
Los sentidos en las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad

Natalia Bieletto-Bueno

Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile
nbieletto@umayor.cl

Catherine Burdick

Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile
catherine.burdick@umayor.cl

Recibido: 11/03/2019

Aceptado: 14/06//2019

Resumen

Este artículo recurre a un enfoque sensorial para analizar prácticas expresivas como la pintura, la cerámica y la música a fin de comprender las formas de imaginar el territorio colonial chileno. Al mismo tiempo, indaga en los mecanismos sensoriales y subjetivos para percibir e interpretar objetos artísticos y prácticas expresivas. Defendemos que una atención focalizada en los sentidos puede arrojar luz sobre procesos históricos y culturales de largo alcance. Indagamos en aromas y sonidos para construir datos históricos sobre cómo miraron, tocaron, olieron y escucharon quienes se aproximaron a dichos objetos y/o prácticas. Recurrimos a la historia del arte para abordar las lozas aromáticas fabricadas en Chile por las monjas clarisas a partir del siglo XVII. En segundo lugar, prestamos atención a las prácticas de escucha de la música mapuche a fines del XIX. Problematicamos los procesos de elaboración de la imaginación histórica y los mecanismos subjetivos bajo los cuales se generan las fuentes históricas considerando la situacionalidad de los sujetos que inscribieron dichas fuentes para esclarecer cómo ellos percibían a Chile, su entorno y sus habitantes.

Palabras clave: Estudios Sensoriales, olores, sonido/auralidad, música mapuche, historia del arte en Chile

The senses in the arts and sounds of Chile. The uses of smell and hearing for a historic rewriting of coloniality

Pasado Abierto. Revista del CEHis. N°9. Mar del Plata. Enero-Junio de 2019.
ISSN N°2451-6961. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>



Abstract

This article adopts a sensorial approach to analyzing expressive practices such as painting, ceramics and music to understand how colonial Chile was imagined. It explores the sensory and subjective mechanisms for perceiving and interpreting artistic objects and expressive practices. We defend that attention to the senses can shed light on far-reaching historical and cultural processes. We investigate aromas and sounds to build historical data regarding how objects and practices appeared, felt, smelled and sounded to those who approached them. We turn to art history to investigate aromatic vessels made in Chile by the Poor Claire nuns beginning in the seventeenth century. Secondly, we pay careful attention to the listening practices for Mapuche music at the end of the 19th century. We problematize the elaboration of the historical imagination and the subjective mechanisms under which historical sources are generated by considering how their producers and receivers perceived Chile, its environment and its inhabitants.

Keywords: Sensorial studies, smells, sound/aurality, mapuche music, chilean art history

Los sentidos en las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad

Introducción

El universo de los sentidos y sus significaciones nos permiten conocer el modo en que se construye el conocimiento y la experiencia de habitar el mundo. Como resultado de ello, diversas áreas de investigación en las artes y las humanidades han prestado cada vez mayor atención a los aportes de los estudios sensoriales. Así, el intento preexistente por comprender la naturaleza de fenómenos tan complejos e interrelacionados como aprehender/sentir/pensar/entender, y la relación que las prácticas y objetos artísticos incitan entre efectos y afectos, se ha reconfigurado ante el llamado “giro sensorial” (Howes, 2014). Entre muchas de las preguntas fundamentales que surgen de este interés se encuentran, por ejemplo, ¿cómo acceder al sensorio del pasado y con qué fines? ¿qué posibilidad de reformular el pensamiento y la escritura histórica ofrece una aproximación sensorial? ¿qué tipos de deslizamientos metodológicos y disciplinares exige el uso de nuevas fuentes y métodos para la (re)escritura histórica? ¿cómo se tensionan los debates en torno a las fuentes y metodologías históricas convencionales? ¿qué lugar ocupa la (in)materialidad de la fuente como evidencia histórica? y, más aún, ¿cómo se problematiza la experiencia estética misma de cara a las diferencias culturales que marcan los fenómenos perceptuales y por ende los objetos fenoménicos?

El estudio de las artes ha sido fundamental en la comprensión del mundo sensible, así como en los debates sobre la relación entre las sensaciones, los afectos y el cuerpo. De todas maneras, los afectos y sensaciones a los que las artes y las culturas expresivas incitan han sido considerados marginales a los debates sobre la escritura histórica, no sólo de las artes sino de la Historia *in extenso*. Quienes estudiamos las expresiones artísticas y su relación con los sentidos nos sentimos motivadas por la necesidad de comprender cómo estas “comunican y evocan por medio de sus propias y únicas modalidades sensoriales” (Drewal, 2005: 6). Asimismo, subyace a estos campos de indagación académica el deseo de expandir las metodologías que ofrecen disciplinas como la historia del arte y la musicología para investigar “las estrategias multisensoriales de los públicos, [y los recursos] multi-y transmediales en la experiencia de las artes” (Lauwrens, 2012: 4). Por ello, estimamos relevante el estudio de los procesos de creación, enseñanza/aprendizaje

y apreciación de las expresiones artísticas, recurriendo para ello a una aproximación sensorial. Sostenemos como premisa que las sensaciones implicadas en tales procesos son memorias corporales y están determinadas por los marcos epistemológicos de la época. Por ello, la diversificación de las experiencias sensoriales contribuye a expandir los límites epistemológicos

Ello implica la necesidad de actualizar métodos y procedimientos hermenéuticos; si por un lado, desde las últimas décadas del siglo XX se superó el problema de una supuesta “autonomía” del arte a favor de una interpretación situada en los marcos socio-históricos de quienes crean dichas expresiones, por el otro, hay en la época actual una demanda por implicar a los sujetos sintientes en la interpretación de qué es lo que las artes provocan, cómo lo hacen y lo que éstas significan tanto a nivel individual como comunitario. Más aún, la confluencia entre la crítica post-colonial, el proyecto decolonial y el antes señalado giro sensorial, nos obliga a considerar no únicamente la contingencia de los marcos culturales que definen la experiencia estética, sino, además, nos lleva a cuestionar el postulado propuesto por Franz Boas (1947) de una supuesta universalidad de la presencia de la experiencia estética en toda cultura (sean cuales sean sus particularidades). En lugar de ello el proyecto decolonial y los recientes reclamos por una mayor ecología de los saberes (De Souza Santos, 2010) se han enriquecido de metodologías que sugieren incluso que la denominación misma de estética -es decir, los marcos bajo los cuales se identifica lo que en la cultura occidental se denomina “experiencia estética”- es, al fin y al cabo, la manifestación de una ideología etnocentrada. Atención detenida a los juicios etnocéntricos sobre los sentidos y las emociones permiten entonces valorar procesos de formación intersubjetiva.

En tanto las formas expresivas asociadas a la categoría “arte” están íntimamente vinculadas a las culturas expresivas y los afectos de quienes las cultivan o aprecian, el giro sensorial ha permitido reconocer que los sentidos, las emociones y el conocimiento que de ellas emana, se debe a complejos fenómenos intersensoriales, condicionados a su vez por la cultura, la ideología, las trayectorias históricas y la subjetividad. A la postre, dichos fenómenos perceptuales tienen efectos en la configuración de las identidades colectivas y en los procesos sociales (Howes, 2005; 2006; 2010; Howes y Classen, 2014; Porcello, Meintjes, Ochoa Gautier y Samuels, 2010). Más que la adopción de la fenomenología como paradigma, lo anterior supone la consideración de que la aprehensión de los estímulos del entorno no ocurre de manera individual, ni tampoco en forma transhistórica. Si los modos de percepción están insertos en culturas y momentos

históricos, también están relacionados con los marcos ideológicos y con las estructuras de poder que signan las categorías para nombrar las experiencias sensoriales. Esto concierne además a la particular situacionalidad epistémica de cada sujeto (Haraway, 1988). De ahí que la comprensión de las artes como vía para simbolizar el mundo haya ocurrido en tiempos recientes codo a codo con disciplinas como la antropología, la sociología, la historia e incluso el psicoanálisis. El mundo sensible y afectivo que promueven las expresiones artísticas presenta problemas propios que, si bien no pueden ser resueltos desde la autonomía disciplinar, sí han propuesto metodologías y problemas antaño informulables e inasequibles desde los métodos más tradicionales de las ciencias sociales, especialmente aquellos atrapados en aspiraciones por un “distanciamiento objetivo” de sus objetos de estudio. Así pues, la subjetividad de quien inscribe la fuente se reconfigura ante nosotras como un importante punto de sospecha historiográfica y como una grieta que habilita nuevas interpretaciones.

Sabemos también que el modo en que un sentido particular cobra primacía en una determinada expresión no significa la exclusión de los sentidos restantes en el acto perceptual. Por ello, no es posible abordar el problema sensorial ni desde la autonomía disciplinar, ni desde la autonomía de cada sentido. Debido a ello, proponemos *a priori* la existencia de una intersensorialidad intrínseca a los procesos de senso-percepción, aunque defendemos una cierta utilidad heurística en identificar los modos en que una determinada expresión tiene efectos sobre ciertos sentidos en particular y éstos, a su vez, en los afectos de una persona o grupo. Esto incluye, por ejemplo, el papel de los sentidos en la elaboración de memorias culturales y los relatos comunitarios, el rol del cuerpo (sus condicionamientos de género incluidos) en la configuración de la experiencia social y cultural, la sujeción del conocimiento con respecto a los marcos culturales e ideológicos, los intereses económicos y políticos y, en última instancia, las cosmogonías como base del uso y la interpretación de los estímulos sensoriales.

Si al momento del encuentro colonial los sujetos históricos (nativos, conquistadores, cronistas, misioneros) se preguntaron cómo dar sentido a las nuevas experiencias sensoriales que emergieron del encuentro colonial, hoy deseamos indagar sobre los efectos a largo plazo de la colonialidad en la configuración del *sensorium* y sus implicaciones para la escritura histórica. Proponemos las siguientes preguntas: ¿cómo esas experiencias sensoriales situadas geo-local, epistémica y políticamente acabaron por formar representaciones sobre Chile y sus habitantes; ¿cómo el estudio de los sentidos, permite rescatar saberes silenciados y conocimiento sobre las memorias culturales

inscritas en y por los cuerpos, considerando el uso y la significación de los estímulos sensoriales?; ¿cómo la experiencia colonial tuvo, y sigue teniendo, efectos en los usos del cuerpo?, o ¿cómo determinadas normativas corporales marcaron formas de percibir y de categorizar sensaciones, para uno y otro lado de los participantes en el proceso colonizador?

Deseamos presentar una brevísima defensa de una aproximación sensorial a favor de una reescritura histórica de dos capítulos puntuales de la historia de Chile. Considerando que una atención focalizada en los sentidos arroja nuevos datos sobre procesos históricos y culturales de largo alcance, recurrimos al análisis de prácticas expresivas como la pintura, la cerámica y la música. No obstante, el foco no se sitúa en los objetos artísticos mismos ni en las prácticas culturales asociadas a lo artístico. Por el contrario, nuestra atención se vierte sobre los mecanismos subjetivos para percibirlos, interpretarlos y nombrarlos. Buscamos entonces, construir datos históricos usando para ello los relatos existentes sobre cómo miraron, tocaron, olieron y escucharon quienes se aproximaron a dichos objetos y/o prácticas. En primer lugar, recurrimos a las estrategias de la historia del arte para presentar el problema perceptual y discursivo de las lozas aromáticas fabricadas en Chile por las monjas clarisas a partir del siglo XVII. En segundo lugar, nos valemos del enfoque de los estudios de auralidad para problematizar las prácticas de escucha de la música mapuche a fines del XIX. Las preguntas que formulamos apuntan hacia la imaginación histórica, así como también a los mecanismos subjetivos bajo los cuales se generaron las fuentes históricas. El objetivo preliminar es esclarecer cómo ellos percibían el mundo chileno, su entorno y los sujetos que lo habitaban. En tanto, el fin último que perseguimos es comprender los efectos de tales percepciones en la configuración de la colonialidad sobre el territorio y las culturas chilenas.

En el marco de los estudios sobre los aromas, presentamos el problema al que se enfrentaron los sujetos coloniales de cómo encapsular el olor del reino de Chile para transmitirlo a los coleccionistas europeos. Para ello prestamos atención al caso de las lozas aromáticas elaboradas por las monjas clarisas de Santiago de Chile y cuestionamos la práctica del coleccionismo en Europa como artefacto cultural colonialista. Siguiendo a Jim Drobnick (2005), proponemos un debate de orden historiográfico que indague en la recreación de los aromas y de la experiencia olfativa y, luego a su vez, que permita asociarlo con el problema de la imaginación histórica. Las preguntas que consideramos incluyen: ¿qué conceptos y prejuicios subyacen a las prácticas de coleccionar búcaros

ostensiblemente impregnados con los olores de la tierra y flora del Chile colonial?, ¿qué rol jugó el olor en la construcción mental de un territorio lejano?, y ¿qué significa para la historiografía que los aromas de Chile fueran una fabricación del imaginario colonial? Postulamos que la invención de los aromas de los territorios conquistados; y los elementos críticos de su seducción, han contribuido a la invención de imaginarios sobre sus tierras origen, sus contextos culturales y sobre las personas que habitaban estos territorios.

El segundo caso recurre al estudio del sentido del oído y está situado en el territorio de la Araucanía chilena a fines del siglo XIX. Conciérne en particular los conflictos interculturales implicados en el acto de escuchar la cultura mapuche. Para ello construimos un diálogo entre las narraciones del explorador y botánico francés Claudio Gay; el padre Wilhelm de Moesbach, quien fuera lingüista y misionero en la región de la Araucanía, y el testimonio autobiográfico del *lonko* mapuche Pascual Coña. Adoptamos los aportes de los estudios sonoros y de musicología de corte postcolonial sobre la música, la vocalidad y la auralidad (Tomlinson, 2009; Ochoa Gautier, 2006 y 2014) y el problema de la escucha del “otro” (García, 2012). La intención es indagar sobre el choque intercultural entre los sujetos mapuche y quienes no lo somos (los *winka*). El fin es poner bajo escrutinio lo que implica en términos políticos el conflicto epistémico desencadenado por una escucha nacida del choque intercultural. Problematizamos, a partir del fenómeno aural, las formas de representación de los saberes mapuche, y recuperamos el reclamo actual de algunos intelectuales mapuche por la autonomía epistémica de esta nación de cara al asimilacionismo oficial y el colonialismo del Estado.

Nuestro interés no es presentar cada caso de manera exhaustiva, ni llegar a respuestas sobre una supuesta “verdad histórica.” Más bien, deseamos sólo ilustrar la utilidad de una aproximación sensorial que, al considerar los sentidos del olfato y la escucha, permita elaborar datos sobre preocupaciones de la época tales como las formas de construir soportes y archivos históricos a partir de la idea de la reproducibilidad de las sensaciones, la construcción del *sensorium* y la intersubjetividad dentro de los marcos de la colonialidad, las estrategias discursivas para relacionarse de manera intercultural, las formas en que se ejerce la violencia epistémica, y los modos en como el colonialismo se actualiza a lo largo de la historia.

Sobre aguas de olor y cerámicas perfumadas: el paisaje aromático histórico y transatlántico de Chile colonial

La historia olfativa, o la percepción cultural de los olores, está ubicada dentro del campo de la historia sensorial; un enfoque historiográfico que analiza el efímero mundo de las sensaciones, los sabores, los olores y los sonidos. El concepto de “olfatocentrismo” propuesto por Jim Drobnick (2006) refleja el reconocimiento de que los humanos han utilizado el olor para construir sus entornos sociales. Pero su estudio histórico es problemático; el aroma es fugaz y particularmente difícil de capturar y sistematizar. Diversos historiadores han observado que el carácter elusivo del pasado aromático presenta un reto particular para reconstruir un ‘*smellscape*’ o paisaje aromático, sea placentero o desagradable, de épocas pasadas (Corbin, 1986; 2005; 2006; Singh, 2017; Laird, 2017; Classen, 1992; Classen, Howes y Synnott, 1994; Bembibre y Strlič, 2017; Reinartz, 2014). ¿Cómo entonces podemos abordar la experiencia olfativa del pasado, considerando la escasez de sus rastros?

En las investigaciones existentes, un interés central ha sido la recuperación de los olores urbanos (León García, 2002; Kole de Peralta, 2019; López Ramos, 2016) así como la historicidad del placer olfativo (Iwasaki, 2016; Martín, 2004; Burdick, 2015). Además, otros estudios han profundizado en casos históricos que abundan sobre las características y complejidades de las experiencias aromáticas interculturales, particularmente las que han surgido en los contextos del colonialismo conducentes a procesos de exotización (Gruzinski, 1994; Laird, 2017: 199; Kettler, 2017; Mulry, 2017). A pesar de esto, aún existe un vacío en lo que respecta al estudio de los olores para la construcción de un concepto sensorial -real o imaginario- del pasado. Proponemos que lo intersensorial, a través de la historia del arte, puede contribuir a un mejor entendimiento del rol de los sentidos en el mundo moderno.

La atracción que despierta el tema de los aromas entre los historiadores no ha sido suficiente para sortear los problemas metodológicos que supone el intento por reconstruir, a partir de fuentes documentales, las experiencias olfativas del pasado. Como ha observado Fairchild Ruggles (2017: 3), poseemos un vocabulario limitado para describir la naturaleza e intensidad de los olores. Más que comparar un aroma con otro conocido (por ejemplo, mediante la activación de símiles para describir que algo huele como “una rosa” o “como el café”) nos preguntamos ¿cómo podría describirse un olor con algo más que metáforas y referentes sensoriales conocidos? Es cierto que cada cultura desarrolla un vocabulario propio para nombrar las sensaciones olfativas. De esta capacidad para nombrar depende, además, la construcción de emociones y memorias culturales (Seremátakis, 1994; Bieletto-Bueno, 2017).

Dada la compleja relación entre aroma y palabra, el estudio de los datos históricos sobre el mundo aromático del pasado puede beneficiarse de una aproximación intersensorial que combine los métodos de la historia del arte que ponen bajo análisis imágenes visuales y objetos de arte. Al combinar estas aproximaciones con una aproximación sensorial que ponga bajo escrutinio la subjetividad en la inscripción de las fuentes, se abre la posibilidad de comprender las modalidades perceptuales del pasado y sus significaciones culturales.

Aromas en la Historia del Arte

Christina Bradstreet (2007) identificó un vacío en la historia del arte en lo que concierne a investigar las visualizaciones artísticas de los aromas; esto incluye la distinción entre las representaciones pictóricas del acto de oler y las representaciones visuales de objetos aromáticos. La intersección entre lo visual y lo olfativo ayudaría a comprender con mayor profundidad la prolífica práctica artística de representar objetos aromáticos y actos de olfato, subrayando el rol central del olor en la historia cultural. Una razón para combinar los métodos de la historia del arte y los estudios sensoriales es el hecho de que los olores no solo provienen de ambientes naturales, sino que también derivan de creaciones culturales que reflejan los cambios del gusto (Corbin, 2006; Drobnick, 2005). Como observa Jim Drobnick, cada sociedad y cada época “incide y cultiva prácticas sensoriales de acuerdo a sus necesidades e intereses” (2006: 1-2). En el mundo moderno, es común que obras de arte reflejen las tendencias en boga cuando se trata de aromatizar los cuerpos, los espacios privados y el ambiente cortesano. Así, las imágenes visuales producidas por dichos círculos pueden ofrecernos pistas para la conformación de un medio olfativo concreto y vinculado a una época, así como a un determinado grupo social. De tal modo la historia del arte nos permite entender cómo un paisaje aromático de las Américas fue incorporado a la cultura aromática de Europa moderna.

Un acercamiento desde la historia del arte a los modos de percepción en el mundo colonial Latino Americano necesariamente tomará en cuenta las teorías del cuerpo y las jerarquías asociadas a la división de los géneros que dominaba en la misma época en Europa (Eberhart, 2012: 85). Dentro de esta jerarquía, cada uno de los sentidos fue asociado con un género particular. La vista y el oído estaban vinculados al intelecto y a la acción, y éstos a su vez con el mundo masculino. En tanto, el tacto, el olfato y el gusto constituían sentidos de contacto “pasivos” y, por tanto, asociados con una supuesta

inferioridad femenina. Esta consideración de los estímulos sensoriales se sumaría a esfuerzos por comprender la relevancia de aromas en la construcción social del género.

Tomando en cuenta dichas teorías, los retratos históricos nos ofrecen un punto de entrada al mundo multisensorial del pasado. Por ejemplo, el retrato realizado por el pintor Miguel Cabrera de doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes (ca. 1760), descendiente de los primeros colonizadores europeos en la Nueva España (**Figura 1**), es notable por la representación pictórica convencional de objetos que revelan las características y estatus social de la mujer retratada; en este caso lleva un ramo de flores y un abanico perfumado. Estos objetos fragantes, situados en el centro de la imagen, atraen la atención visual del espectador sobre los motivos florales de las joyas y el vestido de la dama, incitando conjeturas sobre su posición en la sociedad, así como al respecto de los aromas desprendidos de su cuerpo y de su entorno inmediato. Mediante este acto perceptual, hay también un acto de evocación que permite asociar dichos aromas en la esfera de lo ‘bueno’ o ‘positivo’. No es una coincidencia que los objetos representados en la historia del arte colonial que contenían y estuvieran impregnados de aromas, incluidas las aguas aromáticas y las ollas perfumadas, se integraran con frecuencia en el espacio doméstico feminizado. La decodificación de redes de pistas aromáticas; por ejemplo, de diversos objetos representados en los retratos del mundo femenino y que eran perfumados concienzudamente como abanicos, guantes y cartas, nos permitiría comprender con mayor acierto cultural la valorización del aroma en la escala de apreciación propia de la época y sus respectivas asociaciones con el género. Tales imágenes aportan la propuesta de Alain Corbin (2005: 129) de trazar la evolución de una historia sensorial a través de un inventario de las sensaciones presentes en la historia en cada época.

Figura 1. Miguel Cabrera (mexicano, 1695–1768). Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes, ca. 1760.



Fuente: Óleo sobre tela. 109.2 x 83.8 cm. Brooklyn Museum, New York. 52.166.4. Imagen en el dominio público, foto por C. Burdick.

Un paisaje aromático para Chile colonial

Más que la aplicación de las artes visuales para revelar la aromatización histórica de los cuerpos y espacios privados, también los objetos artísticos aromáticos pueden ser útiles para una reconstrucción más amplia del paisaje aromático. El concepto del paisaje aromático sugiere que la experiencia olfativa puede ser ordenada en términos espaciales por los sujetos perceptores, quienes, al relatar dicha experiencia, la conectan con un lugar en particular. Por ende, esos relatos y narrativas contribuyen a la creación social de la localidad. Por supuesto, las representaciones discursivas de tales paisajes aromáticos no son contingente sólo en su espacialidad, sino que además son discontinuos en el tiempo: dependen del momento o la época en que se percibieron, razón por la cual el significado de los olores puede diferir a través del tiempo (Porteous, 2006: 91; Davis Jackson, 2011). Así, la especificidad del paisaje aromático en espacio y tiempo, aunado a la naturaleza subjetiva de las configuraciones olfativas, invitan a su estudio histórico y cultural.

Una inquietud de este artículo consiste en conocer cómo se elaboró una construcción aromática para Chile moderno en el entorno local, pero también afuera de su territorio y, más específicamente, en la imaginación de sus colonizadores españoles. La evidencia que se desprende desde la historia del arte sobre el paisaje aromático de Chile se encuentra tanto en fuentes documentales textuales, como en algunas obras artísticas de la época que incluyen, por ejemplo, recetas de aguas de olor, objetos odoríferos en colecciones europeas, y obras chilenas perfumadas en Europa.

El cruce entre la historia del arte y los estudios sensoriales permite, además, analizar el tratamiento de objetos de arte que eran en sí mismos aromáticos, o se les impregnaba con olores característicos de lugares particulares, lo que los convertía en atractivos objetos de moda. Por ejemplo, las cerámicas perfumadas producidas por las monjas clarisas de Santiago a partir del siglo XVII presentaban un verdadero espectáculo sensorial para las audiencias locales y extranjeras a las que iban dirigidas. En dicho espectáculo sobresalía la fragancia que las impregnaba, logro acreditable a las monjas clarisas (Bichon, 1947). Es notable que estas lozas aromáticas fueron acumuladas y celebradas entre las élites de España, a punto tal que sus trozos perfumados aparecen como ingredientes en recetas de aguas de olor españolas (un antecedente de los perfumes) tan codiciadas en las nobles cortes (García Sáiz y Barrio Moya, 1987: 105).¹ La exploración de estas huellas efímeras

¹ Algunas de las lozas aromáticas chilenas coleccionadas durante la época moderna se encuentran actualmente en el Museo de América en Madrid.

de los aromas transatlánticos se perfila como un tema fructífero que puede contribuir a la historia del arte colonial de Chile y España.

Si los sentidos son elementos importantes de la experiencia de conocer un lugar, el aroma juega un rol clave en la construcción de esta experiencia, así como en la invención de lugares desconocidos a partir de las evocaciones aromáticas a distancia. Tal fue el caso de Chile y sus evocaciones en la mente de muchos nobles españoles. En la Europa moderna, la adquisición y vivencia de aromas exóticos fue uno de los medios utilizados por los nobles para conocer las “tierras olorosas” americanas (Magalotti, 1972[1695], 333; García Sáiz y Barrio Moya, 1987). Un ejemplo se encuentra en la colección milanese del siglo XVII de Manfredo Settala, que contiene dos botellas del bálsamo líquido de la provincia “Araucani”.² Dichos aromas no solo permitieron demarcar una posición social, sino que además alimentaron la fantasía de una colonia distante y exótica que los europeos no dejaban de imaginar y recrear.

La influencia de la condición colonial sobre el desarrollo de una conceptualización aromática de Chile propone prestar una mayor atención a la imaginación española y a su deseo de obtener y capturar la experiencia olfativa a la que incitaban los olores “exóticos” de sus colonias lejanas. Un elemento del proceso de colonización, resultado de esta práctica, fue en este caso el desarrollo de un olor regional para Chile que posiblemente fue constituido más como un elemento de la imaginación europea que como un hecho factual. Por ello, este estudio también invita a considerar preguntas sobre el papel del aroma en la construcción de la alteridad, una rama que considera el olor como una construcción cultural que establece identidades y diferencias sociales (Classen, Howes y Synnott, 1994; Santa María, 2016).

Siguiendo al historiador criollo Alonso de Ovalle, las aguas de olor chilenas, denominadas “aguas de los ángeles”, fueron destilados de una mezcla de flores locales (cogollos) coleccionadas por la sutileza de su fragancia.³ Información más específica, y actual, sobre la composición de “perfumes chilenos coloniales” proviene del análisis químico que ofreció Vanya Roa Heresmann (1975), sobre los componentes de las lozas perfumadas creadas en Santiago a partir del siglo XVII por las Monjas Clarisas. Sus

² Manfredo Settala, s.f. (siglo XVII). *Catalogo del Museo Settala*, Vol I, 47. Manuscrito ilustrado. Vol. I y II pertenecen a la Biblioteca Estense Universitaria, Italia. Ms., 17. Sec. Disponible en <http://bibliotecaestense.beniculturali.it>.

³ Ovalle, Alonso de (1646). *Histórica relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo, p. 5.

estudios determinaron que el barniz que los cubría se componía de diversos ingredientes aromáticos, que incluían, por ejemplo, la resina del árbol *tolú* que crece en Venezuela, Colombia y Perú (Roa Heresmann, 1975: 14-18). La presencia del aroma en la resina aplicada a estas lozas produce un *sensorium* en que el olfato era el principal sentido al que se apelaba. Los pigmentos brillantes aplicados junto con el barniz sobre la superficie exhibían motivos florales que invitaban a que el público se acercara a la loza y percibiera su aroma. En Chile, estos objetos fueron comunes y utilizadas por miembros de cualquier clase social como adornos y para hervir infusiones (Murúa, 2010: 16-17), pero su rareza fuera de Chile, tal como su atracción sensorial, los transformaron en objetos de lujo.

En España, las lozas aromáticas de Santiago fueron construidas discursivamente como materializaciones en miniatura de la tierra y flora de su colonia más lejana. Una fuente crítica textual sobre su presencia en los ambientes de las élites europeas es la serie de ocho cartas, las *Letteri odorose* (Cartas olorosas), escritas por el diplomático florentino Lorenzo Magalotti.⁴ En estas cartas, Magalotti configuró el olor del barro aromático recurriendo para ello a relatos y recetas de las populares aguas olorosas que se usaban en España en aquella época, revelando una fascinación por integrar pedazos de lozas de las Américas en esos líquidos perfumados. Entre las diversas lozas mencionadas en las cartas, las que provenían de los talleres de las monjas de Chile eran descritas como las más refinadas. Las recetas, compuestas de alguna mezcla de flores, ámbar, cuero y pedazos de búcaros, produjeron aguas aromáticas que sirvieron para perfumar el cuerpo, el peinado o la ropa, llevando así a la corte el olor exótico de una colonia americana distante. Tomadas en su conjunto, estas vasijas despertaban casi todos los sentidos, por lo que para los recolectores europeos este *sensorium* otorgaba un modo de acercarse a la experiencia exótica de vivir una distante Sud-América ya que, casi literalmente, estas pequeñas vasijas encapsulaban la mismísima tierra y flora de Chile.

Estas consideraciones sobre los olores históricos del Chile colonial proponen una metodología interdisciplinaria para abordar una serie de temas conectados entre sí. A través de fuentes documentales y obras artísticas, es posible de llevar a cabo la ejecución de proyectos de investigación fructíferos sobre una experiencia olfativa regional para Chile. Pero estas fuentes también abren nuevas preguntas en el horizonte: ¿Cómo las prácticas de coleccionismo durante la era colonial relacionadas con el olfato dieron forma a las concepciones europeas de Chile como un lugar real o imaginario? ¿Cómo otros,

⁴ Magalotti, Lorenzo (1943[1695]). *Letteri odorose*. Milan: Enrico Falqui, ed. Valentino Bompiani.

particularmente los oficiales y élites en España que marcaron las políticas aplicadas a Chile colonial, conceptualizaron un “auge de Chile” a distancia?

La evidencia desarrollada en el presente texto permite ofrecer algunas conclusiones parciales sobre la concepción histórica y artística de un paisaje aromático histórico de Chile, que se obtiene tanto de documentos de archivo como de obras de arte de época y se centra, en este estudio, en el uso de cerámicas aromáticas en la producción de aguas de olor. La producción y el uso de dichos artículos se pueden identificar en los textos manuscritos de archivo y las cartas que describen recetas y sus usos. Los documentos y fuentes analizados permiten aseverar que hubo entre las élites españolas un interés especial por la colonia de Chile, en tanto los imaginarios que sobre dicho territorio se construyeron enganchaban a los sentidos y despertaban ideas en torno al exotismo de la colonia más lejana del imperio.

El desarrollo estratégico de este imaginario colonialista estuvo asistido por el sentido del olfato y fue presentado tanto a partir de imágenes visuales, como retratos y de objetos artísticos aromáticos. Representaciones visuales de los universos aromáticos americanos no fueron exclusivos de Chile, si no que fueron plasmados en objetos pictóricos creados a lo largo de todo el territorio colonial hispano, como lo demuestra el retrato de Doña María de la Luz Padilla, realizado por Cabrera. Este tipo de creaciones pictóricas abre una oportunidad aún inexplorada de indagar sobre el uso de los aromas para construir nociones asociadas tanto a la clase social como al género femenino durante la era colonial. Las cerámicas perfumadas producidas por las monjas clarisas de Santiago presentaron a sus receptores un espectáculo sensorial que se celebró en España, especialmente en un libro de recetas de aguas aromáticas cortesananas. Tomando este corpus de evidencia como punto de partida, líneas posibles para investigaciones futuras propondrían intentar recuperar algunas de las huellas perdidas de los olores favoritos de Chile, así como un olor “nacional” imaginado en el extranjero a través de tales objetos olorosos, sus descripciones y recetas. Tomado en conjunto, un enfoque para los estudios sensoriales a través de la historia del arte nos permite comprender mejor las colonias hispanas como una serie de lugares distintos, a fin de obtener una perspectiva más amplia sobre el valor y las características de estos lugares a juzgar por las percepciones de actores específicos y en momentos particulares, y a su vez comprender la relación de estos lugares con otras regiones y culturas del mundo colonial.

El conflicto epistémico entre la auralidad mapuche y la *winka*. Potencial decolonizante de una aproximación sensorial de la escucha

Los estudios sobre las culturas de escucha han emergido en años recientes en cercana relación con el campo de los estudios sonoros, mismo que floreció en gran parte gracias al desarrollo del concepto de “paisaje sonoro” en la década de 1970. Las aplicaciones y apropiaciones de este concepto al análisis de diversos casos empíricos han sido sumamente amplias, incluyendo las artes y el diseño sonoro, el ambientalismo, la arquitectura y el urbanismo, la etnografía, la historia, y los campos de la etnomusicología y la musicología histórica o cultural (Kelman, 2010). Debido a su maleabilidad, el concepto de paisaje sonoro ha permitido avances en el conocimiento de las sociedades y culturas de escucha en el pasado (Corbin, 1999; Thompson, 2004; Smith, 1999; Boutin, 2015); lo que incluye también estudios sobre las sociedades hispanas y sus colonias (Llano, 2016; 2018a; 2018b; Irving, 2010; Baker, 2008; Baker y Knighton, 2011; Ramon, 2017). La atención focalizada en los procesos de escucha y en la subjetividad implicada en las formas de percibir, nombrar y caracterizar a los sonidos, ha ocasionado desplazamiento de la dimensión acústica hacia la dimensión aural, creando así una naciente diferenciación entre los estudios sonoros y los estudios de auralidad. En dicho sentido, si los estudios se ocuparon de temas como el comportamiento y las características materiales de los sonidos, la identidad sonora de los espacios y su poder para crear localidades y comunidades, los estudios aurales pretender develar aspectos como los condicionamientos culturales e ideológicas de la percepción sonora, las formas de significación socio-cultural que los sonidos engendran, así como las formas de interacción social que promueve la escucha. El término “acustemología” -*portmanteau* de “epistemología” y “acústica”- acuñado por Steven Feld (2015 y 2017), busca problematizar el tipo de conocimiento que generamos gracias a nuestra capacidad de escuchar y significar los sonidos. Este conocimiento surge en contextos de interacción entre humanos y con entidades no-humanas, y gracias a él se define la ontología de las partes implicadas en el proceso sonar/escuchar. Como el mismo Feld sostiene, la acustemología se “constituye relacionamente por el reconocimiento de las concordancias, discordancias y los entrelazamientos entre todas las formas coexistentes y acumuladas [de conocer desde la escucha], [por ello] prioriza las historias de escucha y sus ajustes [*attunement*] a través de las practicas relacionales de escucha/sonido, así como de sus retroalimentaciones resultantes” (2015, 12-15).

Si nos asimos a la premisa de que los sentidos están anclados en la historia y la cultura y reconocemos que nuestras formas de senso-percepción aural nos permiten construir conocimiento sobre el mundo que habitamos, entonces también debemos reconocer que dicho conocimiento no solo está basado en los sentidos y sus anclajes corporales, sino que, además, también está inserto en relaciones de poder desigual, que marcan los cuerpos, las mentes y las sensibilidades. Las formas de percibir y construir conocimiento desde los sentidos han merecido un diferente tipo de reconocimiento y aceptación debido a la historia colonial del planeta, en especial a partir del inicio de la modernidad temprana. Así, el conocimiento de base occidental ha sido históricamente signado con mayor valor; y esta episteme etnocentrada ha negado o concedido legitimidad (usualmente lo primero) a los saberes de las culturas ajenas, es decir, fuera de sus propios marcos referenciales. De tal modo, los juicios estéticos que hacemos sobre lo que percibimos, incluyendo lo que escuchamos, están condicionados tanto por las ideologías dominantes como por las relaciones de poder epistémico a nivel global. Esto es, la impronta colonial en la geopolítica del conocimiento.

Formas de violencia colonial ejercidas sobre los pueblos indígenas de América han incluido la ocupación territorial, el despojo material, el aislamiento, la desautorización de las formas nativas de gobierno, la inferiorización cultural y la violencia epistémica, que como indica Spivak (1988), consiste en la imposibilidad de hacer circular las ideas, códigos y referencias sobre la propia existencia.

Para el caso de Chile, las formas occidentales de escucha del pueblo mapuche ilustran los modos en como el colonialismo cobra formas variadas a través del tiempo (Cabrera Llancaqueo, 2016). En los relatos dominantes, las formas colonizadas de percibir la cultura mapuche e interpretar la sensorialidad indígena revelan su impronta colonialista. Como aduce García Mingo sobre la colonización de la visualidad, “instancias de representación tales como los archivos de indias, las cartografías, los libros de viajeros, cumplieron una función determinante para crear una nueva geopolítica del ver” (2016: 125). La extensión de este argumento a las formas colonizadas de oír ha suscitado el interés por comprender la escucha como una manifestación más de la colonialidad y la subjetividad colonizada (Ochoa Gautier, 2014; García, 2012; Bieletto-Bueno, 2018). Gracias a las formas tan particulares en que el sentido del oído permite subjetivar afectos y naturalizar juicios, una aproximación aural a la historia de la representación de los pueblos indígenas americanos puede revelar las formas sutiles en que el colonialismo sobre los saberes nativos se reconfigura a través de la historia.

Si bien buscamos ejemplificar algunas formas de violencia epistémica aplicadas al habla y la oralidad mapuche, el objetivo no reside tanto en la denuncia misma de esta injusticia histórica, como en la habilitación de interpretaciones en primera instancia de cómo se viven y entienden los sentidos desde la epistemología mapuche y, enseguida, de una aserción de que los desencuentros en torno a la percepción aural ejemplifican el conflicto epistémico de base colonial que ha marcado la historia del mundo desde el inicio de la modernidad temprana. Además de responder a un proyecto global a favor de la expansión de las narrativas históricas locales vía las historiografías globales (Iggers y Wang, 2008) este entendimiento abona al reclamo indígena por la autonomía epistémica mapuche (Quidel Lincoleo, 2016), al tiempo que propicia el entendimiento de la colonialidad como una condición que afecta tanto al colonizador como al colonizado.

El reclamo por la diversidad epistémica emprendido por los académicos mapuche, tiene como proyecto más apremiante reinsertar a las narrativas históricas la propia voz y perspectiva indígena combatiendo los relatos colonizadores. En palabras de Quidel Lincoleo, esta preocupación se enuncia en preguntas sobre “¿cómo reinstalamos una historia que dialogue?, ¿cómo salimos de esta monohistoria de narrativas coloniales, hegemónicas y estandarizadora de categorías exógenas para ver y leer la diversidad?” (2016: 713).

La existencia de una relación senso-perceptual conflictiva a partir de los “encuentros con la otredad sonora” ha sido abordado por una variedad de autores en años recientes. Temas emergentes incluyen las formaciones intersubjetivas en el encuentro colonial a partir de la vocalidad indígena (Tomlinson, 2009), las formas de inscripción aural y sus implicaciones en la ontología de los sujetos (Ochoa Gautier, 2014), la corporalidad de la escucha y los usos de los registros sonoros para fines de clasificación social (Bieletto-Bueno, 2017) o los conflictos epistémicos que emergen a partir de la escucha de las culturas reconocidas como ajenas a la propia (García, 2012). Al desarrollar el problema de la esfera social de la auralidad Ochoa Gautier (2006) explica que las prácticas de escucha de las elites educadas bajo sistemas eurocentrados mediaron la formación de la opinión pública, pues gracias a la existencia de una división del trabajo aural y a un poder de enunciación diferenciado, las descripciones que estos personajes hacían de los sonidos dieron pie a inequidades sobre la legitimidad de los sonidos movilizandando así un “régimen acústico de verdades” (Ochoa Gautier, 2014: 33). Por “inscripción aural” Ochoa Gautier se refiere a formas de registro sonoro que, previas a la era de la grabación, se valen de descripciones escritas. Al ser un producto de la

subjetividad de personajes específicos en posiciones de poder político, dichas inscripciones sirvieron como instrumentos de construcción de conocimiento y como medios para justificar el orden político y jurídico que perduró incluso después de la ocupación colonial. Entre algunas de estas inscripciones se encuentran referencias a las prácticas orales (formas de vocalización) y las musicales. Ochoa Gautier también reconoce que el objeto aural, como experiencia fenoménica situada en tiempo e historia, desborda sus formas de inscripción, descripción y prescripción (2014: 12). Por ello sus modos de existencia se expanden en modos no exentos de conflicto.

Miguel Ángel García, por su parte, defiende que justamente el conflicto perceptual evidente en los enunciados estéticos sobre las músicas ajenas, permitirían aproximarse a una “epistemología del encuentro” que ponga bajo escrutinio las narrativas hegemónicas, permitiendo así el “desmantelamiento del relato colonial” (2012: 18). Desplazando su atención hacia la escucha como dispositivo de construcción del conocimiento, García construye la “escucha del encuentro” como su instrumento de análisis: para tal fin se vale de la noción occidental de “experiencia estética”, y la materialización de esta en “enunciados estéticos” que develan la ideología de la que emanan. Con ello, García apuesta a desmenuzar y criticar, por un lado -y observando al pasado-, las actitudes colonialistas de quienes visitaron los territorios de Sudamérica y, por otro lado -y criticando al presente-, las bases epistemológicas e ideológicas que inciden en la percepción y la sensorialidad y que, en última instancia, marcan las disciplinas de estudio musical; como pueden ser la historia de la música, la etnomusicología y/o estudios del folklore, o la antropología.

Siguiendo a este autor, analizamos a continuación los enunciados estéticos sobre la música mapuche que a fines del siglo XIX hicieron, por un lado, los misioneros europeos y, por otro, el testimonio registrado del lonco mapuche Pascual Coña. Incorporamos enseguida la perspectiva actual de los intelectuales mapuche sobre sus músicas. Justificamos este salto temporal insistiendo en que lo que interesa a nuestros fines no es la descripción exhaustiva del contexto histórico en que ocurrió la escucha y su inscripción. Por el contrario, lo que más nos interesa es evidenciar el conflicto epistémico que está en juego cuando la situacionalidad de cada sujeto determina formas divergentes de, en primera instancia, percibir un mismo estímulo sensorial y, luego, dar cuenta de dicha experiencia y hacer circular el conocimiento resultante. Identificamos para este fin los siguientes relatos como inscripciones aurales de la cultura mapuche y destacamos con cursivas los juicios estéticos que emanan de la subjetividad de sus escuchas.

En *Usos y Costumbres de los Araucanos* Claudio Gay se refería a lo que asoció como “música mapuche” en los siguientes términos:

“La *monotonía* que se observa en su música está desprovista, no diría yo de lo que actúa en el alma de estos indios, sumergidos en la insensibilidad de la barbarie, sino de lo que puede generar placer al sentido del oído. *No tiene más finalidad que el ruido, y por tanto produce sonidos duros y desagradables*, conforme a la rusticidad de sus instrumentos, que siguen siendo los mismos desde su origen”.⁵

Claudio Gay fue un naturalista francés que recorrió Chile durante la primera mitad del siglo XIX. En 1828 firmó con el Estado chileno un contrato con la comisión de realizar un viaje científico para identificar los recursos naturales del país con fines de su explotación. La formación principal de Gay era en la botánica, por lo que las inscripciones que hace del sonido están permeadas por este tipo de tradición disciplinar. Sus comentarios, dirigidos al lector francés ilustrado, contribuyeron en primer lugar a crear una representación del sujeto mapuche como si este fuera una variedad taxonómica del nativo americano. Por extensión, sus relatos coadyuvaron a la formación de la propia subjetividad europea como sujeto civilizado y sujeto de enunciación del saber por excelencia. La inclinación de Gay por la taxonomía también se verifica en el modo en como describe los instrumentos de la cultura mapuche:

“son el tambor (cultrun), que está hecho con un gran plato cubierto por una piel, la trutruca, y la pifilca, una especie de flauta hecha como los Queiçus, con la tibia de un animal o de un prisionero de guerra, o en ocasiones con unos largos tubos de tallos de plantas, [...] También tienen el cullcull, una especie de corneta que hacen con el cuerno de un buey, que puede ser reemplazado por una gran concha y que se usa ante todo para alertar de algún peligro, llamar a las armas o abalanzarse sobre las filas enemigas. Hoy en día tienen cornetas de cobre, que consiguen con los comerciantes, pero muy pocos aprenden a tocarlas y solo sacan sonidos *magros, discordantes y ruidosos*. Y aunque nunca pude verlo en mis excursiones, también tienen el pitucahuem [...] Se las fabrica con madera y las hacen sonar en reuniones báquicas”.⁶

Un punto evidente de inconmensurabilidad epistémica lo supone el hecho de que Gay clasifique la música mapuche en un apartado sobre “diversiones.” Así, es muy probable que con la referencia a una “reunión báquica” Gay se refiera, aunque no de

⁵ Gay, Claudio (2018[ca. 1869]). *Usos y Costumbres de los Araucanos*. Chile: Editorial Taurus, p. 218.

⁶ Gay, Claudio (2018[ca. 1869]). *Usos y Costumbres de los Araucanos*. Chile: Editorial Taurus, pp. 218-219. En todos los casos el énfasis es nuestro

manera explícita, a la costumbre mapuche de ingerir chicha durante el *nguillatun*, así como a la entonación de cánticos y a la realización de danzas bajo el estado perceptual a que induce su consumo, interpretando esta práctica ritual como una diversión caracterizada por el exceso. La poca familiaridad con las culturas nativas de Chile que demuestra Gay en el siglo XIX se asemeja a las apreciaciones de los misioneros jesuitas en el siglo XVII como Alonso de Ovalle, el mismo que relatara sobre las aguas de olor, y quien también identificó al *nguillatún* como instancia de “fiesta, baile y regocijo” destacando, como siglos después haría Gay, el consumo de vino y chicha: “Bailan todos juntos haciendo rueda y jirando [sic] unos en pos de otros alrededor de un estandarte, que tiene en medio de todos, el alférez, que eligen para esto, y junto a él le ponen las botijas de vino y chicha de donde van bebiendo mientras bailan”.⁷

Figura 2. Alonso de Ovalle (1646), *Histórica Relación del reyno de Chile*.



Fuente: Grabado, Lámina entre las páginas 90-91. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Imagen en el dominio público. Memoria Chilena.

En ambos relatos subyace una sensorialidad cruzada: las prácticas sonoras que describen no solo conciernen a lo que se escucha, sino además a lo que se ve, lo que se huele, a sus propias memorias corporales, que podrían incluir la sensación de embriaguez que deja la chicha o las memoras táctiles de los materiales que identifican en los instrumentos. Recurriendo a tales mecanismos de extrapolación de su propia cultura, tanto Ovalle como Gay, denominan “canciones” a las vocalizaciones indígenas. En tanto, el segundo de ellos describe lo que ante sus oídos aparece como limitaciones estilísticas:

“Sus canciones (cutún) son variadas, pero las cantan dándoles un tono *uniforme y patético* y son acompañadas muchas veces por flautas y cascabeles que marcan el final de cada copla. En

⁷ Ovalle, Alonso de (1646). *Histórica relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo, p. 91

ocasiones cantan muchas al mismo tiempo y se los oye a gran distancia. Cuando tratan de las proezas de sus valientes ancestros, son ciertos cantores quienes las entonan de manera recitativa.”⁸

El testimonio del *lonko* mapuche Pascual Coña, escuchado y registrado a fines del siglo XIX por el misionero capuchino padre Ernesto Wilhelm de Moesbach, a quien Coña narró su vida y experiencias, ofrece otro interesante caso de registro del encuentro intercultural mediado por la escucha. Como lo explica Susan Foote (2012), la publicación del testimonio de Pascual Coña bajo el título *Vida y Costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*,⁹ ha sentado un paradigma para estudiar las complejas relaciones interculturales –y en última instancia intersubjetivas- entre mapuche y *winkas* (quienes no son miembros de la cultura mapuche).¹⁰ Foote presta una especial atención a los componentes paratextuales de dicha publicación, pues aduce que estos han ocasionado una heterogeneidad de visiones acerca de la sociedad mapuche del siglo XIX. Uno de estos paratextos es la presentación que el padre Wilhelm de Moesbach hace del testimonio de Coña. Como el misionero lo explica, su interés principal residía en la comprensión gramatical del *mapudungún* con fines de evangelización cultural.

“Característico del idioma araucano [es que] *carece* en alto grado de la cristalización del pensamiento que se expresa por los sustantivos abstractos, pero aún así es incomprensible que la lengua de un pueblo *de tan baja cultura* haya podido llegar a una perfección técnica tan completa [...] El desarrollo de las descripciones y narraciones a menudo es muy pesado y lento, *pobre en ideas*, pero rico en palabras. Esto corresponde al término medio de la cultura del indígena, que es *incapaz* de resumir las ideas principales en pocas palabras, prescindiendo de lo secundario. El mapuche enumera todos los detalles; él no domina la materia, sino que la materia lo domina a él; lo narra todo o no dice nada.”¹¹

En su inscripción, el padre Wilhelm de Moesbach expresa su fascinación por la “perfección técnica” del *mapudungún* y de manera simultánea su desazón por lo que parece percibir como la monotonía de dicho idioma (“lento y pesado”). Lo que Wilhelm de Moesbach en el siglo XIX percibía como un “exceso” de detalles, ha sido en tiempos

⁸ Gay, Claudio (2018[ca. 1869]). *Usos y Costumbres de los Araucanos*. Chile: Editorial Taurus, p. 218.

⁹ Moesbach Wilhelm de, Ernesto y [Coña, Pascual] (1930). *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

¹⁰ Moesbach Wilhelm de, Ernesto y [Coña, Pascual] (1930). *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

¹¹ Moesbach Wilhelm de, Ernesto y [Coña, Pascual] (1930). *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, p. 9.

recientes reinterpretado como un atributo característico de la oralidad. Es decir, uno podría suponer que la sonoridad del lenguaje y su performance por parte de los hablantes mapuche estarían dirigidos al placer por su escucha y quizá no tanto a la precisión o economía de los referentes para los significantes que evocan. Pero incluso adjudicar esta modalidad de performance lingüística al principio del placer (es decir, la escucha del relato como experiencia estética) implica caer en una interpretación etnocéntrica e incapaz de abarcar los significados que los escuchas mapuche le asignan. ¿Qué es lo que para los hablantes mapuche significa hablar usando lo que el oído occidental de Wilhelm de Moesbach identificó como fórmulas o patrones pausados, floridos y reincidentes? ¿Cómo se perciben y configuran auralmente estos patrones? La respuesta a esta pregunta parece estar perdida en una serie de mediaciones que oscurecen los registros de la percepción aural mapuche, incluso en el testimonio del mismo Pascual Coña, supeditado a la ventriloquía del padre Wilhelm de Moesbach.

Merece atención el hecho de que cuando Pascual Coña describe la forma en que se realiza el *nguillatún*, no se refiere al canto de manera dissociada del baile, o del sonido de los instrumentos. Más bien lo hace relatando la ceremonia como un todo integral; es decir, como lo que algunos intelectuales mapuche han descrito como un “sistema conceptual”; a saber, una ceremonia en donde el hablante mapuche “manifiesta su competencia nativa desde el punto de vista lingüístico y cultural” (Catrileo, 2014) de manera simultánea. En muchos sentidos, esta conceptualización del evento ritual trasciende sus aspectos meramente sonoros, por lo que estaría en sintonía con la propuesta de Jean Molino de ampliar la conceptualización del evento musical, para comprenderlo como un “hecho social total” (2011 [1975]). Así pues, lo describe Coña:

“Ha llegado el momento ¡Bailad! Los instrumentos empiezan a sonar, bailando avanzan para enfrentarse con los metrem y traerlos. [...] entonces se ponen en marcha, andan al son de las trompetas y flautas; *es encantador su avance*. [...] Luego manda el *nguenpín* (1): “¡ya! ¡Toquen los instrumentos!! Comienza el baile. Gritad “Ooom” manda otra vez el oficiante. Lo hacen. La *machi* profiere sus *conmovedores cantos* [y] golpea frenéticamente su caja, completamente *extática por el exceso de alegría*. Todos llevan en la mano un ramo de *maqui*, llamado también *rehue*. [...] estando todos con la vista al oriente, ejecutan un tanto de baile grande, ruidoso.”¹²

¹² Moesbach Wilhelm de, Ernesto y [Coña, Pascual] (1930). *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, p. 381.

El conflicto entre las percepciones aurales entre Coña y Wilhelm de Moesbach es innegable: lo que para uno es ruido, para el otro son cantos conmovedores llenos de alegría, por lo que el campo semántico “ruido” parece adquirir valoraciones bien distintas en cada testimonio. Más allá de lo evidente, notamos que en dicho conflicto hay implícita una situacionalidad del conocimiento que responde tanto a las sujeciones histórico-culturales de uno y otro, como a las disputas por el poder de enunciación. Lo que está en juego para la historiadora que accede a la fuente, es dilucidar quien y por qué, queda situado a cada extremo de la línea divisoria que marca la supuesta inferioridad cultural (“pueblo de baja cultura”) a la que refiere Wilhelm de Moesbach.

Críticas como la que articula el sacerdote, sobre una supuesta “incapacidad de abstracción” imputada al *mapudungún*, o sobre la predilección mapuche por la abundancia de palabras y las repeticiones, se han traducido en la emergencia y sostenimiento de una línea de estudios lingüísticos interesados en investigar la cercana - y muchas veces conflictiva- relación entre habla y canto, así como el tránsito de uno a otro.

El lingüista mapuche Painequeo Paillán (2012) explica que el canto mapuche no tiene relación con las expresiones literarias del mundo “civilizado” como son las leyendas, las poesías y los cuentos. Según defiende, fórmulas de significado tales como el *ül*, (canto), el *pentukun* (saludo protocolar), el *ngül'am* (el consejo), el *nütham* (relato narración) son fenómenos verbales de oralidad y, por tanto, no pueden ser caracterizadas exclusivamente como formas musicales, ni literarias. De tal modo, tanto el habla como el canto mapuche se conforman por “elementos métricos, formuláicos y temáticos” pensados y ejecutados para ser oídos y no leídos.

En la defensa hecha por el lingüista mapuche subyace una contestación a la valoración diferencial de la oralidad frente a lo literario. No obstante, la implícita asociación de una y otra con lo tradicional frente a lo moderno o lo primitivo frente a lo civilizado, es aquí reproducida por Painequeo Paillán quien pareciera despojar a la dimensión literaria, implícitamente asociada a los saberes occidentales, de sus componentes orales y performáticos. Si bien comprendemos el reclamo de Painequeo Paillán por comprender la oralidad mapuche en sus propios términos y no en los de las gramáticas europeas, también se avizora un intento por describir las fórmulas del relato mapuche como “otro” opuesto a las gramáticas occidentales, implícitamente asociadas a lo escrito (*graphos*) y, por ende, a lo “civilizado”, lo cual sugiere la internalización de discursos sobre la posición marginal de las culturas indígenas americanas. Sobre la

necesidad de defender las particularidades de la propia existencia en términos de quien ostenta el poder, Franz Fanon declaró que “existen relaciones internas entre la conciencia y el contexto social” (2009, p. 102), y cuando el contexto social está signado por el colonialismo, entonces suele haber una inclinación del colonizado por enunciar su existencia en términos de lo que no se es con respecto al ser del colonizador. Ello implica, en este caso, la construcción discursiva de lo literario occidental como un opuesto radical.

Estos campos discursivos que conectan la oralidad indígena como un otro opuesto a lo “literario” o lo “civilizado”, suponen lo que Ochoa Gautier (2014) ha identificado como prácticas de “purificación de la auralidad” y son responsables de generar distancias aurales infranqueables. Al polarizar ciertos atributos -en este caso los de las fórmulas literarias del mundo “civilizado” frente a aquellos de la oralidad mapuche- tales discursos sobre la escucha promueven el destierro de la modernidad de ciertas sociedades y culturas. Y a la inversa: la literatura occidental queda situada como el modelo por excelencia de lo no-oral, lo no-performático, lo no-sensorial. Entre algunos de los efectos que esto ocasiona es que se perpetúa el uso de lo indígena como un tropo cultural que sirve a los fines del colonizador, en este caso el Estado nacional chileno, para marcar su propia identidad. Y se refuerza lo occidental como lo moderno, lo civilizado. “En lugar de ser marginal, la recurrente presencia de las personas indígenas ocupa una posición centralmente constitutiva en los modos particulares en que la región se percibe y redefine a sí misma, [tanto] en términos intelectuales como políticos” (Ochoa Gautier, 2014: 164. traducción nuestra).

Si retomamos el reclamo de los intelectuales mapuche por la preservación de la diversidad epistémica cabría apuntar hacia la utilidad de la “escucha del (des)encuentro”, es decir, una reflexión sobre la escucha que, más que separarse y erigirse a partir de sus inconmensurabilidades culturales, comprenda los modos de interacción aural en el marco del choque intercultural, con sus asimetrías incluidas y sus mutuas formas de configurar subjetividades.

Consideramos, no obstante, que la reincidencia en relatos académicos sobre tipos irreconciliables de escucha ha restado importancia a un tema que consideramos indisociable, pero que, ante una aproximación sensorial es también impostergable: el tema de la escucha como condición inherente de la oralidad y, por añadidura, la necesidad de considerar la dimensión intersensorial de la escucha determinada por sus propios marcos socio-perceptuales. Luego entonces, el vuelco implica considerar a profundidad

la relación epistémica entre la oralidad y la auralidad y su relación con la experiencia sensorial integral en el contexto en que ésta ocurre.

En efecto, el supuesto carácter “repetitivo” y “monótono” que describe el padre Wilhelm de Moesbach, pone en el centro no ya los sonidos mismos sino cómo estos le suenan a él. En otras palabras, el problema historiográfico no es sobre los sonidos, si no sobre quién escucha y las razones que determinan que lo haga de tal o cual modo. Ciertamente, los relatos sobre la sonoridad indígena en tiempos de la ocupación territorial de América no fueron elaborados por los propios indígenas, por lo que parte del desafío histórico es acceder a esas formas vedadas de conocimiento sensorial y perceptual. Sobre este particular, el mismo Painequeo Paillán ha argumentado sobre lo que la escucha significa dentro de los propios marcos culturales mapuche:

“[los cantos] son construcciones de lenguaje que tienen una estructura determinada de acuerdo a una técnica de composición oral, conocida por los *ülkantufe*. Estos textos emergen por motivaciones que el hombre experimenta en su diario vivir [...] El cantor desarrolla sus ideas de manera personal y construye un *ül*. Lo mismo hace el *alhkütupelu* (oyente) quien reconoce y comparte dichos conocimientos de acuerdo con la lógica y concepción de mundo mapuche y del *ad mapu* (costumbres del sector)” (2012: 208).

Lo que el autor denomina “motivaciones cotidianas”, ofrecen la posibilidad de vincular las memorias corporizadas, adquiridas en el diario vivir, con la generación simultánea tanto del canto como de su escucha, entendiendo ambas como componentes indisociables de la oralidad y como un activador de memorias corporizadas que distarían mucho de ser “monótonas.” Su explicación implica, además, que la figura de autoridad del *ülkantufe* (quien canta) se verifica gracias a la figura del *alhkütupelu*, (quien escucha) y ambos se unen gracias a la cosmovisión encarnada que comparten. Sólo así se completa el proceso sonido/escucha mapuche, del cual el *winka* queda excluido. Por ello, una aproximación sensorial nos obliga además a considerar los factores socio-afectivos que promoverían el aprendizaje de los *ül*. En efecto, Painequeo Paillán relata el papel de la familia en el aprendizaje del *ül* y el alto componente afectivo de dicha experiencia, y para ello presenta el relato de un niño que recuerda haber aprendido el *ül* de su abuelo paterno:

“Cuando yo era niño, mi abuelo me enseñaba aquellas cosas gratas que es el canto. Porque yo mismo le pedía esto. Al despertar, muy de madrugada, le decía: ‘abuelito cántame una canción’. Él lo hacía [...] Yo acostumbraba escuchar sus cantos, y tal como él cantaba lo hacía yo también” (Enrique Catrileo en Painequeo Paillán, 2012: 211).

El suplemento de este recuerdo, lo que el testigo dice sin relatarlo, se encontraría entonces “oculto” en el subtexto de la fuente y lleva consigo la impronta de la experiencia sensorial íntegra. Al ser experiencia corporizada -y en muchos sentidos privada e inefable-, escapa a la inscripción del testimonio: la sensación en la piel del frío del amanecer, el olor de la comida calentándose al fogón, el sonido de la leña ardiendo, la textura de la ropa del abuelo y quizás el calor del contacto físico que habría sostenido con el nieto, acaban por fijar el recuerdo de su voz en canto. Así, la inscripción del recuerdo en el cuerpo y la memoria estaría determinada por un cúmulo de factores senso-afectivos que se dan tanto en el seno de la familia, como de la comunidad. Como lo sugiere el concepto de “pregnancia” proveniente de la teoría de Gestalt, la experiencia existencial, la experiencia fenoménica del canto, es inseparable de sus marcos sociales, de sus comunidades culturales de origen y está impregnada de emoción. Sobre este particular, Lucía Golluscio argumenta que además de una función comunicativa hay en el *mapudungún* una función performática que se verifica tanto en el habla como en su escucha.

“En la cultura mapuche, la palabra dungun, tiene un poder performativo porque no solo es creadora de interacciones habladas y de textos, sino que también desencadena recuerdos, crea nuevos sujetos y establece intersubjetividades, restaura ritualmente la salud individual y configura el bienestar -kime feleal- y la fuerza comunitaria -newen- e incentiva procesos activos de comunalización” (Golluscio citado en García Mingo, 2016: 140).

Así, los *ülkantufe* o personas que transmiten y enseñan el canto dentro de las comunidades mapuche, son sujetos de valoraciones estéticas que son también valoraciones sociales, cuya autoridad se debe a un conjunto de experiencias intersensoriales. Dichos procesos de comunalización ocurren tanto por la enunciación performática como por su percepción cruzada, en donde participan de manera simultánea la escucha, el resto de los sentidos y los afectos que la sensorialidad misma despierta.

El problema de la auralidad del idioma, la música y la cultura mapuche por parte de los europeos del siglo XIX, ejemplifica un conflicto intercultural desencadenado tanto por la situacionalidad socio-cultural de quienes escuchan como por la sujeción de los sentidos a los procesos de la historia y las jerarquías socio-políticas que estos fomentan. La revisión de este conflicto a la luz de los discursos actuales por parte de los propios académicos mapuche -es decir, la relación entre oralidad y auralidad- destaca que este

problema es tanto de carácter epistémico como geo-político. Sin embargo, los esfuerzos que dichos intelectuales, especialmente los lingüistas, han invertido en defender el valor de la oralidad del canto y su diferencia con respecto a la dimensión de lo literario han restado importancia a factores senso-afectivos que consideramos de suma importancia. Creemos que el estudio de la voz en tanto sonido audible y no en cuanto a su contenido semántico, habilita un conjunto interesantísimo de temas que permiten escapar del logocentrismo de la lingüística. Una aproximación sensorial sugiere que temas tales como los cruces intersensoriales, la performance, las experiencias perceptuales dentro de experiencias sociales totales, y los factores afectivos, tienen el potencial de esclarecer, o al menos problematizar, temas como la generación de memorias colectivas, los procesos de formaciones comunitarias y su reforzamiento, los problemas de poder epistémico implícitos en las formas de percibir, significar y defender tipos de escucha-otros, el derecho por la autonomía epistémica o la preservación de una mayor ecología de saberes. Los conflictos epistémicos desencadenados por los modos de escuchar el universo sonante y, en especial, el mundo vocal de los mundos indígenas ha abierto todo un micrófono histórico para indagar en temas de crucial importancia a fin de comprender mejor los mecanismos de instauración y actualización de la colonialidad, aspirando como fin último a su quebrantamiento.

Conclusiones

Los casos presentados son ejemplos puntuales de como una aproximación a los sentidos permite construir nuevos datos históricos para elaborar nuevas preguntas sobre el pasado de Chile, su gente, sus culturas y la relación intersubjetiva que sus habitantes han desarrollado con los europeos. Como esperamos haber demostrado, las sensaciones que despertaron los objetos artísticos y las culturas expresivas habilitan otras vías de entrada para lo que historiográficamente se ha configurado como los fragmentos del archivo y permiten complementan las fuentes textuales más típicamente usadas por los historiadores. Cruzando los límites de los métodos históricos más tradicionales y volcando sobre ellos mismos sus pretensiones de objetividad, hemos inquirido en la subjetividad de las inscripciones históricas a fin de conocer el *sensorium* del pasado y los mecanismos senso-perceptuales para generar memorias corporizadas y rescatables en el tiempo. Así mismo, es a partir de la sensorialidad desde donde buscamos comprender como se sentaron las bases de la imaginación europea con respecto al universo colonial hispano y sus habitantes. También hemos reflexionado sobre el modo en que los soportes

permiten complejizar la multi o trans-modalidad de objetos artísticos y construir así identidades sociales. Por otro lado, la utilización de este tipo de enfoques a los objetos de artes y las culturas expresivas, particularmente el reconocimiento de los mecanismos intersensoriales de percepción, de categorización por vías inter-semióticas y de denominación lingüística de los estímulos que brindan las llamadas “experiencias estéticas,” tiene implicaciones significativas para conocer las bases culturales e históricas de las estrategias senso-cognitivas de los seres humanos.

El reconocimiento de que los sentidos tienen bases históricas y culturales implica además admitir que no todas las formas sensibles de conocer el mundo gozan de la misma legitimidad y que no todas las formas de nombrar dicho conocimiento sensorial son difundidas en igual medida. Hemos visto que lo idiosincrático, personal y subjetivo, e incluso conflictivo de las experiencias sensoriales, resulta de relaciones históricas de poder asimétrico que afectan tanto a los individuos como a las sociedades. Es justo ahí en donde identificamos los beneficios de integrar una metodología basada en los artes para la recuperación de lo sensorial en el pasado. Con todo lo anterior, aspiramos a posicionar áreas como la historia del arte o la musicología en una nueva relación con respecto a la Historia como disciplina hegemónica y así construir nuevos relatos sobre el pasado.

Bibliografía

- Baker, Geoffrey (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Baker, Geoffrey y Knighton, Tess (Eds.) (2011). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bembibre, Cecilia y Strlič, Matija (2017). Smell of Heritage: a framework for the identification, analysis and archival of historic odours. *Heritage Science*, Vol. 5. Recuperado de <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-016-0114-1>. Consultado: 10/11/2018.
- Bichon, María (1947). *En torno a la cerámica de las Monjas*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Bieletto-Bueno, Natalia (2017). Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930). En Domínguez, Ana L. y Zirión, Antonio (Coords.). *La dimensión sensorial de la cultura: diez contribuciones al estudio de los sentidos en México* (pp. 57-79). Ciudad de México: Ediciones del Libro/UAM.
- Bieletto-Bueno, Natalia (2018). De incultos y escandalosos. Ruido y clasificación social en el México Postrevolucionario. *Resonancias*, Vol. 22, N° 43, pp. 161-178.
- Bieletto-Bueno, Natalia (2016). Auralidad vs. Oralidad: la voz en el oído, la historia del debate y sus implicaciones socio-políticas. En Quitián Bernal, S.P. y Gutiérrez Ríos, M.Y. (Coord.). *Oralidades y cultura. Avances de investigación en Red*. Bogotá: Red Iberoamericana de Estudios sobre Oralidad.
- Boas, Franz (1947). *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Boutin, Aimée (2015). *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris*. Urbana: University of Illinois Press.

Bradstreet, Christina (2007). "Wicked with Roses": Floral Femininity and the Erotics of Scent. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 6. Recuperado de <http://19thc-artworldwide.org/spring07/46-spring07/spring07/article/144-qwicked-with-rosesq-floral-femininity-and-the-erotics-of-scent>. Consultado: 10/10/2018.

Burdick, Catherine E. (2015). Lo que vio Dombey: las cerámicas perfumadas de las Monjas Clarisas de Santiago de Chile y su contexto moderno. En Donoso Rodríguez, Miguel (Ed.). *Mujer y literatura femenina en la América virreinal* (pp. 233-245). Nueva York: IDEA.

Cabrera Llancaqueo, José Luis (2016). Complejidades conceptuales sobre el colonialismo y lo postcolonial: Aproximaciones desde el caso del pueblo Mapuche. *Revista*, Vol. 26, pp. 169-191.

Catálogo del Museo Settala (s.f., siglo XVII). Manuscrito en 5 tomos. Tomos 1 y 2 pertenece a la Biblioteca Estense Universitaria (Ms. 17. Sec.). Disponible en <http://bibliotecaestense.beniculturali.it>.

Catrileo, María (2014). El Ngillatún como sistema conceptual. *Estudios filológicos*, Vol. 53, pp. 27-38.

Classen, Constance, David Howes y Anthony Synnott (1994). *Aroma: The Cultural History of Smell*. New York: Routledge.

Classen, Constance (1992). The odor of the other: olfactory symbolism and cultural categories. *Ethos*, Vol. 20, N° 2, pp. 133-166.

Corbin, Alain (1986). *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Corbin, Alain (1999). *Village Bells*. Basingstoke: Papermac.

Corbin, Alain (2005). Charting the Cultural History of the Senses. En Howes, David (Ed.). *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (pp. 128-139). Oxford and New York: Berg.

Corbin, Alain (2006). The New Calculus of Olfactory Pleasure. En Drobnick, Jim (Ed.). *The Smell Culture Reader* (pp. 167-180). Oxford, UK and New York: Berg.

Davis Jackson, Deborah (2011). Scents of Place: The Displacement of a First Nations Community in Canada. *American Anthropologist*, Vol. 113, pp. 606-618.

De Souza Santos, Boaventura (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO-Prometeo.

Drewal, Henry John (2005). Senses in the Understanding of Art. *African Arts*, Vol. 38, pp. 1-96.

Drobnick, Jim (2005). Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture. En: David Howes (ed.). *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (pp. 265-80). Oxford y New York: Berg.

Drobnick, Jim (2006). Introduction: Olfactocentrism. En Drobnick, Jim (ed.). *The Smell Culture Reader* (pp.1-9). Oxford, UK: Berg.

Eberhart, Marlene (2012). Sensing, Time and the Aural Imagination in Titian's "Venus with Organist and Dog. *Artibus et Historiae*, Vol. 33, pp. 79-95.

Fairchild Ruggles, D. (2017). Introduction. En D. Fairchild Ruggles (Ed.), *Sound and Scent in the Garden* (pp. 3-9). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Fanon, Franz (2009 [1952]). *Piel negra, Máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.

Feld, Steve (2015). Acoustemology. En Novak, David y Sakakeeny, Matt (Eds.). *Keywords in Sound*. (pp. 12-21). Durham: Duke University Press.

- Feld, Steve (2017). On post Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. En Giannattasio, Francesco y Giurati, Giovanni (Eds). *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* (pp. 82-98) Intersezioni Musicali: Luce/Udine.
- Foote, Susan Adèle (2012). *Pascual Coña: historias de sobrevivientes: la voz en la letra y la letra en la voz*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- García, Miguel Ángel (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Del Sol.
- García Mingo, Elisa (2016). Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, Vol. 35, pp. 123-149.
- García Sáiz, María Concepción y José Luis Barrio Moya (1987). Presencia de cerámica colonial mexicana en España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 58, pp. 103-110.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haraway, Donna (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, Vol. 14, pp. 575-599.
- Howes, David (ed.) (2005). *The Empire of the Senses*. Oxford & New York: Berg.
- Howes, David (2006). Charting the sensorial revolution. *The Senses and Society*, Vol. 1, N° 1, pp. 113-128.
- Howes, David (2010). *Sensual Relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Howes, David (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N°15, pp. 10-26.
- Howes, David y Classen, Constance (2014). *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*. London: Routledge.
- Iggers, Georg y Wang, Edward (2008). *A Global History of Modern Historiography*. Harlow: Pearson Longman.
- Irving, David (2010). *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford University Press.
- Iwasaki, Fernando (2016). ¡El olor! ¡El olor!: Olores de santidad en Lima colonial. *Nuevas de Indias, Anuario del CEAC*, Vol. 1, pp. 61-116.
- Kelman, Ari Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *The Senses and Society*, Vol 5, N° 2, pp. 212-234.
- Kettler, Andrew (2017). "Delightful a Fragrance": Native American Olfactory Aesthetics within the Eighteenth-Century Anglo-American Botanical Community. En Hacke, Daniela y Musselwhite, Paul (Eds.). *Empire of the Senses: Sensory Practices of Colonialism in Early America* (pp. 223-254). Leiden: Brill.
- Kole de Peralta, Kathleen (2019). Mal Olor and Colonial Latin American History: Smellscapes in Lima, Peru, 1535-1614. *Hispanic American Historical Review*, Vol. 99, N° 1, pp. 1-30.
- Laird, Mark (2017). Lilac and Nightingale: A Heritage of Scent and Sound at Horace's Strawberry Hill. En D. Fairchild Ruggles (Ed.). *Sound and Scent in the Garden* (pp. 193-215). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Lauwrens, Jennie (2012). Welcome to the revolution: The sensory turn and art history. *Journal of Art History*, Vol. 7, pp. 1-17

- León García, María del Carmen León (2002). Espacio, olor y salubridad en Toluca al final del Siglo XVIII. *Historia mexicana*, Vol. 52, N° 1, pp. 163-199.
- Llano, Samuel (2018a). *Discordant Notes. Marginality and Social Control in Madrid 1850-1930*. New York: Oxford University Press.
- Llano, Samuel (2018b) Mapping street sounds in the Nineteenth-Century City: A listener's guide to social engineering. *Sound Studies*, Vol. 4, N° 2, pp. 143-161
- Llano, Samuel (2016). The Sacred in Madrid's Soundscape: Toward an Aural Hygiene, 1856-1907. En Cordoba, Antonio y García-Donoso, Daniel (Eds.). *The Sacred and Modernity in Urban Spain* (pp. 1-20). New York: Palgrave Macmillan.
- López Ramos, Sergio (2016). *History of the Air and Other Smells in Mexico City, 1840-1900*. Bloomington, IN: Palibrio.
- Magalotti, Lorenzo (1943[1695]). *Letteri odorose*. Milan: Enrico Falqui, ed. Valentino Bompiani.
- Magalotti, Lorenzo (1972 [1695]). *De los Búcaros de las Indias Occidentales*. México: Boletín del IIB.
- Martín, José R. Jouve (2004). En olor de santidad: hagiografía, cultos locales y escritura religiosa en Lima, siglo XVII. *Colonial Latin American Review*, Vol. 13, N° 2, pp. 181-198.
- Moesbach Wilhelm de, Ernesto y [Coña, Pascual] (1930). *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Molino, Jean (2011 [1975]) El hecho musical y la semiología de la música. En S. González & G. Camacho (coord.). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México: ENM-UNAM
- Mulry, Kate (2017). The Aromas of Flora's Wide Domains: Cultivating Gardens, Aromas, and Political Subjects in the Late Seventeenth-Century English Atlantic. En
- Hacke, Daniela y Musselwhite, Paul (Eds.). *Empire of the Senses: Sensory Practices of Colonialism in Early America* (pp. 255-299). Leiden: Brill.
- Murúa, Macarena (2010). Manos de monja: El secreto del perfume. En González, Nury y Murúa, Macarena (Eds.). *Cerámica policromada metropolitana: Tradiciones e identidades* (pp. 12-27). Santiago: Museo de Arte Popular, Universidad de Chile.
- Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham y London: Duke University Press.
- Ochoa Gautier, Ana María (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, Vol. 12, pp. 803-825.
- Ovalle, Alonso de (1646). *Histórica relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo.
- Painequeo Paillán, Héctor (2012). Técnicas de composición en el ÑL (canto mapuche). *Literatura y lingüística*, Vol. 26, pp. 205-228.
- Porcello, Thomas, Meintjes, Louise, Ochoa Gautier, Ana María y Samuels, David (2010). The reorganization of the sensory world. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 39, pp. 51-66.
- Porteous, J. Douglas (2006). Smellscape. En Drobnick, Jim (ed.), *The Smell Culture Reader* (pp. 89-106). Oxford y New York: Berg.
- Quidel Lincoleo, José (2016). El quiebre ontológico a partir del contacto mapuche Hispano. *Chungará (Arica) Revista de Antropología Chilena*, Vol. 48, pp. 713-719.
- Ramon, Guillermo (2017). Colonial Soundscapes in Late Nineteenth century Phillipines: Dr. Heinrich Rothdauscher's Memoir. En: *Fakultas Ilmu Budaya* (Faculty of Humanities), Universitas Indonesia, 19 October 2017. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/321134349_Colonial_Soundscapes_in_Late_Nineteenth_Century_Philippines_Dr_Heinrich_Rothdauscher's_Memoir. Consultado: 22/05/2019.

Reinarz, Jonathan (2014). *Past Scents: Historical Perspectives on Smell*. Urbana: University of Illinois.

Roa Heresmann, Vanya (1975). *Cerámica perfumada: Monjas Claras*. Santiago: Museo Histórico Nacional.

Santa María, Cecilia Fé L. (2016). Smell, Space, and Othering. *IAFOR Journal of Cultural Studies*, Vol.1, pp. 73-86.

Seremátakis, Nadia (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

Singh, Priyaleen (2017). Sounds and Scents of Monsoon in the Late Medieval Gardens of Rajasthan. En D. Fairchild Ruggles (ed.). *Sound and Scent in the Garden* (pp. 171-192). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Smith, Bruce (1999). *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor*. Chicago: University of Chicago Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). Can the subaltern speak? En Morris, Rosalind (Ed.) (2010). *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea* (pp. 21-78). New York: Columbia University Press.

Thompson, Emily (2004). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, MA: MIT Press.

Tomlinson, Gary (2009). *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.



Natalia Bieletto-Bueno, PhD en Musicología Cultural por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), MA en Musicología Histórica por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y BA en Flauta transversa. Autora de publicaciones internacionales sobre la música como generadora de diferencia cultural y de clase social. Desarrolla una línea de investigación sobre culturas de la escucha. Ha sido docente de la Universidad de Chile, UNAM, UCLA y la Universidad de Guanajuato. Actualmente es Profesora Asociada e investigadora de Jornada completa en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades, de la Facultad de Artes de la Universidad Mayor, (Chile). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (Nivel Candidato) de México. Es miembro fundador de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha, y acreedora del XI Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés.”

Catherine Burdick, PhD en Historia del Arte la Universidad de Illinois, Chicago (UIC), MA en Historia del Arte y Museología por la Universidad de Wisconsin, Milwaukee (UWM) y BA en artes en Sociología e Historia del Arte. Autora de publicaciones en revistas como *Colonia Latin American Review*, *Imago Mundi*, y *Hispanic American Historical Review* que tratan las intersecciones de la historia del arte colonial, la cartografía y el patrimonio construido. Actualmente desarrolla un estudio sobre la historia de ilustración botánica chilena, con especial interés por la época colonial, bajo un enfoque sensorial. Ha sido docente del Milwaukee Institute of Art and Design, Universidad de Wisconsin, Universidad de Illinois y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es Profesora Asistente e investigadora en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades, de la Facultad de Artes de la Universidad Mayor, (Chile).