película sonora”. Precisamente porque esta serie encuentra sus orígenes en la clásica radionovela, género que surgió gracias a que el teatro tuvo asidero en este formato como mecanismo adaptable al sonido, y como; una posibilidad de desplazamiento al uso de las teorías dramáticas de la cinematografía.

Me refiero al diseño de escenas articuladas en secuencias, bajo estructuras narrativas que contienen de manera dinámica lo que conocemos como estructura aristotélica: planteamiento; desarrollo; climax; desenlace. Misma que es posible a través del desarrollo de una o varias tramas internas dadas por la relación de los personajes y los conflictos que los enlazan en una correlación de fuerzas, en base a un tema y una premisa, al tiempo que aquellos mismos personajes ya sean protagonistas, antagonistas, secundarios e incidentales responden a características marcadas por aspectos físicos, históricos, sociales y culturales. Desde una escucha adiestrada en dramaturgia es lo que podemos destacar al analizar la serie “500 engaños: la otra cara de la historia”.

Cabe mencionar que este proyecto mantiene una rúbrica que cumple con los estándares de calidad requeridos para transmisiones masivas, al tiempo que da continuidad a la tradición del movimiento sonoro del radio teatro que en nuestro continente surge en la década de los 50', y que constituirá una herramienta pedagógica para los educadores populares. Por su parte el proyecto sonoro “Noticias de última ira”, se articula en torno a 52 piezas; que constituyen una adaptación de los textos cronísticos de los hechos de la conquista española. A diferencia de “500 engaños: la otra cara de la historia”, este proyecto sonoro profundiza esta época espacio temporal con un promedio de 3 minutos de duración por pieza, lo cual significa optar por la síntesis como soporte para el desarrollo narrativo, sin dejar de lado las técnicas dramatúrgicas provenientes del manejo de los lenguajes cinematográfico y teatral, puestos en funcionamiento en y desde el mundo de lo sonoro y la producción de las sonoridades.

“Noticias de última ira”, moviliza dichos lenguajes narrativos en el marco de un nuevo objeto de experimentación al interior de las prácticas sonoras, se trata del sensacionalismo o amarillismo noticioso, que en el caso de este proyecto será reinscrito como una versión narrativa guiada por la sorpresa, la paradoja y la síntesis.

Cada una de las piezas inicia con la narración de un “locutor” y el sonido constante de alerta telegráfica, el locutor representando a un periodista que expresa la



grandilocuencia de los hechos, da paso indistintamente a el o la reportera que se encuentra en el lugar de los hechos, creando para el escucha la sensación de un nutrido equipo de periodistas que lo mantienen informado, respecto a un pasado actualizada por el medio sonoro, la adaptación de los textos cronísticos en lenguajes contemporáneos y la creatividad de trasladarlos como fuentes noticiosas. Parte de la línea argumental consiste en que desde el “lugar de los hechos”, muchas veces el equipo de reporteros pudiera perder el control de los micrófonos cuando estos son abiertos a los “entrevistados”, sugiriendo al escucha que el énfasis de los sucesos “importantes” que se relatan, se transforman en noticias espurias. Aquí un ejemplo de aquello:

LOCUTOR — Atención, amigos oyentes, mucha atención. ¡Noticia de última hora! ¡Noticia de último minuto! ¡América acaba de ser descubierta! Repetimos: ¡América acaba de ser descubierta! Y en estos momentos y con carácter de urgencia van nuestros micrófonos hasta el mismo lugar de los hechos.

REPORTERA — Pues sí, amigos, el histórico acontecimiento está ocurriendo en una pacífica y diminuta isla del archipiélago de las Bahamas en el mar Caribe llamada Guanahaní y situada a los 24 grados de latitud norte. ¡Cientos de periodistas de toda la región cubren la noticia!... Desde aquí podemos ver cómo el jefe de la expedición con melena recortada y chaquetilla de terciopelo rojo desciende de una de las tres naves viajeras. Le acompañan dos capitanes, los hermanos Pinzones, y un notario con libro y pluma... El Almirante avanza ahora lentamente... con paso tambaleante, pero firme. Avanza más, más... y ¡cae de rodillas! Se inclina y... ¡la besa, señores, sí, besa la tierra y llora! El Almirante está llorando sobre la blanca arena de la playa mezclando sus lágrimas con las saladas aguas de nuestro mar Caribe. Es un momento francamente conmovedor... ¡En directo para ustedes desde su emisora amiga! Y ahora, el Almirante se ha puesto en pie, se sacude la arena de sus ropas y se dispone a clavar una bandera con el escudo de España en medio de un manglar... ¡Ya está clavada! Y ahora, el Almirante vuelve sus ojos al cielo... Mira después a la tierra y... va a hablar. ¡Sí, va a hablar! ¡Señoras y señores, van a tener ustedes el privilegio de escuchar las primeras palabras de Cristóbal Colón en tierra americana!

CRISTÓBAL COLÓN - Eh, vosotros, ¿dónde hay oro por aquí?

REPORTERA - Ejem... y después de estas... emocionantes palabras, trasladamos nuestros micrófonos a la cabina central. ¡Adelante, estudios!

INTERLOCUTOR - El 12 de octubre de 1492 Colón y los españoles llegaron a América. Durante 500 años nos enseñaron a celebrar este día con cohetes y con himnos. Tal vez la historia esté al revés.

VOZ EN OFF - han escuchado ustedes noticias de última irá censuradas desde hace 500 años.

Como podemos constatar el juego dramático se desarrolla en torno a un contraste de lugares de enunciación respecto a lo que fue la época de la conquista y colonización, poniendo al escucha en un lugar intersticial entre la historia oficial y una perspectiva más apegada a la etnohistoria y sus posibilidades críticas, tal y como lo sostiene Frank Salomón “como un mecanismo para aventarjar en ampliación a la práctica de la historiografía occidental” pero también y fundamentalmente para “mostrar cómo las culturas poseen interiormente diferentes sentidos diacrónicos –diferentes historicidades- y que cada una “hace historia” en sus propios términos”.<sup>3</sup> Que en el caso de “Noticias de Última Ira” se traduce en el conflicto entre protagonistas, antagonistas: unas veces conquistados y otras conquistadores, más la marca reflexiva que de manera insistente lleva al escucha por el camino de la sospecha respecto a lo aprendido: ¿Tal vez la historia este al revés? Es lo que podemos escuchar a través de la actuación que personaliza al interlocutor en piezas como “Primeros combates”:

INTERLOCUTOR — En 1495, sólo tres años después de haber llegado a América, Cristóbal Colón inició la conquista de la isla de Quisqueya, la que hoy conocemos como República Dominicana. Después de 9 meses de matanzas, los españoles habían «pacificado» la isla. Durante 500 años nos hicieron levantar estatuas a la gloriosa memoria del gran Almirante Cristóbal Colón. Tal vez la historia esté al revés.

Este proyecto sonoro ficcional, que opta por un formato intersticial entre el género periodístico de la noticia y el radio drama, abordar hechos pasados como la conquista y colonización como si de sucesos contemporáneos y presentes se tratarán, sigue la lógica de la línea del tiempo de los primeros 150 años de conquista y colonia, y desde está revisión “abre” los “micrófonos” a personajes como la abuela Guanatabey, que explica el desigual y forzoso intercambio de oro por espejitos, al cacique taíno Hatuey que preguntará al sacerdote que lo condenará a muerte – “si al cielo del que hablan ¿van también los españoles?” Y quien al saber que así es, prefirió ir al infierno.

Así como la recreación del discurso acusatorio de fray dominico Antonio de

---

3 Frank Salomón, Los Señores Étnicos de Quito en la época de los Incas, Serie: Etnohistoria, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo- Ecuador, 1980,p. 32

Montesinos frente a Diego Colón, a más de la escenificación de importantes resistencias como la del guerrero Guarocuya (Erniquillo) y su pueblo, o la de los pueblos centroamericanos iniciadas en la primera mitad del siglo 16, la representación de la resistencia de Cuauhtémoc en Tenochtitlán, la de Rumiñahui en Quito y la resistencia araucana en el 1553.

Otras de las temáticas que se abordan en “Noticias de Última Ira”, es la muerte por epidemias; los saqueos y profanación de los sepulcros sagrados; la quema de los códices mayas; la evangelización y la inquisición entre las comunidades y poblaciones; así como, la explotación y violencia sexual de las mujeres indígenas; y la de hombres indígenas en las minas de Potosí; la prohibición de bailes y cantos ancestrales y con ello, la quema de sus instrumentos, sus trajes ancestrales y la violación del derecho de hablar en sus propias lenguas; también se cuenta sobre la “noticia” escalofriante del genocidio de 70 millones de personas en siglo y medio de colonia.

En varias de las piezas de “Noticias de última ira”, se desarrolla la intromisión de las armas desconocidas hasta ese entonces en nuestro continente, el hierro y la pólvora que hicieron posible la invasión y conquista, así como su efectos mortíferos y de sorpresa que causaron a las poblaciones. Acerquémonos a uno de aquellas narraciones:

INTERLOCUTOR — Ese nuevo armamento era la pólvora. La pólvora fue en aquel tiempo lo que la bomba atómica en el nuestro. Los chinos la habían inventado, en Europa ya se usaba para la guerra, pero en América no se conocía aún. La pólvora de los cañones y los arcabuces españoles volvió muy-muy desigual la guerra.

La cruz y la espada, dos de las más importantes estrategias políticas de dominio y control bajo las cuales las sonoridades de conquista se establecieron como un régimen dominante o un régimen colonial, son permanentemente abordadas como temáticas de este seriado. Si por un lado las sonoridades de la evangelización y sus obligados silencios ocupan un lugar protagónico en este recorrido de creación sonora de nuestra historia, por otro la intromisión de las máquinas vivientes para la guerra: los perros que modificarían junto con la artillería de ese momento los paisajes sonoros y la generación de las sonoridades previas a la conquista, cuentan con la escenificación de una de sus piezas; se trata de Isla Tortuga / Perros carniceros.

La pieza es una de las últimas de la serie, inicia con los sonidos de contacto telegráfico el Locutor como siempre desde estudio anuncia un suceso estremecedor, el

descubrimiento de que Isla Tortuga situada al norte de Haití, estaba habitada exclusivamente por perros carniceros. El locutor en estudio central da paso a la reportera quien se encuentra en el “lugar de los hechos”. Como una transición espacio temporal en primer plano se escuchan los sonidos del viento y la mar, así como aullidos, ladridos y gemidos de perros, la periodista en “situ” informa la inexistencia de personas, casas o sembrados, únicamente cientos, miles de perros.

La reportera entrevista a un anciano ciego habitante de una de las islas cercanas a Tortuga, este le informa que de allí “nadie se fue, que a todos los mataron, los perros y los dueños de los perros que fueron entrenados para comer hombres, mujeres y hasta niños de crianza”. Desconcertada la reportera se pregunta “—¿Qué pasó en la isla Tortuga hace cien, quizá ya 200 años?. La trama continúa, en estudio central en donde se amplía la noticia:

REPORTERA — Podemos afirmar ya con plena certeza que las tropas españolas que invadieron América, trajeron a estas tierras perros mastines entrenados especialmente para atacar, perseguir, descuartizar y devorar seres humanos. Y que estas bandas de perros actuaron en todas las islas del Caribe, en Centroamérica, en México, Colombia y en la zona andina. El número de indígenas que fue «aperreado», como se decía entonces, resulta incalculable. Nunca podremos tener esas cifras.

Estos proyectos sonoros provenientes de la radio popular, alternativa y ciudadana a más de poner en circulación de manera creativa registros históricos en lenguajes sonoros, nos posibilitan dar cuenta desde las prácticas sonoras sobre las hipótesis planteadas en torno a las drásticas modificaciones de los campos acústicos previos a las guerras de conquista en 1492. Si bien es cierto no podemos obviar las guerras fratricidas que sucedieron por aquellas épocas entre señoríos étnicos locales, aquellas por venir mediante la introducción de armamento, pólvora, caballos y perros, darían paso a lo que he denominado el “régimen colonial de la sonoridad”, con aquello me refiero a los mecanismos en los que la producción de las sonoridades se han consolidado en un sistema jerárquico de dominio y control.

Es lo que podemos constatar al enfrentarnos a la revisión de archivos cronísticos. En tal sentido las crónicas como fuentes documentales para entender como fueron percibidas las sonoridades de las guerras de conquista en nuestro continente nos permite acercarnos a los usos, consumos así como a los roles que dichas sonoridades ocuparon en

la percepción de los conquistados.

En las narraciones de los informantes del fraile Bernardino de Sahagún, acerca de los mensajeros que Moctezuma envió a la mar para recibir y obtener noticias del conquistador Hernán Cortés y su tripulación, podemos destacar testimonios inéditos respecto al asombro y las afecciones que los mexicanos experimentaron cuando fueron azuzados por un disparo propiciado desde un arcabuz. Los informantes indígenas del religioso, lo describen de la siguiente manera:

Mucho espanto le causó el oír cómo se desmaya uno; se le aturden a uno los oídos. Y cuando cae el tiro, una como bola de piedra sale de sus entrañas: va lloviendo fuego, va destilando chispas, y el humo que de él sale, es muy pestilente huele ha podrido, penetra hasta el cerebro causando molestia. Pues si va a dar con un cerro, como que lo hiende, lo resquebraja, y si da contra un árbol, lo destroza hecho astillas, como si fuera algo admirable, cual si alguien le hubiera soplado desde su interior. Sus aderezos de guerra son todos de hierro: hierro se visten, ponen como capacete a sus cabezas, hierro son sus espadas, hierro sus arcos, hierro sus escudos, hierro sus lanzas. Los soportan en sus lomos sus “venados” tan altos están como los techos. Por todas partes viene envueltos sus cuerpos, solamente aparecen sus caras. Son blancas, son como si fueran de cal. –Mas adelante- ... Sus perros son enormes, de orejas ondulantes y aplastadas, de grande lenguas colgantes; tiene ojos que derramen fuego, están echando chispas: sus ojos son amarillo, de color intensamente amarillo. Sus panzas, ahuecadas, alargadas como angarilla, acanaladas. Son muy fuertes y robustos, no están quietos, andan jadeando, andan con la lengua colgada. Manchados de color como tigres, con muchas manchas de colores. Cuando hubo oído todo esto Motecuhzoma se llenó de grande temor y como que se le amorteció el corazón, se le encogió el corazón, se le abatió con angustia.<sup>4</sup>

Pero ¿cómo interpretar el carácter cognitivo y sensible de la percepción de estos eventos dramáticos en y desde la lógica de quienes los vivieron? El propio relato presentado habla del espanto que causó la escucha, provocada por la explosión de un arcabuz, cuya detonación, según podemos deducir de este relato, pudo haber causado lesiones al oído como órgano destinado a la recepción de sonidos, provocando el aturdimiento y como consecuencia el desmayo.

De otro modo, la percepción sonora de este relato se desarrolla multisensorialmente, lo que quiere decir que; lo sonoro ocurre articuladamente con otras actividades de los sentidos lo que los vuelve permeables e inherentes entre sí. En tal sentido, podemos deducir que la onda explosiva provocada por el arcabuz, provocó un trauma en los protagonistas de este relato, incluyendo a Moctezuma con efectos tales

---

4 Informantes de Sahagún: Códice Florentino, lib. XII, caps. III y IV. (Versión de Ángel Ma. Garibay K.), en *IV Actitud Psicológica de Motecuhzoma, Visión de los vencidos*, Portilla Miguel León, Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA, Coordinación de Publicaciones Digitales, Ciudad Universitaria, México D.F. 04510, <http://biblioweb.dgscsa.unam.mx/libros/vencidos/indice.html>, pp.44—48.

como el espanto, el temor, el abatimiento, la angustia. Al plantear a José Ignacio López Vigil estas cuestiones considera lo siguiente:

Fueron perros, pólvora y fueron campanas. Alejandro sexto el papá español, partió el mundo como un pollo y le “regaló” a Brasil el oriente de América y le “regaló” a España el occidente de América. Todo eso se hizo con gregorianas de fondo, campanas y toda una sonoridad desconocida por completo en América, como consecuencia de las armas y las cruces. Además se prohibieron los sonidos del pututo, se le cortó la lengua a Condorcanqui Tupác Amaru y a su mujer para que no hablaran, se prohibieron los bailes, se prohibió el quechua, los idiomas, fue una orden de silencio. En Cuba no hizo falta porque en Cuba acabaron con ellos en muy poco tiempo, cuando tu lees los relatos de Bartolomé de las Casas son unos relatos escalofriantes. Abu Ghraib se queda corto respecto a las cosas vividas. Aquello fue lo que recreamos en esos 52 micros, mediante el abordaje de la historia colonial desde la perspectiva del mundo indígena.<sup>5</sup>

En este proyecto sonoro así como el de “500 engaños: otra cara de la historia” se propone como principio metodológico la indignación, desde allí se revisa la historia, tomando distancia del aquel sentido “conmemorativo”, en el que España, hablaba de *Iberoamérica* para incluir a Latinoamérica bajo el tapiz de “encuentro de culturas” y con ello el argumento de que el V Centenario es una fecha de celebración de una época de “luces y sombras”, José Ignacio López Vigil lo señala de la siguiente manera:

Yo recuerdo la primera vez que oí esa palabra “encuentro de culturas” y precisamente hablaban de que habían sombras pero también luces, por ejemplo nos dieron la “religión católica”, la lengua “española”, nos ayudaron a “desarrollarnos”. Aquí había cuatro indios en taparrabos comiendo mangos, entonces ellos nos “desarrollaron”. Y hablar de las sombras significaba minimizar los daños colaterales producto de algunos “excesos”, sin considerar que en lo que conocemos hoy como América ocurrió el mayor genocidio, 70 millones de personas muertas no solo por la pólvora, los caballos y los perros, también por las enfermedades y la porquería que nos trajeron. En el caso mío, habiendo nacido en Cuba para mi es una deuda nunca saldada el recordar que en las islas del Caribe, a los treinta años de haber llegado los invasores no había un indio vivo. Los cubanos, siboneyes y tainos en treinta años habían desaparecido.<sup>6</sup>

La práctica de José Ignacio López Vigil,<sup>7</sup> surge al calor del contexto político que dio cabida en la década de los 60' a procesos como la pedagogía y la teología de la

---

5 Diálogo con José Ignacio López Vigil para esta investigación, Ecuador, 5 de diciembre, 2013.

6 Diálogo con José Ignacio López Vigil, ..., 2013.

7 José Ignacio López Vigil actual coordinador de la Asociación “Radialistas apasionadas y apasionados”, priorizando América Latina y el Caribe, ha trabajado en este campo algo más de 40 años siendo el precursor de plataformas como la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica ALER, La Asociación Mundial de Radios Comunitarias para América Latina y el Caribe su extensa trayectoria siempre guiada por la democratización de la comunicación, mediante estrategias creativas, políticas e innovativas. Su experiencia ha posibilitado la multiplicación de conocimientos entre más de una generación de experimentadores sonoros de América Latina y el Caribe.

liberación, y sus metodologías pensadas y aplicadas en diálogo con las comunidades de base; sus haceres y sus saberes, con el fin de suscitar lo que Paulo Freire denominaría la participación crítica y la democratización de la cultura, considerando a campesinos y trabajadores sujetos “de la creación y recreación o del enriquecimiento que hacen del mundo.”<sup>8</sup>

Estos mismo sujetos serán considerados el móvil de la historia: los pobres o empobrecidos de latinoamericana, opción que para el movimiento de la teología de la liberación significaría asumir la fe, la política y la cultura desde el mundo de la vida cotidiana como posibilidad de acción, transformación y liberación latinoamericana, requerimiento histórico en el que la iglesia de “los pobres” habría de comprometerse para salir de la dependencia de un “orden político” dominante surgido con la conquista y colonia del continente<sup>9</sup>.

Aquella la década de los 60' que nutrió la práctica de José Ignacio fue un contexto revolucionario en lo político, lo teórico e histórico que se vería guiado por concepciones como la “teoría de la dependencia”, la crítica al desarrollo, así como a las relaciones desiguales entre centros/periferias y las transferencias de capitales que dejaban en la miseria a los pueblos oprimidos.<sup>10</sup>

Por otro lado, el creador sonoro José Ignacio López Vigil se dejó influenciar por ficcionistas como Orson Welles, autor de la adaptación radiofónica del “la Guerra de los mundos” transmitida el 30 de octubre de 1938, desde el teatro Mercury bajo el sello de la CBS.

La confluencia de estos legados hace del trabajo sonoro del López Vigil, sino el primero, uno de los más relevantes y pioneros en nuestro continente. La innovación para aquel contexto consistió en hacer uso del lenguaje popular y la sonoridad de la gente en su vida cotidiana, lo cual potenció el sonido como un lugar epistemológico para la acción política entre los oyentes.

Este creador de series como “500 engaños: la otra cara de la historia”; “Noticias de última ira”; “Granja Latina”, “Un tal Jesús”, cuya imaginación y producción es

---

8 Paulo Freire, *La Educación como práctica de la libertad*, 45ª edición, Siglo XXI Editores, primera edición 1969, cuadragésimaquinta edición, 1997, p. 100

9 Para una revisión cronológica del tema ver más en Enrique Dussel, *Teología de la Liberación, un panorama de su desarrollo*, Potrerillos Editores S.A. de C.V. Ciudad de México. 1995

10 Entre los científicos sociales creadores de la teoría de la dependencia debemos considerar a André Gonder Frank, cuyos aportes han suscitado lo que podríamos denominar como una revolución teórica, que en su momento posibilitó una fisura contundente frente las teorías hegemónicas del “desarrollo”.

inagotable, nos ha permitido a la fecha contar con un legado sonoro de valor incalculable y de total vigencia, en el que se abordan temáticas históricas desde una perspectiva tan pedagógica como cautivante, soslayando como el propio López Vigil lo advierte:

Los códigos de silencio, aquella dictadura de la palabra única impuesta por el orden colonial aún vigente” de modo que “cuando hablamos de producciones radiofónicas estamos hablando también de radios o de programas que quieren devolverle esa voz secuestrada a esas poblaciones de voces secuestradas, no es posible que tú te constituyes como persona humana sin la palabra, es la palabra la que nos hace personas, la palabra pública la que nos construye como ciudadanos como ciudadanos como gente, todo el esfuerzo de los medios comunitarios concretamente de la radio comunitarios y de estas series sonoras también es la de devolverle esa palabra a la gente.<sup>11</sup>

Desde esta perspectiva las series “500 engaños: la otra historia” y “Noticias de última ira” constituyen proyectos sonoros creados para el ejercicio de una reflexión personal, al mismo tiempo operan como artefactos culturales, histórico- políticos y pedagógicos, que posibilitan y generan conocimientos como un proceso colectivo, en ello consiste su eficacia.

De suyo ambos proyectos podrían ser determinados como “instrumentos para pensar”, tal y como lo propuso el educador uruguayo Mario Kaplun, aquello en razón de que dichos artefactos cumplen el rol de interrelacionar un hecho con otro para construir una explicación global, una cosmovisión coherente y comprometida con los excluidos y que se propone contribuir con su liberación.<sup>12</sup>

De allí que ambos proyectos sonoros, posibiliten y generen preguntas, aporte información, problematizan y estimulan la discusión, desde una capacidad crítica respecto a la historia, que se amplía a una dimensión social, y política, sin por ello dejar de jugar con el sentido de lo experiencial con y desde el territorio, así como el registro de la ubicación para movilizar al escucha a través de la creación y seducción de los imaginarios sonoros.

Desde los Estudios Culturales este giro respecto a revisión de la historia que ofrecen los proyectos sonoros “500 engaños: la otra historia” y “Noticias de última ira” se pudieran enmarcar dentro de las trayectorias de las rupturas y aperturas de las bases disciplinares de las Humanidades y las Ciencias Sociales, efectivamente por constituyen

---

11 Diálogo con José Ignacio López Vigil, ..., 2013.

12 Mario Kaplun, Una pedagogía de la comunicación, Ediciones de la Torre, España-Madrid, 1998, p. 51.



proyectos epistémicos y políticos interesados en cambiar los juegos de poder: norte-sur; centro-periferia.

Así como la posible transformación o al menos tensión de las marcas distintivas de sujeciones y opresión de las “diferencias” raciales, sexo-genéricas, etarias y de clase, posibilitando al escucha la revisión de mundos en disputa que se posicionan y repositionan configurando las geopolíticas hegemónicas y contrahegemónicas del conocer, del saber y del hacer. En cuyo caso el ciclo de creación sonora propuesta por José Ignacio López Vigil deviene en una práctica social y simbólica producto de una praxis social, que se destaca por cuestionar el curso de los múltiples entramados de poder.

### **Boletín y Elegía de las mitas & Canción de la tierra.**

Las prácticas experimentales sonoras de ninguna manera son procesos desarticulados o aislados de las dimensiones históricas, políticas o sociales desde las cuales surgen, de cuyo responden a jerarquías y posiciones respecto a la apropiación que tiene sobre lo sonoro, entendido como un medio de poder. El posicionamiento desde el cual actúan, así como las interdependencias con otros campos discursivos son los factores que establecen los espacios regulares de formación del campo de la experimentación sonora. ¿Cómo y de qué manera los resultados de aquellas prácticas pudieran operar como artefactos culturales y contenedores de memoria social?

Ahora propongo acercarnos al trabajo de experimentación sonora de Mesías Maiguashca, cuya orientación proviene del legado de la composición musical, desde esta trayectoria Maiguahsca encuentra en archivos históricos y literarios una rica fuente para explorar, mediante las amplias posibilidades que ofrece el lenguaje sonoro, a través del sistema de composición.

Boletín y Elegía de las Mitas, estrenado en el 2007, Maiguashca propone una versión del poema escrito por el autor modernista ecuatoriano César Dávila Andrade en 1959. En el caso de la versión propuesta por el compositor ecuatoriano, la pieza inicia siguiendo al texto literario con una voz imperativa: ¡Yo soy Juan Atampam!

A partir de esta apertura, el texto original será fragmentado bajo una combinación de técnicas y herramientas musicales que incluyen la programación en MAX MSP, la manipulación digital de la voz de Dávila Andrade, como un hilo conductor que se verá interrumpido por un coro de voces de varias tonalidades y texturas, mismas que se entrelazan unas veces como susurros, otras como gritos, lamentos, cantos disonantes en estructuras tímbricas y armónicas, aguadas y graves trasladadas en la ruta

de dos lenguajes contrapuesto, por un lado el corte de la palabra quichua y por otro la interrupción de la palabra en castellano, en una suerte de emplazamiento lingüístico que representa el horror, la impotencia y la desolación de lo que fueran la muerte en las mitas, los obrajes, las haciendas.

Todo aquello bajo el estilo estético de la experimentación vocal, poesía fónica o la acrobacia de voz propuesto por expresionistas, surrealistas y futuristas a principios del siglo XX tras su contacto con las culturas africanas. Hoy sabemos que de espaldas a la colonización de África y su producción simbólica y estética, estas historias locales europeas sobre la experimentación sonora se impusieron como relatos universales y diseños globales que ponderaban la “genialidad” e “innovación” artística occidental, posibles gracias a los legados no occidentales sustraídos bajo la construcción discursivas de las artes de vanguardia.<sup>13</sup>

La diferencia en Boletín Elegía de las Mitas de este tipo de técnica, como ya lo mencioné anteriormente, se producen en torno al uso del quechua como eje central de interpretación del poema, a más de la musicalidad producida por instrumentos andinos: vientos y percusión, así como la inclusión de clarinetes, flautas, cornos y cuerdas. La pieza también cuenta con sonoridades inarmónicas producidas por “objetos sonoros de madera” y piedras usadas en la cultura andina para moler ají. Todo aquello conforma un proyecto electroacústico una especie de *magnum opus*, en el que Maiguashca utiliza las técnicas musicales que durante 40 años lo han consolidado y definido como compositor.<sup>14</sup>

El uso de archivo histórico aplicado a la composición musical, es explorado por Maiguashca hacia el año de 1992 “Canción de la Tierra”, el proyecto más reciente de Mesías Maiguashca es una prueba de aquello, con esta propuesta acentúa e introduce el uso de algunos conocimientos propios respecto a ciertos ejes de la cosmovisión andina como los elementos Uku Pacha (mundo de abajo); Kay Pacha (el mundo de aquí); el Hanan Pacha (el mundo de arriba). Este proceso fue concebido por Maiguashca como una ofrenda que pondera una búsqueda por cierto tipo de saberes y sonoridades anteriores a la "conquista" española, para lo cual el compositor entra en diálogo con otros

---

13 Mayra Estévez Trujillo, UIO\_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina, Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje, Colombia-Ecuador, 2008 pp34

14 Diálogo con Mesías Maiguashca junto a Fabiano Kueva y Mayra Estévez Trujillo, Ecuador 2010 En 1955 Mesías Maiguashca junto al grupo ART y César Dávila Andrade haría una gira local, el poeta sería en aquella ocasión acompañado por el joven Maiguashca en la musicalización de su trabajo lírico allí se daría cuenta que el escritor modernista con su poesía haría de convertir la vida en un infierno y aquel infierno solo era posible de realizar mediante el arte. Ese encuentro habría de constituirse en un referente que junto al libro “El indio, cerebro y corazón de América” de Segundo B. Maiguashca, su padre sería inspiradores para su Magnum Opus.

conocimientos provenientes de la musicología e investigación local, desde esta rúbrica el investigador musical Pablo Guerrero le orienta respecto a un canto sagrado titulado “Yupaichisca”, según el propio Guerrero esto “significa adorable, venerable, digno de toda alabanza; y esto no podía referirse sino a la divinidad, o al Inca que era tenido por persona divina.”<sup>15</sup>

La invocación de este canto concluye el ciclo de “Canción de la tierra”, que es la suma y secuencia de 18 piezas que inician con un performance sonoro: La Canción del Ser, que consiste en la ejecución de un objeto sonoro de madera integrado a una estructura metálica, cuya vibración depende de su ejecutante. A continuación siguen las canciones del Ruido Cósmico, del Hanan Pacha, del Illapa, del Kay- Pacha, del Viento, de la Papa Chuna, de los Guacamayos, del Páramo, de las Cosas Pequeñas (de la Mariposa, del Eco, de la Guitarra, del Cardo, del Huiragchuro), del Estar, del Agua, del Uku Pacha, de la Cordillera, del Huamán, la del Paisaje Seco, la del Granizo y la Canción del Kwichi.<sup>16</sup>

Con aquello el compositor se desplaza hacia un conocimiento de lo “propio” desde un lugar fronterizo que promueve de alguna manera un tipo de sentido de lo espiritual y lo andino, mediante la producción y circulación de sonoridades, en el horizonte de una perspectiva que busca mantener una zona de contacto con la heterogeneidad y complejidad del mundo indígena, así como ciertas posibles alternativas de saberes y prácticas. En tal sentido la posicionalidad de la práctica de Manguashca -en este proyecto- apela a la noción de “lo andino” como un lugar de articulaciones entre una “política de la ubicación” y una “posicionalidad de la historia” en el sentido en el que Stuart Hall lo propone:

El hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y de que todo conocimiento es contextual. En cuyo caso, la representación es posible sólo porque la enunciación siempre está producida dentro de códigos que tienen una historia, una posición dentro de las formaciones discursivas de un espacio y tiempo particular. El desplazamiento de los discursos “centrados” de Occidente supone cuestionar su carácter universalista y sus reclamos trascendentales para hablar por todos, mientras que el discurso está en todas partes y en ninguna.<sup>17</sup>

Aquello pudiera traducir sonoramente en “Canción de la Tierra”, en una especie

---

15 Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, *Salve, salve, Gran Señora, Carta a Mesías Manguashca*, Memoria Musical del Ecuador en: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/09/salve-salve-gran-senora-carta-mesias.html>

16 La obra, integra elementos electroacústicos y objetos sonoros de gran escala así como la participación de La Orquesta de Instrumentos Andinos, la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito y el Coro Mixto de la Ciudad de Quito.

17 Stuart Hall, *Sin garantías Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Agosto 2010, p. 310.

de estética fronteriza que se desarrolla dentro de códigos estéticos que por un lado permiten la circulación de las varias técnicas musicales y sonoras provenientes de legados occidentales y no occidentales, utilizadas por el compositor, para poner en marcha la circulación de conocimientos que dan cuenta de un tipo de subjetividad individual que se produce como una voz colectiva, histórica y transmoderna tal y como lo propone Enrique Dussel. Y es Dussel desarrolla la categoría analítica de exterioridad, inscrita en las rutas de búsqueda de la opción decolonial. Así las cosas la exterioridad es una cualidad eficaz para pensar proyectos de liberación, precisamente porque:

Ese desprecio, sin embargo, ha permitido que ellas sobrevivieran en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias elites modernizadas y occidentalizadas. Esa “exterioridad” negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brasas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo. Esa exterioridad cultural no es una mera “identidad” sustantiva incontaminada y eterna. Ha ido evolucionando ante la Modernidad misma; se trata de una “identidad” en sentido de proceso y crecimiento pero siempre como exterioridad. Por no ser modernas esas culturas tampoco pueden ser “post”-modernas. Son Pre-modernas (más antigua que la modernidad), Coetáneas a la Modernidad y próximamente Trans-modernas. El Post-modernismo es una etapa final de la cultura moderna europeo-norteamericana, el “centro” de la Modernidad. Las culturas china o vedantas no podrán nunca ser post-moderno-europeas, sino otra cosa muy distinta y a partir de sus propias raíces.<sup>18</sup>

La exterioridad deviene en un espacio fructífero para el ejercicio de prácticas como la de Mesías Maiguashca, complejamente diseñada en las fronteras del conocer, del saber, del ser y del hacer que pudiera posibilitar un movimiento hacia una utopía pluriversa.<sup>19</sup> Es decir, un tránsito de la periferia a la periferia desde las múltiples “negatividades” bajo el horizonte de construir un diálogo crítico intercultural con perspectiva transmoderna.<sup>20</sup>

## **Proyecto Cuadra V.2. Historias Portátiles.**

### **Sonoridades Colonialidad / Decolonialidad**

**4 artistas / 4 direcciones / 4 canales / 4 orientaciones.**

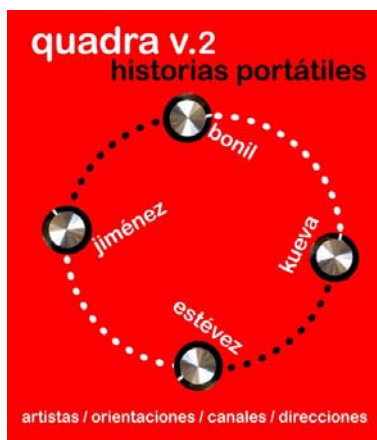
**violencia / desgarramiento / transito / curación.**

---

18 [Dussel Enrique](#),...,p.17.

19 [Dussel Enrique](#),..., p. 18.

20 [Dussel Enrique](#),..., p.18



**Postal y fotografía de instalación de Cuadra V.2. “Historías Portátiles”**

**En el marco de la muestra y encuentro teórico Estéticas Decoloniales**

**Curaduría de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez**

**ASAB- Universidad Distrital de Bogotá**

“Singularidad”, “Originalidad”, “Universalidad” y “Unicidad” son algunos de los valores modernos que han caracterizado la reproducción colonial de los saberes, de los lenguajes, de las memorias, de las expresiones subjetivas y simbólicas que a su vez han posicionado la lógica occidental como la única fuente de conocimiento, que surge desde una perspectiva mental de «superioridad» como una forma de violencia sobre sujetos concretos.

Aquello se ha visto históricamente cotejado en la historia colonial de las Américas y el Caribe, 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. Es lo que se deduce cuando Aníbal Quijano analiza 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.<sup>21</sup>

Como podemos cotejar la categoría analítica 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,<sup>22</sup> precisamente porque Aníbal Quijano habla desde la corpo-política y la geopolítica producida y generada en la exterioridad del eurocentrismo y cuyo eje articulador de poder es la «raza», mientras que Bourdieu habla desde la categoría clase, respondiendo a las problemáticas internas de Europa. Así las cosas Quijano desentraña el punto ciego que genera la categoría clase, para poner el dedo en la llaga de la colonialidad como forma de relacionamiento de Europa con el resto del mundo.

De otro modo las formas de represión descritas por Quijano, 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.

En cuyo caso visto desde la Colonialidad del poder y desde la geopolítica de conocimiento el “Arte” se articula como relato dominante bajo un conjunto de normas y leyes “estéticas” impuestas históricamente mediante un sistema de violencia, clasificación racial y exclusión. Así las cosas parafraseando a Frantz Fanon, pudiéramos considerar que el arte como la estética resuenan como palabras cargadas por el peso histórico de una civilización, la civilización occidental. En cuyo caso la noción occidental de arte se va construyendo a lo largo de la historia, desde una perspectiva mental de superioridad. ¿Desde dónde plantear el estatuto de la generación sonora en la construcción discursiva del arte?

A partir de estas reflexiones y cuestionamiento en el marco de la muestra y encuentro teórico “Estéticas Decoloniales” de Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski,

---

21 Quijano Aníbal, Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. en Santiago Castro-Gómez, Óscar Guariola – Rivera, Carmen Millán Benavides, editores, Pensar en los intersticios Teoría y prácticas de la crítica poscolonial, Colección Pensar, Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, pp. 103.

22 Bourdieu, Pierre, Sobre el poder simbólico, en Intelectuales, política y poder, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000, pp. 65-73.

realizado en Bogotá se presentó como una posibilidad de ampliar el marco de las prácticas visuales hacia las sonoras el Proyecto Cuadra V.2. Historias Portátiles: Sonoridades Colonialidad / Decolonialidad.<sup>23</sup>

Este proyecto cuadrafónico, fue un proceso colectivo de creación, investigación y producción, que a partir de un dispositivo en cuatro canales intenta establecer una espacialidad con base en cuatro prácticas sonoras de orientación y direccionalidad diversa, generando un entrecruce que ocupa el espacio con cuatro bocinas. Un diálogo sonoro in situ, que surge a partir de cuatro puntos cardinales aleatorios (violencia, desgarramiento, tránsito, curación) desde los cuales es posible entretejer un contorno, un momento o un punto de contacto entre la estética y la decolonialidad. Ejercicio que supuso la revisión de archivos históricos para ser movilizados desde estas cuatro prácticas de experimentación sonora, provenientes del campo del arte contemporáneo.

Se trata de un proyecto que además se moviliza desde diversas direcciones y situaciones: instalación sonora, emisión radial, transmisión satelital, acción en vivo. Con el objetivo de producir un documento crítico frente a las prácticas sonoras coloniales pasadas y presentes, desde las que se erige el régimen colonial de la sonoridad. Por lo que acude a la revisión de la memoria sonora desde donde pudiera generarse posibilidades que revelan un contorno, un momento, o un camino en la decolonialidad de la generación sonora y el cuestionamiento al patrón moderno-colonial.<sup>24</sup>

Así las cosas Carlos Bonil (Mugre) propuso una intervención musical enlazada a procedimientos tanto del desmonte de las tecnologías y los discursos coloniales contemporáneos aún presentes en las lógicas “conmemorativas” de lo que fue el “V Centenario del descubrimiento”. Freddy Jiménez opta por las sonoridades ancestral, la preparación del cuerpo, la voz y el espacio para la ceremonia, para la búsqueda, para la

---

23 QUADRA proyecto producido por el colectivo ecuatoriano Oído Salvaje. Transmisión activada desde Quito por Fabiano Kueva y Mayra Estévez sobre el proyecto en construcción del Centro Experimental Oído Salvaje basado en bajas tecnologías. Fue concebido a finales de 2002 bajo la premisa simbólica: 4 artistas / 4 canales / 4 frecuencias / 4 versiones hasta la fecha, se han producido QUADRA V.1 como parte de la curaduría en tiempo real; QUADRA V.2: Historias Portátiles se generó como instalación sonora, concierto cuadrafónico y transmisión radial hacia el encuentro Estéticas Decoloniales, curado por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez en la Facultad de Artes ASAB de Bogotá en noviembre 2010. Con la participación de Carlos Bonil y Freddy Jiménez desde Bogotá; y Mayra Estévez y Fabiano Kueva desde Quito; QUADRA V.3 fue parte de la curaduría Sonoridades Contemporáneas de la Bienal de Artes Musicales de Loja 2010 en formato de concierto cuadrafónico y transmisión radial. Tuvo como participantes a Janete El Haouli y José Augusto Mannis desde Sao Paulo, Jorge Haro desde Buenos Aires y Lucho “Pelucho” Enríquez en Loja.

24 Este proyecto se puede revisar en <http://antenasintervenciones.blogspot.com/2010/11/antenas-28-quadra-v2-desde-bogota.html> y es parte del libro <http://es.scribd.com/doc/91378599/EsteticasDecoloniales-GM>

curación, para la orientación y germinalidad crítica de vías otras a las políticas de violencia interna y global, mediante el uso de cantos ancestrales, sonajas, armónicas, tambores. La vibración como posibilidad de sanación y curación.

Fabiano Kueva, propone el uso e intervención de las sonoridades de eventos políticos ligados a construcciones como la “democracia” y su fragilidad, sonoramente resueltas en el registro del ahogamiento producido por el crepitar de hogueras en la calle tras la ocupación de la estructura policía y militar en las calles, sonoridades que nos recuerdan las dictaduras siempre latentes en nuestro continente.

Finalmente, mi propuesta consistió en amplificar y adaptar una escena, en base a fragmentos de varios textos cronísticos de conquista, con el apoyo de María Patricia Pérez (Chiguacóatl) quien los interpretó en Maya-Tseltalt su lengua materna. Días antes María Patricia Pérez (Chiguacóatl) en su ciudad Chipas, habían analizado los efectos de esta práctica colonial execrable los aperramientos, con su trabajo de investigación y estudio, aquello influyo particularmente a la hora de interpretar sonoramente el texto, cuyo tono, ritmo e intensidad detonan una cadena de traducciones sobre esas formas de violencia. La narración en español traduce:

Pues sus perros son enormes, de orejas ondulantes y aplastadas, de grandes lenguas colgantes; tienen ojos que derraman fuego, están echando chispas: sus ojos son amarillos, de color intensamente amarillo... Son muy fuertes y robustos, no están quietos, andan jadeando, andan con la lengua colgando. Traénle para que cuando alguno los enoja los mate, criados y entrenados para matar y devorar. Aperrear es hacer que perros le comiesen o matasen, despedazando a las abuelas y abuelos que aquí vivieron.

Estas cuatro entradas e intereses hacen de Proyecto Cuadra V.2. Historias Portátiles: Sonoridades Colonialidad / Decolonialidad, un documento sonoro político que posibilita bajo una noción de contemporaneidad en el sentido propuesto por Boaventura de Sousa Santos, es decir en posibilitar que la contemporaneidad se convierta en simultaneidad, mediante zonas de contacto que sugieren la viabilidad entre la memoria, la acción política y la experimentación sonora.

De otro modo aunque este proyecto sonoro fue preparado para participar en la muestra y encuentro teórico convocado por Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski, las reflexiones sobre el tema de Estéticas Decoloniales en el ámbito de pensar procesos en torno a la sonoridad y las prácticas artísticas contemporáneas, en mi caso inició con el proyecto de investigación Estudios Sonoros desde la Región Andina, 2004-2008;<sup>25</sup> y

---

25 Mayra Estévez Trujillo, UIO-BOG Estudios Sonoros desde la región Andina, .... 2008



continúo en el 2009 con la mesa de trabajo Estéticas Decoloniales que al interior del Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos de la UASB- Sede Ecuador, propiciamos bajo la coordinación de Adolfo Alban, la participación de Andrés Corredor, Pedro Pablo Gómez, Javier Pabón, Mario Valencia, Alex Schlenker y la mía propia.



**Banner muestra y encuentro teórico Estéticas Decoloniales**  
**Curaduría de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez**  
**ASAB- Universidad Distrital de Bogota**

Efectivamente este fue el marco previo teórico y conceptual que antecede a los encuentros y reflexiones respecto a esta temática al interior del campo de las artes, incluyendo, claro está el encuentro de Bogotá en el 2010 que adoptó tanto las temáticas como el nombre de aquella primera experiencia de reflexión respecto a la producción y circulación de visualidades, sonoridades y mundos simbólicos, así como al análisis de la condición colonial y discursiva del arte, producida dentro de formaciones históricas heterogéneas, a contrapelo de la indagación e investigación de prácticas que aperturan y en cierto grado desestabilizan los modos dominantes del saber, el poder y el conocimiento, misma que en algunas ocasiones de manera apresurada las denominamos como decoloniales.<sup>26</sup>

Cabe destacar que en este proceso han sido relevantes los aportes del teórico intelectual y activista Víctor Manuel Rodríguez, una de las presencias más destacadas en el ámbito de estos debates desde el sur y para el sur, así como desde el interior de la

---

<sup>26</sup> inspirados en esta mesa de trabajo pionera en el tema se hace público el texto Desenganche: visualidades y sonoridades otras, dicho proyecto editorial lo conformamos Edgar Vega, María Fernanda Cartagena, Falco, Christian León, Alex Schlenker.

propia institución artística. Todo lo cual posibilita plantear que la noción de Estéticas Decoloniales, constituye un fértil campo, hartamente complejo y en proceso permanente y abierto.<sup>27</sup>

Finalmente el escenario del arte contemporáneo regional y latinoamericano así como las prácticas políticas y sociales provenientes de los procesos de educación popular, han visto en el uso y circulación del archivo cronístico y su aplicación en la experimentación sonora, un campo fructífero para la creación y producción de contenidos que pudieran aperturar procesos de debate y diálogo en la transmisión de conocimientos culturales e históricos, que por un lado pudieran poner en común metodologías de análisis para la revisión de la noción de archivo, y por otro pudieran ampliar la noción de “fuente” propiciando lecturas más dinámicas que permitan comprender nuestros presentes.

---

27 inspirados en esta mesa de trabajo pionera en el tema se hace público el texto *Desenganche: visualidades y sonoridades* otras, dicho proyecto editorial lo conformamos Edgar Vega, María Fernanda Cartagena, Falco, Christian León, Alex Schlenker.

## **Bibliografía:**

Alvear Miguel, Estévez Trujillo Mayra Patricia, León Mantilla Christian Manuel, Cartagena Proaño María Fernanda, Schlenker Galindo Herbert Alejandro, Vega Surriaga Edgar, *Desenganche Visualidades y Sonoridades Otras*, Impresión Abilit, Quito-Ecuador 2010.

Bourdieu Pierre, *Sobre el poder simbólico*, en *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000, pp. 65-73.

Dussel Enrique, *Teología de la Liberación, un panorama de su desarrollo*, Potrerillos Editores S.A. de C.V. Ciudad de México. 1995

Diálogo con José Ignacio López Vigil para esta investigación, Ecuador, 5 de diciembre, 2013.

Diálogo con Mesías Manguashca junto a Fabiano Kueva y Mayra Estévez Trujillo, Ecuador 2010.

Estévez Trujillo Mayra Patricia, *UIO\_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje, Colombia-Ecuador, 2008.

Estévez Trujillo Mayra Patricia, Silvia Rivera Cusicanqui 1949, La Paz Bolivia, en *Cartón Piedra No 100 "El Cuerpo del Conocimiento"*, Ecuador 2013.

Freire Paulo, *La Educación como práctica de la libertad*, 45ª edición, Siglo XXI Editores, primera edición 1969, cuadragésimaquinta edición, 1997.

Gonder Frank André, *Capitalismos y Subdesarrollo en América Latina*, Siglo XXI, Argentina Buenos Aires 1978.

Guerrero Gutiérrez Fidel Pablo, *Salve, salve, Gran Señora*, Carta a Mesías Manguashca, Memoria Musical del Ecuador en:  
"http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/09/salve-salve-gran-senora-carta-mesias.html"

Hall Stuart, *Sin garantías Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Agosto 2010, p. 310.

Kaplún Mario, *Una pedagogía de la comunicación*, Ediciones de la Torre, España-Madrid, 1998.

Quijano Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. en Santiago Castro-Gómez, Óscar Guariola – Rivera, Carmen Millán Benavides, editores, *Pensar en los intersticios Teoría y prácticas de la crítica poscolonial*, Colección Pensar, Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, pp. 103.

Salomón Frank, Los Señores Étnicos de Quito en la época de los Incas, Serie: Etnohistoria, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo- Ecuador, 1980,p. 32

Sahagún de Informantes: Códice Florentino, lib. XII, caps. III y IV. (Versión de Ángel Ma. Garibay K.), en IV Actitud Psicológica de Moctechuhzoma, Visión de los vencidos, Portilla Miguel León, Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA, Coordinación de Publicaciones Digitales, Ciudad Universitaria, México D.F. 04510, <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/indice.html>.