



TRANS 25 (2021)
RESEÑAS / REVIEWS

Dylan Robinson. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. 320 pp. ISBN: 978-1-5179-0769-3.

Reseña de Raquel Jiménez Pasalodos (Universidad de Valladolid)

Entre las contribuciones que desde la musicología reivindican un reposicionamiento que contrarreste la violencia epistémica de los estudios normativos, y que proponen una recentralización de los discursos basada en aproximaciones críticas a la raza, el género y la clase social, son especialmente bienvenidas aquellas que van más allá de consideraciones teóricas y ponen en práctica una verdadera escritura decolonial. Estas no solo generan un conocimiento necesario y relevante en sí mismo, sino que además pueden servir de brújula para la academia preocupada por su papel como legitimadora y perpetuadora de las relaciones de dominación que dan forma al mundo en el que vivimos.

Esto es precisamente lo que logra Dylan Robinson en su último libro, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (2020). En él presenta y analiza una serie de encuentros contemporáneos entre músicas y artistas indígenas canadienses y la música académica occidental. Robinson, investigador Stó:lō, Primera Nación de Canadá, actualmente ocupa la Cátedra de Investigación de Artes Indígenas de la Universidad de Queen y es uno de los estudiosos más conocidos por la musicología interesada en los *Critical Indigenous Studies*. En cinco capítulos compila tanto trabajos anteriores como nuevos materiales en un ejercicio que desemboca en una brillante crítica al clima actual de reconciliación e ideología nacional canadiense, originado en el más que sospechoso multiculturalismo oficial. Pero su posicionamiento situado en la *radical difference* no es desesperanzador, sino todo lo contrario. No solamente pone en práctica una metodología de escritura decolonial, sino que a lo largo del libro propone reposicionamientos de escucha tanto para indígenas como para colonos (*settlers*), da ejemplos de prácticas compositivas y performativas que favorecen la soberanía indígena e incluso ofrece propuestas propias para la reescenificación de parte del repertorio analizado.

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Si todo lo anterior no fuera suficiente para reivindicar este volumen, el tema central de la obra es de una actualidad innegable. Aunque en los estudios de música popular urbana conceptos como la representación, la propiedad y la apropiación culturales han sido trabajados desde hace décadas, el presente libro es una de las raras ocasiones en las que compositores y productores contemporáneos de música académica son cuestionados. En Norteamérica, como en tantos otros lugares, las formas musicales indígenas fueron puestas al servicio de los compositores nacionalistas durante buena parte del siglo XX, quienes "extraían" contenidos musicales, y los usaban como recursos usurpados para la construcción de los idearios nacionalistas. Pero, a partir de los años 90, en un marco global donde empezaron a florecer las *performances* interculturales, las músicas indígenas no solo se utilizaron como materiales compositivos, sino que la participación de artistas indígenas en la música académica creció exponencialmente. Robinson analiza y disecciona pormenorizadamente estas composiciones y actuaciones a partir de un posicionamiento de escucha crítico que denuncia la persistencia de los regímenes de escucha coloniales en la mayoría de las propuestas performativas examinadas.

El primer capítulo se ocupa precisamente de las prácticas de escucha colonias e indígenas, en su complejidad interseccional. Propone entonces una descolonización de dichas prácticas desde diversas estrategias y apela a un resurgir del posicionamiento indígena que parta de las ontologías propias. La escucha unidireccional colonial deriva de la ontología occidental, en la que solamente el humano que escucha es un sujeto con agencia, y lo escuchado es un objeto inerte que se puede usurpar, encerrar, utilizar y doblegar al antojo del sujeto sin implicaciones éticas. En ese marco ontológico es difícil que los seres humanos resistan el hambre de consumir alteridad y contenido indígena. Sin embargo, en la ontología indígena, la escucha no es unidireccional: es un espacio de encuentro entre dos sujetos, una relación entre el sujeto que escucha y el sujeto escuchado, la música, el sonido. El oyente no es la única entidad con vida y agencia. La canción indígena tiene agencia, y actúa como ley, como historia, como medicina, como enseñanza... Esta intersubjetividad en las relaciones entre las entidades humanas y no humanas está desarrollada en el segundo capítulo, pero el discurso se entrelaza con reflexiones sobre la propia escritura académica en relación con dicha intersubjetividad. Robinson aboga por un análisis sensorial-formalista que permita una escritura performativa similar a la puesta en práctica por los estudios *queer* y feministas, en la que se reconozcan las relaciones intersubjetivas entre la música, el oyente y el espacio, no solo el performativo, sino también, en este caso, las propias páginas del libro.

Tras los ejercicios previos de definición de su marco ontológico, teórico y metodológico, el capítulo tres se centra en casos de estudio de encuentros musicales contemporáneos entre músicas indígenas y música antigua europea (*early music*). Sorprenden los numerosos ejemplos de convergencia entre ambas prácticas que han tenido lugar en Canadá a finales del siglo XX y el siglo XXI, que Robinson explica no solamente como interés por la reconstrucción del universo sonoro de los primeros contactos, sino también en el marco político e ideológico canadiense actual que anhela estrategias de reconciliación simbólica. Su análisis de los contextos históricos evidencia que estas recuperaciones sonoras no responden a las realidades musicales de aquellos siglos, sino que son imaginarias. Pero lo que realmente interesa a Robinson es hacer una taxonomía de los encuentros contemporáneos, que divide en cuatro categorías distintas. La primera comprendería aquellas composiciones y *performances* basadas en la idea de "integración", en las que la participación indígena se ve reducida a la postmodernidad estética del pluralismo. El segundo grupo engloba los "intercambios y presentaciones nación a nación", en los que, si bien todos los colaboradores y las músicas se presentan en términos de igualdad, la ontología que domina la organización y la recepción de esos encuentros sigue siendo la occidental. El tercer modo muestra

los encuentros que combinan ambas prácticas anteriores: parten de una presentación de igual a igual de los materiales musicales, pero desembocan en composiciones de integración, que siempre se suceden en los términos de la música académica occidental, manteniendo la hegemonía de los colonos y las relaciones de dominación. Estas colaboraciones refuerzan la idea de lo que es o debe de ser la música, y reafirman tanto el concepto occidental de música y sus pretensiones universalistas como las prácticas de escucha eurocéntricas, convertidas en las normativas en buena parte del planeta. Frente a estos tres encuentros que dañan la soberanía indígena, Robinson ensalza un cuarto modo, las *performances* de la no integración, las que rechazan la amalgamación y abrazan la diferencia radical. Sólo éstas dejan libertad a los oyentes para escuchar la alteridad musical. En ellas la soberanía indígena se presenta como algo irreductible, imposible de amoldar y dominar, y se contraponen inapelablemente al hábito de escucha canadiense actual, influenciado por los discursos *mainstream* de multiculturalidad.

En el capítulo cuarto el marco ontológico anunciado al principio del volumen permite al autor redefinir algunos de los problemas fundamentales en la construcción y conservación del registro etnográfico indígena norteamericano. Aunque el propósito de Robinson no es el de hacer una crítica en profundidad de la recolección o de la etnografía de salvaguarda, ni de los contextos de dominación en los que se produjeron las grabaciones, las transcripciones y los documentos de los archivos etnográficos, su perspectiva ontológica permite comprender la problemática más allá de las reivindicaciones de propiedad cultural y justicia histórico-social. En la ontología indígena, las canciones tienen vida y agencia. Son procesos, son ley, son medicina, son historia. Son la expresión misma de la soberanía indígena. Pero ahora están encarceladas, atrapadas en los archivos y en las partituras de los compositores académicos occidentales que las usaron como meros recursos inertes. A la innegable apropiación cultural se añade el daño a la autonomía y dignidad indígenas por el uso banal de sus leyes y de su historia.

Esta perspectiva pone seriamente en duda la legitimidad de archivos y de museos para utilizar o hacer accesibles los materiales en pos de un supuesto bien común o del interés educativo general. Dos ontologías radicalmente distintas y difíciles de conciliar con las leyes de propiedad euro-americanas y los programas ilustrados de los estados occidentales y postcoloniales. ¿Qué hacer entonces con este legado? Robinson propone varios ejemplos en los que las músicas son devueltas a las comunidades, bajo los protocolos de encuentro indígenas, o en propuestas de artistas indígenas contemporáneos. Confronta entonces esas experiencias con las de compositores y creadores que continúan utilizando esos materiales como recursos, en ocasiones con bienintencionadas agendas de inclusión y actividades para las comunidades, que sin duda les facilitan el acceso a la financiación pública. Particularmente elocuente es el ejemplo elegido por Robinson para mostrar de forma diáfana las problemáticas de estas aproximaciones: la obra *Take the Dog Sled* (2020), de Alexian Louie, en la que se perpetúan narrativas dañinas sobre un norte idílico, pero se esconden episodios de extrema violencia e injusticia social, no reconocidos aún hoy en día por el estado canadiense. La puesta en escena alternativa de la partitura que diseña el autor al final del capítulo es elocuente: no solo quiere denunciar y levantar conciencias, reclama actuaciones de decolonización.

No es hasta el último capítulo que el autor pone en práctica la escritura performativa defendida en el capítulo 2, en la que su propio afecto y emoción surgidos durante la observación-participante como audiencia de tres *performances* de las consideradas de "integración" son puestos en diálogo con los afectos y emociones de otros miembros del público. Su ira, su resentimiento, sus lágrimas de enfado no son en este punto del libro difíciles de entender o de compartir por el lector, lo que sin duda es indicativo del éxito del argumentario de Robinson. Esas

performances engendran una reconciliación no solamente simbólica, sino que las formas no representacionales de resolución afectan emocionalmente a la audiencia. Pero la reconciliación no significa justicia social, no significa dignidad ni soberanía indígena, significa comulgar con la hipócrita multiculturalidad que lava las conciencias de los que siguen representando la opresión.

En sus conclusiones sintetiza lo que había quedado claro con una lectura atenta de sus capítulos: el clima de reconciliación y multiculturalismo oficial centrado en el diálogo y la construcción de relaciones entre indígenas y colonos es muchas veces perjudicial para la ideología indígena, ya que la despoja de sus protocolos y de sus espacios propios; un universalismo radicado en la ontología del colonizador que destruye las ontologías nativas. Reivindica, por tanto, la necesidad de espacios de exclusión en los que las personas indígenas trabajen por sí mismas las cuestiones relevantes, en sus propios términos. Estos espacios, además, se antojan una herramienta útil contra el hambre cultural; espacios a salvo de la escucha hambrienta, que dejen a la gente indígena trabajar en su propio futuro.

En definitiva, este libro es de obligada lectura, independientemente del interés por los *Critical Indigenous Studies*. Robinson nos ayuda a reflexionar sobre nuestra posición de escucha unidireccional, nuestra hambre por contenidos sonoros multiculturales y nuestro uso de los mismos. Un hambre de arte, pero también de alteridad, que caracteriza a casi toda la academia occidental, y en particular a las disciplinas como la antropología y la etnomusicología. Al final de la introducción Robinson pide al lector no indígena que no lea el apartado siguiente, y que vuelva a encontrarse con el texto en el primer capítulo. Unas páginas dirigidas al lector indígena, un espacio de exclusión que reivindica como necesario y que decoloniza su texto. Robinson nos da el poder de elección, nos demanda responsabilidad, y nos pide que encontremos las razones para respetar su deseo. Su propuesta parece casi sacar los colores a nuestras disciplinas, a nuestra obsesión por entrar en espacios que no nos corresponden, por registrarlos, medirlos, entenderlos, representarlos, salvaguardarlos... hambrientos por sumergirnos en la perspectiva *emic*.

Cita recomendada

Jiménez, Raquel. 2021. Reseña de Dylan Robinson. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES