

boletín música

#61-62/ ENERO - DICIEMBRE / 2024

casa de las américas

**La materialidad de los Pianos Carrillo
y el archivo sonoro de código abierto**

**Transmisión oral de repertorio escrito:
dos tonos de Miguel de Riva y Pastor**

**Sobre expresiones músico-danzarias
de los pueblos originarios
de la América Latina**

**Premio de Musicología Casa de las Américas 2024
III Simposio del ICTMD LAT CAR y III Taller Internacional
sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música
en Hispanoamérica**

Partitura

Cantos fúnebres a un infante indígena,
para flauta y piano,
de Jorge Luis Acevedo Vargas (Costa Rica)

boletín música Número 61-62. Nueva época
Inscripción de periódicos y revistas
Permiso no. 0346/116
ISSN 0864-0483

<http://www.casadelasamericas.com/boletinmusica.php>
ISSN 2305-6428

Directora **María Elena Vinuesa**
Equipo editorial **Carmen Souto Anido**
Layda Ferrando
Ivón Peñalver

Asistente **Silvia Machado**
Consuelo Anido

Diseño **Pepe Menéndez**
Ricardo Rafael Villares

Consejo Asesor
María Teresa Linares + (Cuba)
Danilo Orozco + (Cuba)
Juan Francisco Sans + (Venezuela)
Egberto Bermúdez (Colombia)
Susan Campos (Costa Rica)
Omar Corrado (Argentina)
Victoria Eli (Cuba)
Miriam Escudero (Cuba)
Marita Fornaro (Uruguay)
Fernando García (Chile)
Juan Pablo González (Chile)
Malena Kuss (Argentina)
Rubén López Cano (México)
Alejandro L. Madrid (México-EEUU)
Aurelio Tello (Perú)
Roberto Valera (Cuba)

Redacción **Dirección de Música,**
Casa de las Américas
3ra. y G, El Vedado, La Habana.
CP 10400, Cuba
Teléfonos: (537) 838 2706
al 09, 830 9484
Fax: (537) 834 4554
boletinmusica@casa.cult.cu
musica@casa.cult.cu
www.casadelasamericas.org
<http://laventana.casa.cult.cu>

©Casa de las Américas
Tres números por año
Cada trabajo expresa la opinión
de su autor

Precio del ejemplar en Cuba:
5.00 MN

boletín música

Revista de música latinoamericana y caribeña

SUMARIO

Artículos temáticos

La materialidad de los Pianos Carrillo y el archivo sonoro de código abierto.

Alejandro L. Madrid, p. 3

Transmisión oral de repertorio escrito: dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711): *Omar Morales Abril*, p. 23

Las mu-danzas de los ancestros: día de muertos en la Huasteca. *Gonzalo Camacho Díaz*, p. 47

Etnomusicología y etnocoreología aplicadas: etnografía acción participativa en pueblos originarios de la Ciudad de México. *Taly Gutiérrez Ríos*, p. 71

Puntos de escucha y montaje audiovisual en el estudio sonoro de una fiesta del Chaco (Paraguay). *María Eugenia Domínguez*, p. 93

Festival de Músicas Indígenas *Indígenas.BR*: musicalidades, saberes y transformaciones *Magda Dourado Pucci y Paola Andrade Gibram*, p. 105

«Fui caboca, ahora soy Baré, profesor»: la música kuximawara como metodología de contracolonización: *Agenor de Vasconcelos Neto y Profa. Jane Araújo Delgado*, p. 133

Dossier

45 años de Musicología en la Casa, p. 137

Comentarios

Dos océanos entre Arica y La Habana, p. 160

Los caminos de Laura Vilar, p. 164

Barbara Dane: la canción seguirá siendo su mejor arma, p. 168

XIII Festival de Arte Popular «Mercedes Sosa» llega por primera vez a Cuba, p. 170

Notas

p. 178

Nuevas obras de compositores

Contraportada

Partitura

Cantos fúnebres a un infante indígena, para flauta y piano, de Jorge Luis Acevedo Vargas (Costa Rica)

Madrid, Alejandro L.: «La materialidad de los Pianos Carrillo y el archivo sonoro de código abierto», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 3-21.

RESUMEN

El compositor mexicano Julián Carrillo dedicó los últimos cuarenta años de su vida abogando por el microtonalismo —especialmente su llamado Sonido 13— como el futuro de la música. Sin embargo, aunque este fue un futuro que, por muchas razones, nunca se materializó, la presentación de sus quince Pianos Carrillo en la Expo Bruselas 58 abrió las puertas a la posibilidad de que las ideas de Carrillo tuvieran una nueva vida en un futuro diferente. Este artículo estudia la producción, circulación, almacenamiento y reinención de los Pianos Carrillo para, siguiendo el trabajo de Carla Meier y Holger Schulze sobre «archivos analógicos», proponer la noción de «archivo de código abierto» como una noción para explorar estas intervenciones instrumentales como interfases archivísticas de futuridad, que nos muestran cómo los individuos pueden reinventar estos instrumentos de acuerdo con nuevas fantasías sobre sus propios presentes y futuros. Aun cuando estos instrumentos fueron diseñados de acuerdo con objetivos musicales específicos, cuentan con el potencial anárquico de convertirse en fuentes de nuevos sonidos y procesos creativos en línea con las posibilidades que su materialidad almacena. Si un instrumento puede ser considerado un archivo, uno debe preguntarse qué es lo que preservan, cómo es que podemos recuperarlo y, si es posible, recobrar algo diferente de ellos. En el espíritu de buscar formas que le permitan a un archivo decir algo diferente a lo que fue diseñado a decir, este trabajo explora la noción de archivo de código abierto con relación a la poesía como una experiencia estética que permite la recuperación afectiva de aquello que el archivo invisibiliza y silencia.

Palabras clave: archivos, materialidad, microtonalismo, organología

ABSTRACT

Mexican composer Julián Carrillo spent the last forty years of his life advocating for microtonalism —especially his so-called Sonido 13— as the future of music. However, although this was a future that for many reasons never materialized, the presentation of his fifteen Carrillo Pianos at Brussels Expo 58 opened the doors for the possibility of Carrillo's ideas to have a new life in a different future. Following on the work of Carla Meier and Holger Schulze about «analogue archives», this article studies the production, circulation, storage, and reinvention of the Carrillo Pianos, in order to propose the notion of «open source archive» as a notion to explore these instrumental interventions as archival interfaces of futurity. As such, I wish to show how individuals can reinvent these instruments according to new fantasies about their own presents and futures. Although these instruments were designed according to specific musical goals, they have the anarchic potential to become sources of new sounds and creative processes in line with the possibilities that their materiality stores. If an instrument can be considered an archive, one must ask what it is that they preserve, how we can retrieve that from them, and whether it is possible to retrieve something different from them. In the spirit of seeking ways that allow an archive to say something other than what it was designed to say, this article explores the notion of an open-source archive in relation to poetry as an aesthetic experience that allows for the affective recovery of that which the archive renders invisible and silent.

Keywords: archives, materiality, microtonalism, organology

Fecha de recepción: marzo, 2024

Fecha de aceptación: mayo, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: March, 2024

Acceptance Date: May, 2024

Release Date: December, 2024

*A veces, el piano que nadie toca
es un piano de reflejos*
JAIME MORENO VILLARREAL,
«El piano que nadie toca» (1995)

La materialidad de los Pianos Carrillo y el archivo sonoro de código abierto

En su poema en prosa «El piano que nadie toca», el escritor mexicano Jaime Moreno Villarreal nos ofrece el retrato íntimo de un piano que ha vivido mejores tiempos.² Después de haber estado al centro de la vida familiar, desde la muerte de la mujer que lo tocara, el piano ha permanecido en un largo silencio. Al pasar del tiempo, el piano que nadie toca se deteriora y su rol en el espacio familiar cambia. Moreno Villarreal nos detalla meticulosamente la cambiante materialidad del instru-

Alejandro L. Madrid

mento —el tipo de madera del que está hecho, su barniz desgastado, el color y el aroma del paño que cubre su teclado, el bastidor de hierro con clavijas cada vez más flojas. Sin embargo, es al invocar las estructuras de sentimiento que la gente otorga al instrumento que el estilo del escritor brilla más vívidamente; entonces afirma que «manteniendo la fragancia de un mundo que se llevará consigo, [e]l piano se desprende, se eleva y se disipa en el aire»,³ concluyendo con una afirmación expectantemente elegíaca, que «a veces, el piano que nadie toca es un piano de reflejos».⁴

¿Qué tipo de materialidad destaca esta historia? ¿Qué tipo de archivo implica esa materialidad? La escritura de Moreno Villarreal es en sí misma un archivo de ecos que hace visible el excedente afectivo que el piano como archivo mantiene oculto. Lo hace tomando la decadente materialidad del piano como punto de contacto entre dos de las formas en que un instrumento puede entenderse como un archivo: 1) como un muestrario de posibilidades acústicas, y 2) como una colección de aspiraciones tácitas, fantasías y promesas imprevistas.

Este trabajo toma la materialidad de los instrumentos como un punto de entrada a un ámbito de afectividad que es siempre central al archivo. Mi argumento se basa en la idea de Alexander Rehding de que los instrumentos musicales son

¹ Este artículo es una versión corta de «Aurality, Materiality, and the Carrillo Pianos as Archives», capítulo 6 en Alejandro L. Madrid: *The Archive and the Aural City: Gimmicks, Networks, Utopias, and the Logic of Archival Knowledge at the Sonic Turn*, 2025.

² Jaime Moreno Villarreal: «El piano que nadie toca», 1995, pp. 54-55.

³ Moreno Villarreal: *Op. cit.*, 1995, p. 54.

⁴ Moreno Villarreal: *Op. cit.*, 1995, p. 55.

objetos que conllevan fuentes específicas de conocimiento,⁵ o —como Thor Magnusson sugiere— que «los instrumentos contienen música, teoría y cultura [que extienden] nuestros sentidos e ideas de la palabra y, a través de ellos, emerge otro mundo».⁶ El caso de estudio es una serie de pianos que nadie tocó durante varias décadas pero que, sin embargo, reflejan y almacenan una sucesión de deseos y aspiraciones en su diseño, construcción, usos adscritos, así como su despertar contemporáneo. Se trata de los diecinueve pianos Carrillo diseñados por el pionero microtonal mexicano Julián Carrillo y el constructor de pianos mexicano-alemán Federico Enrique Buschmann Kampmeier a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta.

En su exploración de artefactos estéticos que operan como archivos analógicos, Carla Meier y Holger Schulze se enfocan en cómo los atributos discursivos y materiales de los instrumentos «se convierten en posibilidades sonoras para los instrumentistas o artistas sonoros que tocan, interpretan o manipulan el instrumento».⁷ Para ellos, los instrumentos no son solo archivos metafóricos, son archivos materiales ya que sus «propiedades físicas y semióticas crean [...] posibilidades sonoras que necesitan [...] actualizarse y apropiarse al tocar, distribuir [y] manipular [el instrumento]».⁸ En otras palabras, para que las posibilidades acústicas almacenadas en un instrumento —sus posibilidades sonoras— se realicen, es necesario recuperarlas de la materialidad del mismo por medio de técnicas específicas.

Tomo esta idea de Meier y Schulze para teorizar sobre cómo los instrumentos musicales pueden entenderse como archivos de código abierto. Por código abierto me refiero a depósitos de información con los que cualquiera puede interactuar y modificar libremente según sus necesidades y aspiraciones estéticas. Al hacer esto, ciertamente estoy interesado en estudiar cómo se diseñan y construyen los instrumentos teniendo en cuenta ciertas posibilidades sonoras que implican estrategias particulares de almacenamiento y recuperación. Pero también estoy interesado en explorar cómo los individuos pueden eludir estas rutas para desarrollar estrategias de recuperación que revelen posibilidades sonoras imprevistas y así producir nuevos conocimientos a partir de la información almacenada en el archivo.

Por lo tanto, aquí pienso en los instrumentos como fuentes de código abierto cuya materialidad proporciona los medios para su propio extrañamiento una vez que el caos o la anarquía se introducen en su diseño y sistema original. Hacer eso nos presenta la oportunidad de conceptualizar y teorizar las posibilidades de abrir archivos a nuevas formas de reimaginar y dar sentido estética y afectivamente a la información que almacenan.

⁵ Alexander Rehding: «Instruments of Music Theory», 2016.

⁶ Thor Magnusson: *Sonic Writing. Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscription*, 2019, pp. 31 y 56.

⁷ Carla J. Maier y Holger Schulze: «The Tacit Grooves of Sound Art: Aesthetic Artifacts as Analogue Archives», 2017, p. 23.

⁸ Maier y Schulze: *Op. cit.*, 2017, p. 23.

LOS PIANOS CARRILLO COMO MAPAS DE DESEOS

Una de las muchas razones por las que el tipo de microtonalismo de Julián Carrillo no logró generar interés permanente entre los músicos, el público y los experimentalistas musicales durante la vida del compositor fue que, a pesar de la retórica futurista utilizada para validar su cruzada microtonal, el Sonido 13 fue conceptualizado como un sistema normativo cerrado que excluye la particularización futura.⁹ Carrillo fue muy específico acerca de por qué y cómo quería que el microtonalismo fuera el futuro de la música (por ejemplo, una creencia ciega en la teleología y las series de armónicos como fuente de ese impulso teleológico para el progreso musical); qué tipo de sistema interválico debería ser (por ejemplo, divisiones microinterválicas iguales de cada el tono) y cómo la música escrita en el sistema debe relacionarse con la tradición musical occidental y su historia. Por lo tanto, al diseñar sus Pianos Carrillo, el compositor proyectó estos deseos, fantasías, posibilidades y limitaciones en los planos de los instrumentos. Sin embargo, una vez construidos, la materialidad de los instrumentos proporciona la plataforma para superar la normatividad restrictiva de Carrillo para hacer que la información que almacenan tenga significado de maneras nuevas e impensadas por él. El caso de los Pianos Carrillo muestra que, en su propio diseño, los archivos tienen el potencial de almacenar la fuente para su propia muerte y resurrección ideológica.

Entre 1953 y 1954, Carrillo y el constructor de pianos Federico Buschmann produjeron y patentaron los planos de diecinueve pianos: dos pianos en tono enteros, tres pianos en tercios tono y un piano para cada partición posterior del tono completo, desde cuartos de tono hasta dieciseisavos de tono. Todos ellos son pianos verticales, excepto dos pianos de cola de tercios de tono. Cada plano instrumental proporciona una vista completa de la extensión del bastidor de hierro fundido y el arpa con las cuerdas; algunos también muestran una vista lateral del instrumento y su acción mecánica (véase figura 1).

Los planos ofrecen indicaciones detalladas sobre la materialidad de cada uno de los pianos; incluyendo el tono de cada tecla, el diámetro y longitud de las cuerdas y la distancia entre ellas, así como el número de cuerdas por tono, etc. El plano del piano de tercer tono también muestra que su rango va desde Do índice 2 hasta La sostenido índice 6 (véase figura 2).¹⁰

⁹ Alejandro L. Madrid: *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*, 2020, p. 243.

¹⁰ La afinación aquí representada es la del piano conservado en el Centro Julián Carrillo, según lo estudiado y reportado por Morones Hernández; véase Mario Morones Hernández: «Análisis de los 19 pianos metamorfosadores de Julián Carrillo», reporte inédito encargado por el Centro Julián Carrillo, 2015, p. 10. El plan de Buschmann para el piano en tercios de tono presenta una inexactitud importante ya que establece que el tono más grave debe afinarse en Si, mientras que los tonos enteros subsiguientes —comenzando con tres tercios de tono por encima— deben ser Do-Re-Mi-Fa sostenido-Sol sostenido. Evidentemente, para que la afinación en tercios de tono tenga sentido, el marco tonal cada tres tercios de tono debe representar un tono entero. Por lo tanto, el Si debiera ser en realidad un La sostenido.



Figura 2

Los Pianos Carrillo restantes, desde el de cuartos de tono hasta el de dieciseisavos de tono, son todos instrumentos verticales similares, pero también diferentes a los pianos en tercios tono, tanto en su diseño interior como en la interfaz del teclado. El piano en dieciseisavos tono, el instrumento que presenta los intervalos más pequeños entre teclas contiguas, proporciona un buen punto de entrada para explorar los aspectos en común y las diferencias entre los instrumentos.

El teclado del Piano Carrillo en dieciseisavos tono es más largo que el de un piano estándar. Dado que una octava tiene noventa y siete dieciseisavos de tono, fue necesario ampliar el teclado para que el instrumento abarcara una sola octava, del Do índice 4 al Do índice 5. Este es el teclado más largo de todos los Pianos Carrillo. Con la excepción de los pianos de catorceavos y quinceavos de tono, que también tienen una extensión de una sola octava, todos los demás Pianos Carrillo tienen ochenta y ocho teclas.¹¹ Por esa razón, la configuración de las teclas en las interfaces del teclado de estos tres instrumentos es ligeramente diferente a la de un piano estándar. Dada la gama del piano de dieciseisavos de tono, la disposición de las cuerdas y la forma del bastidor de hierro fundido varía significativamente entre las de un piano estándar y las de los Pianos Carrillo de mayor envergadura.

¹¹ El Piano Carrillo en catorceavos de tono tiene ochenta y cinco teclas y el Piano Carrillo Piano en quinceavos de tono tiene noventa y una teclas. La extensión de ambos teclados alcanza para abarcar apenas una octava.



Figura 4

de noviembre. La primera estuvo a cargo de Gaston Williot, quien había estado en la presentación de los Pianos Carrillo en la Expo 58. Williot era consciente de que Carrillo había recibido parte de su formación musical en el *Koninklijk Conservatorium Gent* [Conservatorio Real de Gante] a principios de siglo y quería celebrar los logros de un distinguido exalumno del conservatorio. El concierto contó con la Orquesta Sinfónica del Instituto Nacional de Radio de Bélgica que interpretó obras exclusivamente de Carrillo, bajo la batuta del compositor. El programa incluyó el estreno europeo de *Horizontes* (1952), un poema sinfónico para violín, violonchelo, arpa en dieciseisavos de tono y orquesta; los estrenos mundiales del *Concierto para violonchelo y orquesta* (1958); y el *Concierto para piano en tercios de tono y orquesta* (1958). Para Carrillo, lo más destacado fue la asistencia de la Reina Isabel de Bélgica, reconocida patrocinadora de las artes, especialmente de la música. En su autobiografía, el compositor afirma que la Reina ofreció un banquete en su honor al día siguiente en la residencia oficial de la familia real belga.¹⁵

El lugar central de estos pianos en la exposición de Carrillo en la Expo 58, la *Salle Gaveau* de París y el concierto del *Palais des Beaux-Arts* en Bruselas, habla de ellos como archivos de deseo y aspiración cosmopolitas. Además de los sonidos, las relaciones tonales y los patrones tonales y escalísticos que almacenan, los pianos son contenedores de los deseos de Carrillo de pertenecer y ser reconocido no solo como un igual, sino como un innovador dentro de una comunidad internacional de artistas y músicos. Estos deseos se desprenden de los Pianos

¹⁵ Julián Carrillo: *Testimonio de una vida*, 1992, p. 280.

Carrillo como los instrumentos que generaron ese respeto y admiración, así como las cajas de resonancia donde ese aprecio y reconocimiento pudieron resonar y amplificarse.

Que los instrumentos fueran fabricados en Europa y exhibidos allí antes de ser presentados en México; que le dieran a Carrillo la oportunidad de mezclarse y codearse con miembros de la realeza y la burguesía europeas; que los pianos se convirtieran en la excusa para que finalmente Hába, Fokker, Wyshnegradsky y Carrillo se reunieran después de décadas en que cada uno supiera sobre el trabajo de los otros; sin tener oportunidad de estrecharse las manos; que algunos de estos compositores escribieron música para sus pianos; y, por último, el hecho que los pianos permitieron que Carrillo fuera finalmente reconocido como un innovador de la música en Bélgica, país donde estudió cincuenta y cinco años antes; apunta a los Pianos Carrillo como archivos de «imágenes, sonidos, sombras y recuerdos» que trascienden su materialidad. Estos deseos, aspiraciones, orgullo y ambición tácitos e invisibles van más allá de las propiedades acústicas de los pianos y hablan de un archivo de afectividad que, literalmente, no solo metafóricamente, como veremos, «capta la fragancia de un mundo que se disipa en el aire».¹⁶ Éste es precisamente el excedente afectivo que el instrumento como archivo mantiene oculto.

DE ARCHIVOS MUERTOS Y MUSEOS

En español, las corporaciones, organizaciones e instituciones suelen utilizar el término «archivo muerto» para referirse a archivos que ya no son necesarios en sus operaciones diarias. Este tipo de archivos suelen generar problemas a las empresas por la falta de espacios adecuados para guardarlos y, por ello, muchas veces son enviados a almacenamiento remoto o anexos donde permanecen inactivos; rara vez se consultan. Es discutible si los archivos alguna vez son entidades muertas, ya que la información que almacenan siempre tiene el potencial de ser recuperada. Sin embargo, en el contexto de la eficiencia que buscan las empresas neoliberales, archivos de tales características son simplemente improductivos; por tanto tratar de mantenerlos podría conducir no solo a un desperdicio de recursos, sino también a un entorno laboral improductivo. Resulta revelador que en el ejercicio de realizar investigaciones en archivos de música latinoamericana me encontré con archivos muertos en varias ocasiones. En todos los casos, el término se utilizaba para dar a entender que, por diferentes razones, esos archivos en particular se consideraban irrelevantes o habían quedado inútiles por circunstancias físicas, ideológicas o prácticas específicas.

Los Pianos Carrillo fueron publicitados y presentados como el mayor logro de un tipo de tecnología que, en un momento en que los músicos empezaban a interesarse en nuevas tecnologías eléctricas y electrónicas, en realidad, empezaba a ser obsoleta como medio para imaginar la música del futuro. Una metáfora de

¹⁶ Moreno Villarreal: *Op. cit.*, 1995, p. 54.

estos tiempos cambiantes es que los pianos se presentaran en el marginal *Palais 3*, mientras que un proyecto como el Pabellón Philips, destinado a celebrar los avances tecnológicos de la posguerra, ocupó el centro del escenario en la Expo 58 y, desde entonces, ha permanecido como un evento central en la historiografía musical sobre esa exhibición. En cierto modo, esta contingencia es un acre comentario al Sonido 13 como un futuro destinado a no ser; un futuro en el que dicha tecnología analógica no solo era irrelevante; sino además pudiera verse como un obstáculo para el avance de las tecnologías eléctricas, electrónicas y, eventualmente, digitales que dominarían las últimas décadas del siglo veinte. Que Hába se refiriera a estos instrumentos como el «maravilloso museo de quince pianos metamorfoseados» no es casualidad. En tales circunstancias, los Pianos Carrillo estaban destinados a convertirse en reliquias de una profecía incumplida y en curiosidades de museo; esencialmente, archivo muerto que, en todo caso, resguardaba «la fragancia de un mundo que se disipa en el aire».

Durante las décadas de 1970 y 1980, Jean-Étienne Marie organizó conciertos esporádicos y utilizó los pianos en tercios y dieciseisavos de tono conservados en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Sin embargo, tras la muerte de Marie, sus herederos decidieron vender los dos instrumentos en una subasta. El piano en tercios de tono fue adquirido por el *Konservatorium Bern* [Conservatorio de Berna] en Suiza, mientras que el piano en dieciseisavos de tono acabó en el *Musée de la musique* [Museo de la Música] de París. Allí, pasaron completamente de ser instrumentos para tocarse a ser objetos para ser vistos.

En cuanto a los quince pianos expuestos en la Expo 58; una vez finalizada la feria, los instrumentos fueron enviados a México. Al año siguiente, Carrillo organizó una exposición en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México donde los pianos se exhibieron durante varias semanas antes de ser enviados a un depósito en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec (véase figura 5).

Los pianos finalmente fueron trasladados a un lugar más seguro en otro museo donde permanecieron durante varios años. Unos días antes de fallecer, Carrillo publicó un artículo en *El Universal* en que reiteraba sus deseos de que los pianos formaran parte de una exposición permanente en el Castillo de Chapultepec de la ciudad de México.¹⁷ Finalmente, Lolita Carrillo, hija del compositor, recuperó los instrumentos y los trasladó a su casa en la ciudad de México. Allí también perma-

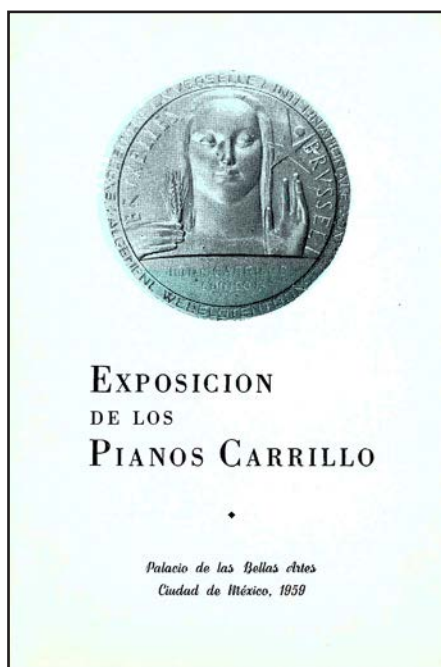


Figura 5

¹⁷ Carrillo: *Op. cit.*, 1967, p. 36.

necieron prácticamente inactivos durante varias décadas hasta que, después del fallecimiento de Lolita, la familia donó todo el archivo Carrillo al estado de San Luis Potosí. Desde el 2011, los Pianos Carrillo se conservan allí en una exposición permanente en el Centro Julián Carrillo.

En cuanto a los Pianos Carrillo, exhibirlos permanentemente en entornos museísticos podría haberles asegurado un lugar en la historia de México como parte de su patrimonio cultural. Sin embargo, esto les negó un lugar en los escenarios de concierto como artefactos musicales vivos. Así, los pianos se convirtieron en distintos tipos de instrumentos. Con su existencia sonora en gran medida limitada por su *estatus* como objetos de museo, fueron liberados del mandato de producir los sonidos del futuro y se les brindó la capacidad de interpretar al propio Julián Carrillo como patrimonio mexicano. Evidentemente, los quince Pianos Carrillo nunca tuvieron realmente una vida como instrumentos interpretativos; y en ausencia de la práctica de tocarlos, el conocimiento que Carrillo incrustó en ellos a través de su diseño no logró transmitirse. Esta es una circunstancia crítica que nos invita a reflexionar sobre los roles sociales e históricos de un grupo de instrumentos fuera de circulación que se convierten en objetos de exhibición en un museo. Además, si los sentidos y las ideas de Carrillo sobre el mundo no se transmitieron a través de los pianos, es entonces importante explorar en qué tipo de conocimiento participaron estos instrumentos.

Al convertir los pianos en objetos de exhibición, Carrillo les inscribió un tipo de agencia que está animada por la trama patrimonial y la puesta en escena de la exhibición del museo. Si los objetos son «actores y el conocimiento los anima»,¹⁸ como ha argumentado Barbara Kirshenblatt-Gimblett, exhibir los Pianos Carrillo en el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México, en el majestuoso Castillo de Chapultepec, los activó como parte de una trama que interpreta el patrimonio nacional y le da una sensación de monumentalidad. El deseo de Carrillo de tener los instrumentos en exhibición en el museo al final de su vida fue, por lo tanto, una medida para asegurarse un lugar para sí mismo como parte de la narrativa grandiosa y heroica de la historia nacional mexicana.

El hecho de que la idea de Carrillo de exhibir los pianos en el Museo de Historia Nacional no funcionara —según lo planeado— puede haber sido un duro golpe al deseo del compositor de ser reconocido, oficialmente, como un actor central en la historia cultural de su país. Sin embargo, su exhibición en la casa privada de la familia durante más de cuarenta años les asignó un aura de autenticidad y anti-sistema que Carrillo no podría haber previsto. Surgieron teorías de conspiración que intentaron explicar la marginación de Carrillo de la historia cultural de México como un intento consciente de parte de individuos en instituciones gubernamentales de invisibilizar su legado.¹⁹ Este tipo de representaciones y el aura de conocimiento alternativo oculto que las acompaña es uno de los atractivos que

¹⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, 1998, p. 3.

¹⁹ Ver, por ejemplo, Armando Nava Loya: *¿Qué ha pasado con el «Sonido 13» en 100 años?*, 1995.

ha convertido al Sonido 13 y los Pianos Carrillo en objetos de deseo para muchos intelectuales mexicanos de principios del siglo XXI. La *musificación* de los Pianos Carrillo puede haber marcado su transición a archivo muerto; pero también significó su activación como archivos de afectividad.

PARTITURAS, CUERPOS, ACCIÓN CINÉTICA Y ARCHIVOS DE POSIBILIDADES

Fue hace casi dos décadas, en la ciudad de México, cuando el archivo de Julián Carrillo se encontraba en la casa de la hija del compositor en la colonia San Ángel, y tuve enfrente por primera vez un Piano Carrillo. Era un piano en dieciseisavos de tono y la experiencia fue estimulante y confusa al mismo tiempo. Puse mis manos sobre el teclado y procedí a tocar los primeros compases de una sonata para piano de Beethoven que interpretaba desde que era adolescente. Aunque sabía que el piano no sonaría como un piano estándar, el resultado sonoro fue algo único y fascinante que también estaba completamente en desacuerdo con lo que mi cuerpo esperaba de la interfaz que estaba mirando y sintiendo a través de mis manos y dedos. La familiaridad de su interfaz y el disciplinamiento de mi cuerpo en relación con esa interfaz a través de años de tocar el piano fueron la fuente de la disonancia cognitiva que experimenté cuando el sonido salió del instrumento. Tuve que dejar de tocar para reevaluar lo que estaba pasando. Intenté tocar una escala mayor. Cuando al fin pude encontrar los tonos correctos en el teclado, el resultado visual de lo que mis manos y dedos necesitaban hacer para producir esa escala mayor, y lo que estaba escuchando estaban completamente en desacuerdo. No había nada en mi cuerpo y su historia de disciplinamiento musical que pudiera responder a lo que estaba escuchando y viendo.

Pensando retrospectivamente en ese momento, entiendo que lo que estaba en juego no era solo un extrañamiento del instrumento tradicional sino también la necesidad de entender el instrumento en sí como un archivo de auralidad y experiencia somática. No se trataba solo que el instrumento fuera un archivo; también mi cuerpo era un archivo activado por mi interacción con el instrumento. Era casi como si el piano tuviera un extraño poder sobre mi propio cuerpo.

Roger Moseley propone pensar «arqueológicamente» sobre el teclado del piano como una interfaz y centrarse en sus «reglas de compromiso y códigos de conducta, los que reflejan funciones de mediación que operan tanto analógicamente, como al traducir el insumo mecánico en las correspondientes consecuencias sonoras digitalmente, en la medida en que dicho insumo normalmente se inicia con el movimiento de los dedos como entidades discretas».²⁰ Al pensar en los Pianos Carrillo, en estos términos, es necesario abordar el hecho de que una de las principales características de estos instrumentos es la relación entre sus teclados y los sonidos reales que producen al tocarlos la esperada correspondencia analógica y digital es alienada. Este aspecto de los Pianos Carrillo implica una desfamiliarización del archivo del piano tradicional en términos de su repertorio

²⁰ Roger Moseley: *Keys to Play. Music as Ludic Medium from Apollo to Nintendo*, 2016, p. 67.

y su materialidad, tanto en relación con el instrumento en sí, como en la relación entre la expectativa en la acción cinética involucrada al tocarlo y la resultante alienación de la experiencia auditiva.

Carrillo compuso *Balbucesos* (1958) para piano en dieciseisavos de tono y orquesta, bajo el hechizo efervescente generado por la Expo 58 en Bruselas. Al escribir para el piano en dieciseisavos de tono, optó por no utilizar la notación numérica que había inventado como parte de su Revolución del Sonido 13, y eligió escribir las partes para los pianos microtonales en notación estándar. En este caso particular, la notación no representa tonos sino teclas que se deben tocar. Como tal, la notación de Carrillo se presenta como una ventana para explorar la relación entre gestos físicos del ejecutante y producción sonora del instrumento.

Esto es evidente en la secuencia inicial de *Balbucesos*. Aquí, las melodías de la parte orquestal (Piano II en esta reducción) se desarrollan sobre el conjunto de tonos enteros 0. Cuando el piano (Piano I en esta reducción) entra, parece compartir el contenido interválico de la parte orquestal (mm. 11-15). Sin embargo, la notación está destinada a que el pianista sepa qué teclas tocar y no los sonidos que produce el instrumento. Como tal, la partitura no muestra que lo que parece una serie de secuencias de tonos enteros en la parte de piano en dieciseisavos de tono en realidad suena como una serie de progresiones en octavos de tonos (véase figura 6).

Si la notación es muy oscura sobre la relación entre la partitura y la experiencia sonora, lo que sí logra muy bien, es revelarnos el tipo de gestos físicos requeridos por parte del pianista para tocar el pasaje. La partitura muestra que la parte de piano es muy idiomática; la música encaja perfectamente en las manos del pianista sobre el teclado.

Independientemente del distanciamiento sonoro que producen cuando se tocan, estas secuencias se ven en el papel y se sienten en las manos como el tipo de ejercicios técnicos destinados a entrenar a los pianistas en velocidad, precisión y agilidad al que la mayoría dedican horas para desarrollar su técnica. Estos propician gestos y movimientos con los que el instrumentista se siente muy cómodo puesto que los ha incorporado desde el inicio de su formación musical. Gestos musicales y manuales similares caracterizan las obras de Carrillo para otros Pianos Carrillo.

Al resaltar el potencial técnico y material de sus pianos microtonales y al mismo tiempo tener en cuenta la necesidad de hacer accesible la interacción del intérprete con su interfaz, las obras de Carrillo para estos instrumentos revelan cómo la materialidad, la técnica, el gesto y la acción cinética operan en conjunto para mostrar la música y los instrumentos como catálogos organizados de posibilidades.

LA COMPOSICIÓN COMO RECUPERACIÓN ARCHIVÍSTICA: REACTIVANDO LOS PIANOS CARRILLO

¿Cómo escucha la gente o interactúa con el contenido archivístico de los Pianos Carrillo? ¿Cómo esta escucha reinventa estos instrumentos recuperando de ellos algo nuevo e inesperado (el «alimento espiritual para el futuro» al que aludió Carrillo al escribir sobre ellos unos días antes de fallecer)?

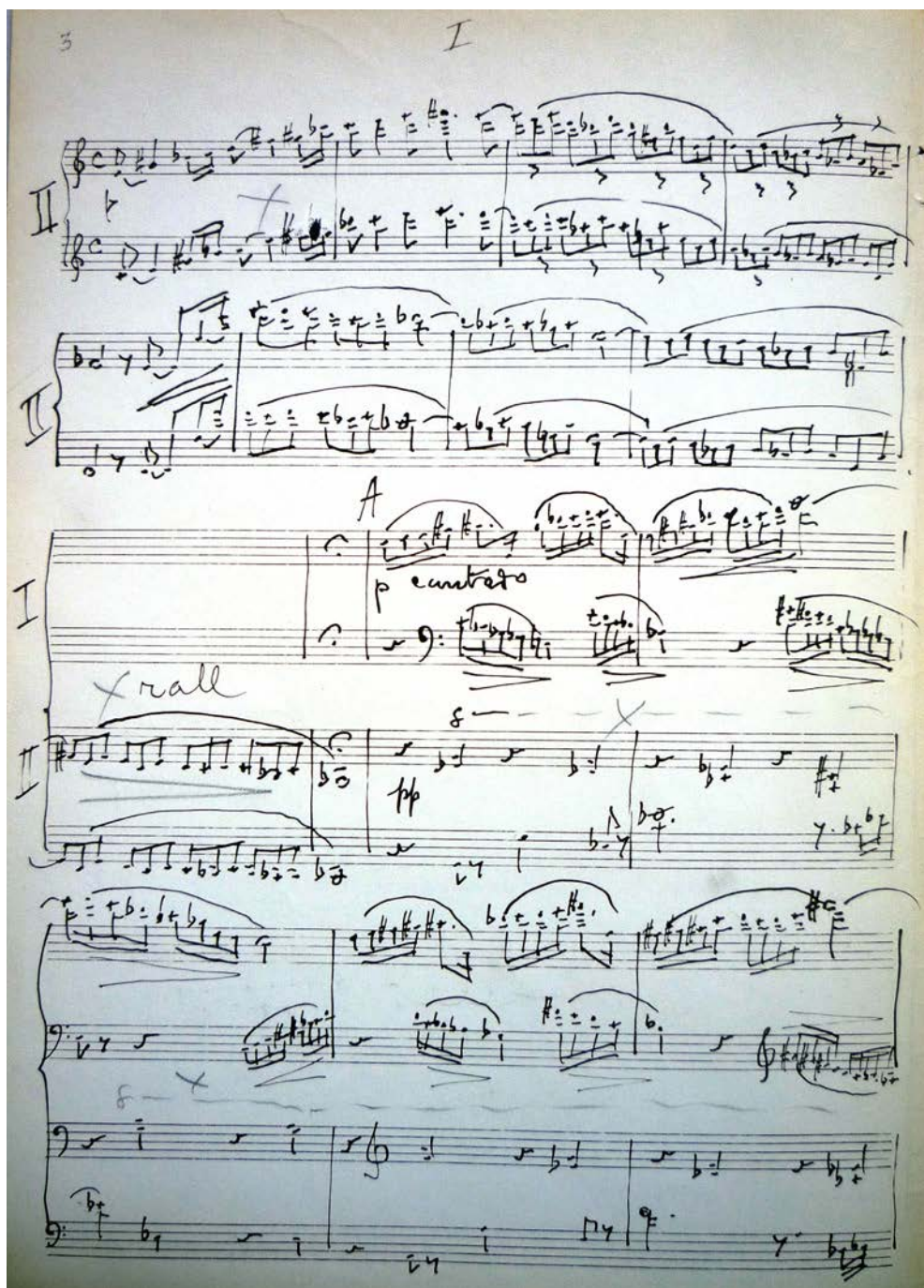


Figura 6

Desde principios del siglo veintiuno ha habido algunos esfuerzos nacionales e internacionales para volver a poner los Pianos Carrillo en circulación musical. La mayoría de estas iniciativas han nacido de personas cuyo acercamiento a estos instrumentos no tiene nada que ver con el futuro que Carrillo soñaba para ellos y su Sonido 13. En algunos casos, estos proyectos han sido llevados a cabo por artistas completamente ajenos al legado de Carrillo.

El interés del compositor mexicano-holandés Juan Felipe Waller (n. 1971) por Carrillo y sus pianos surgió cuando en 2011 Sander Germanus, director artístico y presidente del Centro de Música Microtonal de la Fundación Huygens-Fokker en Ámsterdam, le encargó escribir una pieza para el Piano Carrillo en dieciseisavos de tono de la fundación. Según Waller, Germanus le vendió la idea de componer una pieza para Piano Carrillo y el órgano Fokker (en treintaiunavos de tono) apelando a cuestiones de identidad y afirmando que él era el compositor perfecto para escribir para un piano mexicano y un órgano holandés, dado que esa combinación reflejaba su propia experiencia multicultural. El resultado fue *Lhorong, 31°N 96°E* (2011-2015), cuyo primer movimiento se estrenó en el *BAM Zaal* [Sala Bam] del *Muzikgebouwaan 't IJ* [Edificio de Música del IJ] en Ámsterdam.

Waller, cuya formación inicial fue como pianista, afirma que su primer encuentro con el Carrillo Piano en dieciseisavos de tono fue de extrañamiento. Asevera que lo que le llamó especialmente la atención fue el rango extremadamente estrecho del registro de los pianos y el hecho de que carecen de los registros agudos y graves del piano estándar. Extendiendo los brazos lo más que puede, como si fuera a abrazar a alguien, Waller explica que «tienes la extensión de [los brazos y] las manos, pero es solo una octava. [...] Sería interesante tener siete pianos con cada una de las octavas porque a veces se apetecen los registros más altos o más bajos».²¹ El proceso de composición de Waller comenzó al familiarizarse con el instrumento. Lo hizo grabando una serie de sesiones de improvisación en las que intentó explorar las posibilidades musicales del instrumento, intentando evitar las recurrencias retóricas de la música de Carrillo. La acción cinética de estos ejercicios de improvisación en el Piano Carrillo lo llevó a darse cuenta de que los *clusters* eran la característica casi natural a explorar, dada la disposición de los tonos en el teclado en relación a las posiciones de las manos del pianista. Sin embargo, también determinó que para proporcionarle al instrumento cierta variedad tímbrica de la que carece, prepararía el piano de manera similar a la de John Cage.²²

Al igual que en los *Balbuces* de Carrillo, la partitura de *Lhorong, 31°N 96°E* es un híbrido en el que el órgano Fokker está escrito en tonos reales y el piano en dieciseisavos de tono en una notación que representa teclas para tocar. Waller explica que lo hizo puramente por razones prácticas; pero que también ideó un sistema de notación para dieciseisavos de tono con la intención de producir una partitura que mostrara los tonos reales tocados por el instrumento. Su principal preocupación con la forma actual de la partitura es que no permite apreciar la relación sonora entre el Piano Carrillo y el órgano Fokker. Esta es también la principal objeción que tiene al utilizar la notación numérica de Carrillo. En su opinión,

²¹ Juan Felipe Waller, entrevista electrónica, 1 de julio de 2022.

²² El primer movimiento de *Lhorong, 31°N 96°E* puede escucharse en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/134646358>.

el vínculo arbitrario entre números y tonos en la notación de Carrillo es auditivamente muy desorientadora, porque «simplemente no tienes una referencia sobre cuáles son los tonos reales en juego».²³

Aunque evidentemente basado en la materialidad del instrumento y conectado con algunas de las ideas detrás de la creación de estos pianos, el archivo estético en la obra de Waller se aleja notablemente del de Carrillo. Como tal, *Lhorong, 31°N 96°E* muestra a un compositor indagando en el archivo de los Pianos Carrillo para extraer de ellos información acústica que se utilizará en la producción de un tipo de conocimiento estético, que trasciende los límites del proyecto músico/teórico de Carrillo.

El compositor mexicano Arturo Fuentes (n. 1975) conoció los Pianos Carrillo durante una visita a San Luis Potosí, México, cuando ya había terminado sus estudios de doctorado en Francia y vivía en Austria. Su acercamiento a los pianos estuvo guiado por la fisicalidad de tocar los instrumentos. Sin embargo, a diferencia de Waller, Fuentes no es pianista y, rápidamente, comprendió que la falta de una técnica pianística estándar podría ser una ventaja para superar los problemas físicos de un conjunto de instrumentos que «nadie toca» desde hace varias décadas. Fuentes describe el estado de los pianos de la siguiente manera:

Desafortunadamente, los pianos no están en óptimas condiciones para tocarse. Todos tienen diferentes problemas mecánicos: algunos tienen teclas que se atorran, a otro el pedal no le funciona, alguno otro puede tener problemas con el sonido de algunas cuerdas, etc.²⁴

Fuentes comenzó a explorar los Pianos Carrillo a través de un enfoque táctil y físico que recurría a formas no convencionales de producir sonidos con las manos sobre el teclado, a partir de las sonoridades particulares que él tenía en mente.²⁵ No toma como punto de partida un sonido abstracto ideal; sino que se centra en el sonido específico de las deficiencias mecánicas de los Pianos Carrillo en su relación con los modos de acción performáticos. En ese sentido, aprovecha el *estatus* semi-caótico de los Pianos Carrillo determinado por los problemas mecánicos generados por su falta de uso y mantenimiento adecuado, así como por los problemas en su diseño para generar una composición. Este enfoque es un muy buen ejemplo de la necesidad de desarrollar nuevas «reglas de compromiso y códigos de conducta» como estrategias de recuperación para producir nuevos conocimientos creativos, a partir de la información acústica almacenada en un instrumento.

²³ Juan Felipe Waller, entrevista electrónica. El sistema de notación de Waller es una extensión de la notación estándar occidental para los cuartos de tono.

²⁴ Fuentes, entrevista electrónica, 28 de junio de 2022.

²⁵ En el siguiente enlace se puede observar y escuchar a Arturo Fuentes improvisando en uno de los Pianos Carrillos de Centro Julián Carrillo: <https://www.youtube.com/watch?v=qdDIKuZwMB4>

LOS PIANOS CARRILLO COMO ARCHIVOS DE CÓDIGO ABIERTO

En «El piano que nadie toca», Jamie Moreno Villarreal se entrega a la materialidad de un piano que nadie toca para guiarnos por los momentos que definen cómo «[e]l piano se confina y se posterga».²⁶ Sin embargo, los Pianos Carrillo como archivos cuya información almacenada se convierte en conocimiento por medio de una amplia variedad de ejercicios de recuperación nos muestra que su historia, en tanto confinamiento y aplazamiento, también se trata, y quizás esto es lo más importante, de posibilidades y de agencia. Thor Magnusson sostiene que, como «tecnologías de expresión humana», los instrumentos musicales «sirven igualmente como prótesis del cuerpo humano y como herramientas para comprender el mundo, tanto el mundo físico objetivo como el mundo subjetivo de la mente».²⁷ En ese sentido, la materialidad de los Pianos Carrillo almacena un tipo de capacidad musical que refleja la mente de su diseñador, deseos y aspiraciones de pertenecer a un mundo musical cuyo pasado lo perseguía, pero cuyo futuro aspiraba a ocupar por completo. En su diseño, los Pianos Carrillo ofrecen una gran libertad a quienes los utilizan, siempre y cuando lo hagan dentro de los límites epistemológicos de los mundos físicos y subjetivos que representan. Sin embargo, en mi caso, cuando encontré por primera vez uno de estos instrumentos, aprecié cómo también pueden imponer una especie de agencia sobre el cuerpo de quienes los tocan. La agencia de estos instrumentos radica en su compleja interrelación entre tradición, disciplinamiento, interfaz y representación que puede desencadenar una serie de recuerdos de archivo en el intérprete; recuerdos que a su vez pueden dictar la interacción física, sensorial, cinética y afectiva del músico con el instrumento. Al guiar los caminos por los que cualquier individuo puede navegar, los archivos pueden reproducir con éxito las ideologías que informan su diseño y organización. Así es como funciona la agencia de un archivo; y en ese sentido, esa agencia tiene que ver con la performatividad. En estos casos, se trata de archivos manifiestamente cerrados a ser reinventados desde fuera y cuya información, a través de una repetición recurrente, debe conducir ineluctablemente al mismo tipo de conocimiento.

Por otro lado, como sugiere Roger Moseley, «las acciones humanas aún pueden otorgar al [tocar un instrumento] un poder transformador. [...] El tocar de las teclas demuestra cómo funciona un sistema, pero también explora sus límites. Depende de nosotros si elegimos seguir el juego o reescribir las reglas del compromiso ludomusical».²⁸ Este tipo de agencia transformadora tiene el potencial de ayudarnos a salir de los sistemas discursivos cerrados que puede implicar un instrumento como archivo. En el caso de los Pianos Carrillo, es el archivo mismo —en las limitaciones que su diseño impone a los parámetros musicales estándar y en lo que provoca el caos de su materialidad decadente— el que tiene la llave para

²⁶ Moreno Villarreal: *Op. cit.*, 1995, p. 54.

²⁷ Magnusson: *Op. cit.*, 2019, p. 31.

²⁸ Moseley: *Op. cit.*, 2016, p. 117.

abrir y transfigurar la información que almacena. Ya sea en la práctica creativa que aprovecha los obstáculos que las deficiencias del diseño y la condición física de los instrumentos imponen al músico, o en el distanciamiento epistemológico que sigue al desarrollo de nuevas reglas de compromiso y códigos de conducta, los Pianos Carrillo como tecnología de código abierto nos muestran el potencial que una estrategia alternativa tiene para una recuperación que no solo establezca nuevas e imprevistas redes mecánicas, estéticas y afectivas; sino también fuercen su propia reconfiguración como archivo. En otras palabras, la historia de los Pianos Carrillo como archivos también nos ofrece una salida a los dictados ideológicos que los archivos a menudo están diseñados a reproducir. Como tal, la historia de los Pianos Carrillo es de esperanza; de un optimismo que surge del misterioso potencial de escuchar mal, romper las reglas, eludir los esfuerzos normativos de disciplinamiento, tomar metafóricamente un hacha y destrozarse el amado instrumento.

«Los Estragos del Sonido 13» (véase figura 7) no es una referencia directa a los Pianos Carrillo ya que esta caricatura fue publicada más de dos décadas antes de la presentación de los instrumentos. Sin embargo, su interpelación cómica del Sonido 13 como un tipo de extrañamiento disruptivo y a la vez bienvenido, que busca transformar radicalmente el *estatus quo* en algo nuevo y emocionante, bien podría usarse para describir lo que el compositor imaginó que



Figura 7

sus pianos harían. De hecho, los Pianos Carrillo pueden ser vistos como eso, una especie de extrañamiento de la tradición que busca reemplazarla con un sistema que la expanda y trascienda. En su diseño y construcción, los Pianos Carrillo brindan un ejemplo perfecto de cómo el compositor imaginó que esto sucedería; prescribiendo un tipo de teoría musical y experiencia sonora. Sin embargo, el poder extrañante de los pianos se vio disminuido por su historia de invisibilidad y su rápida transformación en objetos de museo. Si en la visión de Carrillo del futuro sus pianos microtonales convertían al piano estándar en un instrumento superado «que no ha de tocarse», en realidad los Pianos Carrillo tendrían que esperar décadas antes de poder despertar de un largo sueño para alejarse aún más del sueño de futuro del compositor mexicano.

Más allá de su trayectoria histórica particular, lo que nos cuenta la historia de los Pianos Carrillo es que los archivos y la información que pueden o no almacenar son importantes, no como instrumentos en una economía de reproducción normativa del «ser» como algo fijo y esencial; sino más bien como desencadenantes de una economía libidinal del «porvenir». Como tal, los Pianos Carrillo como archivos no son tan relevantes como la encarnación y materialización de lo que el compositor imaginó; sino más bien como estímulos para la realización de lo que no pudo imaginar. Su relevancia como instrumentos y archivos no radica en los deseos y aspiraciones que mantuvieron ocultos mientras no se tocaban; sino en cómo esas fantasías se articularon y transformaron creativamente cuando finalmente se tocaron. Como dice Moreno Villarreal, a veces, el piano que nadie toca es «el piano que un día ha de tocarse»; es un instrumento y un archivo lleno de «experiencias y posibilidades emocionales», como sugeriría Polina Barskova.²⁹ Que esta adivinación poética sea el mandato que nos ayude a interrogar de manera esperanzadora, productiva y transformadora al nihilismo neoliberal y al cuestionamiento que la ultraderecha contemporánea pondera de la noción misma de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barskova, Polina: *Air Raid*, traducido al inglés por Valzhina Mort, Ugly Duckling Presse, Brooklyn, 2021.
- Benjamin, Gerald R.: «Julián Carrillo and ‹Sonidotrece›», *Anuario* 3, 1967, pp. 33-68.
- Carrillo, Julián: *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, 1967.
- _____ : *Testimonio de una vida*, Comité Organizador «San Luis 400», San Luis Potosí, 1992.
- Davies, Hugh: «Developments and Modifications», en *Stanley Sadie* (ed.): *The New Grove: The Piano*, W.W. Norton, Nueva York, 1988, pp. 70-74.
- Good, Edwin M.: «Keyboards», en Robert Palmieri (ed.): *The Piano. An Encyclopedia*, Routledge, Nueva York, 2003, pp. 203-205.

²⁹ Polina Barskova: *Air Raid*, 2021, p. 146.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1998.
- Madrid, Alejandro L.: *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2020.
- _____ : *The Archive and the Aural City: Gimmicks, Networks, Utopias, and the Logic of Archival Knowledge at the Sonic Turn*, Duke University Press, Durham, 2025.
- Magnusson, Thor: *Sonic Writing. Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscription*, Bloomsbury, Nueva York, 2019.
- Maier, Carla J. y Holger Schulze: «The Tacit Grooves of Sound Art: Aesthetic Artifacts as Analogue Archives», en *Sound Effects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 7/3, 2017, pp. 21-35.
- Moreno Villarreal, Jaime: «El piano que nadie toca», en *Vuelta* 220, 1995, pp. 54-55.
- Morones Hernández, Mario: «Análisis de los 19 pianos metamorfoseadores de Julián Carrillo», reporte inédito encargado por el Centro Julián Carrillo, 2015.
- Moseley, Roger: *Keysto Play. Music as Ludic Medium from Apollo to Nintendo*, University of California Press, Oakland, 2016.
- Nava Loya, Armando: *¿Qué ha pasado con el «Sonido 13» en 100 años?*, Editorial Herbasa, Ciudad de México, 1995.
- Rehding, Alexander: «Instruments of Music Theory», en *Music Theory Online* 22/4, 2016 (disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html>)

Entrevistas

Fuentes, Arturo. Entrevista electrónica. 28 de junio de 2022.

Waller, Juan Felipe. Entrevista electrónica. 1 de julio de 2022. ■

Alejandro L. Madrid. Estados Unidos-México. Teórico cultural del sonido y la música que trabaja en el área de los estudios latinoamericanos. Doctor en musicología y estudios culturales comparados por la Universidad Estatal de Ohio (2003). Ha sido catedrático en la Universidad de Illinois en Chicago y la Universidad de Cornell y actualmente ocupa la cátedra Walter W. Naumburg en música de la Universidad de Harvard. Editor de la serie *Currents in Latin American and Iberian Music* de la Universidad de Oxford. Actualmente escribe un libro sobre el álbum *Días y flores* del cantautor cubano Silvio Rodríguez.

Morales Abril, Omar: «Transmisión oral de repertorio escrito: dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (*floruit* 1681-1711)», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 23-45.

RESUMEN

Las escasas obras localizadas en la actualidad del compositor Miguel de Riva y Pastor, maestro de capilla de la catedral de la Puebla de los Ángeles entre 1705 y 1711, se conservan en repositorios de instituciones distintas a las vinculadas con su actividad conocida. Una aproximación a ellas desde la perspectiva de los procesos de circulación —tanto de personas como de repertorio musical— intenta responder a la interrogante de cómo pudieron llegar a la catedral de Guatemala dos tonos compuestos por un músico cuya actividad conocida se circunscribe a la ciudad de Puebla. A través del estudio contextual de la actividad musical en varias regiones de la Nueva España y allende el virreinato en el tránsito del siglo XVII al XVIII, así como del análisis comparativo de las fuentes que recogen en notación musical las obras, se presentan argumentos que sugieren que las fuentes conservadas en Guatemala se anotaron a partir de una fuente intangible: la memoria. En última instancia, esta conferencia propone construir, por medio de una lectura oblicua de múltiples documentos y la asociación de información aparentemente distante e inconexa, una imagen más dinámica, funcional y versátil de la música y su transmisión, más allá de la simple exposición de datos duros de siglos pasados.

Palabras clave: música de inicios del siglo XVIII, catedral de Puebla, catedral de Guatemala, circulación, memoria.

ABSTRACT

Today, the few known musical compositions by Miguel de Riva y Pastor are preserved in repositories unlinked to Puebla Cathedral, where the composer worked as maestro de capilla between 1705 and 1711. This lecture focuses on two tonos by Riva Pastor; it approaches them from the perspective of circulation processes that involve both people and musical repertoire, aiming to explain how these compositions could have reached Guatemala Cathedral. Through the contextual study of musical activity in various regions of New Spain and beyond its geographical borders in the transition from the 17th to the 18th century and the comparative analysis of musical sources, I argue that the musical manuscripts preserved in Guatemala were written by memory. The oblique reading of various documents and its association with an array of apparently distant and unconnected information provides a more dynamic, functional, and versatile understanding of music that goes far beyond the exposure of sequenced facts that featured the musicological studies of the twentieth century.

Keywords: early 18th century music, Puebla Cathedral, Guatemala Cathedral, circulation, memory.

Fecha de recepción: marzo, 2024

Fecha de aceptación: agosto, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: March, 2024

Acceptance Date: August, 2024

Release Date: December, 2024

La relevante actividad y producción musical de la catedral de Puebla durante el período colonial es ampliamente reconocida tanto en los estudios musicológicos sobre el virreinato de la Nueva España, como en los que consideran toda la región hispanoamericana de ese período. Con ciento veintiún cantorales,² con veintidós libros de polifonía —la colección más grande de Hispanoamérica, equiparable en número a la de la catedral de Sevilla—³ y con mil quinientas obras anotadas en papeles, el archivo musical de la catedral de Puebla se cuenta entre los repositorios del continente con mayor número de obras del período colonial.⁴ Esto ha derivado en el interés por el estudio, edición e interpretación de los compositores más representados, sobre todo, los más tempranos del siglo XVII: Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla. Estos compositores constituyen referentes obligados, incluso, en las más recientes publicaciones que intentan una visión panorámica de la música del período colonial hispanoamericano o que al menos sugieren eso con su título.⁵

El común denominador de estos trabajos consiste en hacer énfasis en la producción de compositores con mayor número de obras conservadas, como referente del desarrollo y productividad musical de la catedral de Puebla, con una visión marcadamente local, en cuanto a la representatividad del repertorio. Sin embargo, la recuperación, estudio y difusión de obras de Juan García de Céspedes, Juan de Baeza, Francisco Vidales, Miguel

Transmisión oral de repertorio escrito: dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)¹

Omar Morales Abril

¹ Este texto constituye una versión abreviada de la primera sección del libro *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)*. Estudio y edición crítica, en prensa.

² Thomas Stanford: *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, 2002.

³ Javier Marín López: «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México», 2010, p. 5.

⁴ Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Mani: *Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*, 2015.

⁵ Véanse, entre otros, Álvaro Torrente (ed.): *Historia de la música española e hispanoamericana. Tomo 3. La música en el siglo XVII*, 2016 y Leonardo Waisman: *Una historia de la música hispanoamericana*, 2018.

Dallo y Miguel de Riva, por mencionar algunos de los compositores activos en Puebla durante las últimas décadas del siglo XVII, sigue esperando el interés de la comunidad académica y musical.

En este trabajo me aproximaré a dos obras de Miguel de Riva y Pastor desde la perspectiva de la circulación de música y músicos. Valga aclarar que mi intención al abordar un caso de obras de un único compositor no busca continuar con la tradición de exaltación de individuos como genios creadores en cuanto a personajes relevantes, ejemplares o modélicos; todo lo contrario. Con la aproximación a un caso específico intento ofrecer una imagen más dinámica, funcional y versátil de la música y su transmisión, más allá de la simple exposición de datos duros de siglos pasados. Pretendo, además, compartir una propuesta de estudio de mecanismos de circulación de la música que sea aplicable a investigaciones de otras regiones y períodos.

MIGUEL DE RIVA Y PASTOR (*FLORUIT* 1681 - 1711)

Miguel de Riva y Pastor nació en la Villa de Beceite, de la arquidiócesis de Zaragoza, en el reino de Aragón. Por el momento desconozco su fecha de nacimiento, su actividad temprana en la España peninsular y su traslado al virreinato de la Nueva España. La primera referencia aparece cuando fue admitido como cantor tiple de la catedral de Puebla, el 7 de octubre de 1681, por recomendación del entonces maestro de capilla Antonio de Salazar y previa evaluación del cabildo.⁶ En agosto de 1689 recibió un aumento notable, asociado con la «obligación de enseñar a los monacillos el canto llano».⁷ Esa nueva atribución, incluida en una «reforma y proporción de los salarios de la capilla», estableció una primera regulación de las actividades de los niños al servicio de la catedral que, posteriormente, derivaría en la fundación del Colegio de Infantes de la catedral de Puebla, en 1694.⁸ No he localizado referencias al rector del Colegio en los primeros años de su fundación; pero consta que para 1699 era precisamente Miguel de Riva y Pastor.⁹

Con el fallecimiento del maestro de capilla Dallo y luego de concursar por la plaza, Miguel de Riva fue nombrado maestro de capilla titular, el 20 de noviembre de 1705.¹⁰ Sus atribuciones fueron las habituales para el cargo: la dirección de la capilla de música, la composición y la adquisición de música a ser interpretada por la misma, la evaluación de aspirantes a incorporarse como músicos asalariados de la catedral, la inspección y valoración del estado de los órganos, así como la

⁶ Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante AHVCMP), Libro de Acuerdos Capitulares (en adelante LAC) 18, f. 52r, 7 de octubre de 1681.

⁷ AHVCMP, LAC 18, ff. 427r-427v, 9 de agosto de 1689.

⁸ Montserrat Galí Boadella: «El Colegio de Infantes de la Catedral de Puebla. La enseñanza musical en la ciudad de Puebla durante el Virreinato en su contexto artístico y social», 2010.

⁹ AHVCMP, LAC 20, f. 177r, 16 de junio de 1699.

¹⁰ AHVCMP, LAC 21, ff. 124v (27 de octubre de 1705) y 130r (20 de noviembre de 1705).

enseñanza musical.¹¹ Miguel de Riva y Pastor falleció el 17 de octubre de 1711 y fue sepultado dos días después, en la capilla del Santo Cristo de la Columna de la catedral de Puebla.¹²

Producción compositiva de Miguel de Riva y Pastor

Han llegado hasta nuestros días menos de diez obras de Miguel de Riva. Quizás por ello el compositor ha recibido poca atención por parte de los estudiosos e intérpretes. Sin embargo, el pequeño número de obras conservadas no necesariamente es un reflejo de un compositor poco prolífico o de escaso cultivo. Se debe considerar, por un lado, la relativa brevedad de su magisterio de capilla. Los escasos seis años que duró en el cargo debieron incidir en el número de composiciones generadas. Aun así, la información que recoge un inventario de los papeles de música que resguardaba la catedral de Puebla a mediados de 1718 lista nada menos que doscientos siete villancicos de Miguel de Riva y Pastor, junto con una única obra en latín.¹³ La referencia a más de doscientas obras entre una y once voces con acompañamiento compuestas por Miguel de Riva y Pastor para la catedral de Puebla, recogida en el inventario de 1718, contrasta dramáticamente con los nueve documentos que nos han llegado hasta la actualidad y que sintetizo en la tabla 1. Se conserva una única obra litúrgica (incompleta) y ocho villancicos de agudo ingenio conceptista, cuyo carácter contrasta con la ligereza de los populares villancicos jocosos.

TABLA 1. RELACIÓN DE OBRAS EXISTENTES DE MIGUEL DE RIVA Y PASTOR				
Repositorio	Signatura	Título	Festividad	Dotación
AMVCCP	655c.60	Misa de Feria	Cuaresma	[S]ATb
CSG	CSG.244	Ay, cómo llora	Navidad	S acomp
CSG	CSG.245	Cisne, no alagues	Santísimo Sacramento	ATT acomp
CSG	CSG.246	Jeroglífico alado de pluma	Virgen María	TT acomp
CSG	CSG.247	Para dar el parabién	Natividad de la Virgen	SSAT acomp
CSG	CSG.248	Pues armado Cupido	Navidad	SS [VVV] acomp

¹¹ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez: *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, 2018, pp. 487-493.

¹² Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Actas de Defunciones de Españoles 6, f. 89v, 19 de octubre de 1711.

¹³ Javier Marín López: «El villancico religioso en la Puebla entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales», 2019, pp. 259-289.

TABLA 1. RELACIÓN DE OBRAS EXISTENTES DE MIGUEL DE RIVA Y PASTOR				
Repositorio	Signatura	Título	Festividad	Dotación
CSG	CSG.249	Qué enigma tan bello	Santísimo Sacramento	SS acomp
AHAG	333	A la ro, ro, ro	Navidad	S acomp
AHAG	S.886	Ay, cómo llora	Navidad	S acomp
Elaboración propia. Abreviaturas de partes vocales e instrumentales. A: alto vocal. acomp: acompañamiento continuo. b: bajo instrumental. S: tiple vocal. T: tenor vocal. V: parte vocal indeterminada.				

DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE MIGUEL DE RIVA Y PASTOR

Llama la atención que las fuentes de todos esos villancicos existentes se conservan en repositorios distintos a la catedral de Puebla. ¿Cómo pudieron llegar las obras de Miguel de Riva a la Colección Sánchez Garza, que resguarda el Cenidim en la ciudad de México, y al archivo musical de la catedral de Guatemala? La búsqueda de posibles respuestas a esta pregunta exige la consideración de aspectos relacionados con la circulación de música.

Villancicos para el convento de la Santísima Trinidad de Puebla

Por la limitación de espacio, omitiré los aspectos relacionados con el estudio de la transmisión y recepción de las obras conservadas en la Colección Sánchez Garza, que incluye la determinación de que las fuentes fueron utilizadas en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, de que las cantaron y tañeron las monjas que conformaban la capilla musical del convento en torno a 1720 y que se pueden demostrar varios tipos de adecuaciones en función de las fiestas conventuales y los recursos vocales e instrumentales disponibles. La identificación de discordancias significativas entre los acentos prosódicos y los acentos musicales, el análisis del estilo literario, así como la evidencia de tiras de papel sobrepuestas con letras para otras festividades, evidencian que la letra original de algunos villancicos pudo corresponder a una fiesta distinta a la original y que la música se adaptó a las necesidades particulares del Convento en un momento específico.¹⁴

Con estas evidencias, la noción de autoría va perdiendo relevancia en estas fuentes que reflejan más una práctica musical circunstancial que las supuestas ideas e intenciones de un compositor. Esto aplica incluso a papeles presumiblemente autógrafos, como parece ser el caso de *Pues armado Cupido*, villancico de Navidad fechado en 1695 que incluye la rúbrica de Miguel de Riva. El encabezado del estribillo dice «a 6» en las tres partes que se conservan, correspondientes a dos tiples de un primer coro y al acompañamiento. Esto me hizo considerar ini-

¹⁴ Morales Abril: *Op. cit.*, en prensa.

cialmente que la obra estaba incompleta. Por supuesto que lo está en relación con su versión original, pues faltan cuatro partes vocales; pero un examen más detallado de la obra permite verificar no solo que la poesía se conserva completa; sino también que la música es perfectamente funcional con las partes existentes. Es decir, cabe la posibilidad de que la obra se haya interpretado como un dúo con acompañamiento en el Convento de la Santísima Trinidad; descartando las cuatro voces que habrán conformado un segundo coro de relleno en la versión originalmente compuesta por Miguel de Riva.

Obras de Miguel de Riva y Pastor en la catedral de Guatemala

Aun más llamativa resulta la presencia de dos tonadas de Miguel de Riva y Pastor en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, repositorio que atesora, entre mucha otra documentación, los libros y papeles de música de la catedral de esa ciudad. Intentar explicar la transmisión de esas dos obras constituye una tarea que exige mayor perspicacia, si se toma en cuenta que las ciudades de Puebla de los Ángeles y Santiago de Guatemala están separadas por más de 1300 kilómetros, que esta última estaba fuera de los límites del virreinato de la Nueva España.¹⁵

La escasa información sobre Miguel de Riva que he localizado hasta la fecha en documentación histórica siempre lo ubica en la ciudad de Puebla, por lo que es necesario adoptar una metodología particular para buscar y asociar información diversa y dispersa. Para ello, me apoyo en dos conceptos desarrollados en el campo de la microhistoria. Por un lado, el concepto de «huellas o indicios», postulado en 1978 por Carlo Ginzburg en un trabajo que revisó y amplió al publicar su versión en español en el año 2003, donde propone realizar lecturas oblicuas de los testimonios históricos para acceder al conocimiento de aquello que no suele recogerse explícitamente en los documentos.¹⁶ Por otro lado, adopto también de la microhistoria la noción heterodoxa de «contexto» que plantea Ronen Man (2013); entendiéndolo como «un ejercicio de comparación y de vinculación de elementos individuales, separados tanto en el tiempo como en el espacio, los cuales son relacionados por similitudes indirectas y por analogías» entre «morfologías y fenómenos en principio diversos y sin relaciones aparentes». ¹⁷ Dado que me apoyo en elementos de la microhistoria, procuraré también «informar de

¹⁵ La Audiencia de Guatemala se separó del virreinato de la Nueva España desde 1540 y, salvo un breve período de casi ocho años entre 1563 y 1570, no volvió a integrarse al virreinato a lo largo de su historia. Por su parte, la catedral de Guatemala fue sufragánea de la de México desde 1547 hasta 1744, que fue elevada a sede arquidiocesana, como lo fue también la de Puebla, desde ese año 1547 hasta inicios del siglo XX, cuando en 1903 fue elevada a metropolitana. Véase Peter Gerhard: *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*, 1986 y *La frontera sureste de la Nueva España*, 1991; Muñoz Paz, María del Carmen, Diana Barrios Prado y Josefina Contreras Conde: *Historia institucional de Guatemala: la Real Audiencia, 1543-1821*, 2006.

¹⁶ Carlo Ginzburg: *Tentativas*, 2003, pp. 93-155.

¹⁷ Ronen Man: «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales», 2013, pp. 167-173.

manera explícita la trastienda y los andamiajes de la investigación [...]; realizando una comunicación directa y empática con los lectores potenciales» para hacer evidente lo provisional del discurso, sin argumentaciones autoritarias y categóricas.¹⁸ Es decir, intentaré, en mi narrativa, evidenciar mis reflexiones y el diálogo que entablo con los documentos.

Una primera revisión crítica de las fuentes documentales que mencionan a Miguel de Riva consistió en buscar indicios que lo vincularan con el movimiento de personas y con actividades musicales específicas que puedan asociarse con la circulación de repertorio. En múltiples ocasiones, el maestro de capilla fue examinador para determinados concursos de oposición de plazas de músicos de Puebla, cuyos edictos se colocaron en otras ciudades, por tanto, probablemente, esto lo puso en contacto con músicos foráneos. Sin embargo, la posibilidad más sólida involucra la conjunción de varios sucesos que se articulan en torno a la elección de maestro de capilla en la catedral de Oaxaca, a inicios del siglo XVIII.

El 17 de junio de 1707 falleció Mateo Ballados, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, luego de casi cuarenta años de ocupar el cargo.¹⁹ En los meses inmediatos encargaron el magisterio de capilla al sochantre, de forma interina. Durante ese período, el cabildo habrá publicado edictos convocando a examen, al cual se opusieron tres aspirantes locales —Francisco de Herrera y Mota, Juan de Tovar Carrasco y Luis Gutiérrez— más un aspirante foráneo: José Pérez de Guzmán. Las obras compuestas por los concursantes fueron enviadas a la ciudad de México para ser evaluadas por el maestro de capilla de la catedral metropolitana, Antonio de Salazar. Este envió un detallado dictamen que desacreditaba a los aspirantes oaxaqueños y favorecía al aspirante de la ciudad de México, y alumno suyo.²⁰

Al margen de las motivaciones del cabildo de la catedral de Oaxaca para desatender el informe de Salazar, resulta determinante, para los intereses de este trabajo, que se decidiera repetir el examen varios meses después, pero con un único opositor, quien fue evaluado, nada menos que por Miguel de Riva y Pastor. Es probable que el cabildo haya enviado a Puebla al opositor, pues el dictamen de Miguel de Riva está fechado en esa ciudad, el 24 de agosto de 1708. Además, la lectura del dictamen se realizó en Oaxaca hasta el 7 de septiembre. Lo cierto es que el dictamen de Miguel de Riva, trasladado en el libro de acuerdos capitulares de la catedral de Oaxaca, hace evidente que la evaluación fue presencial.²¹

De este informe recupero varios aspectos, que más adelante contrastaré con información y consideraciones de distinta naturaleza. Por un lado, resalto que

¹⁸ Ídem, p. 171.

¹⁹ Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Oaxaca, Libro de Defunciones 1706-1711, s/p., 17 de junio de 1707.

²⁰ Mark Brill: «Carrasco or Mathías? Plagiarism and Corruption in an Eighteenth-Century Examen de Oposición from the Oaxaca Cathedral», 2005, pp. 227-247.

²¹ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (en adelante AHAAO), LAC 3, f. 344r-344v, 7 de septiembre de 1708.

Francisco de Herrera y Mota interactuó con Miguel de Riva durante varios días. En esa ocasión, no solo fue examinado por el maestro de capilla de la catedral de Puebla; también fue instruido «en el estilo que se practica ahora», a través de «explicaciones e instrucciones y modo de observar y ejecutar [...] para lo cual di el modo que debe tener en estos tiempos». Es decir, tuvo la oportunidad de ejercitarse en el nuevo estilo de componer villancicos, que entonces no le era familiar, con la guía de Miguel de Riva. Es verosímil que el maestro Riva haya adiestrado a Francisco Herrera con sus propias composiciones.

Eso nos lleva a otro aspecto relevante: la probable transmisión de repertorio poblano, en estilo moderno, por parte de Herrera y Mota quien, efectivamente, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Oaxaca ese 7 de septiembre de 1708. Un indicio de esta posibilidad se encuentra en los «Maitines a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora», fechados en 1711.²² Los cuadernos son autógrafos y están rubricados por Francisco de Herrera y Mota. Como segundo villancico, el maestro de capilla compuso una versión sobre la letra *Jeroglífico alado de pluma*, la misma que fuera musicalizada por Miguel de Riva y cuya música fue aprovechada para adaptarle una letra a otra fiesta en el convento trinitario poblano.

Cabe la posibilidad de que Herrera y Mota haya copiado algunas composiciones en estilo moderno de la catedral de Puebla, entre ellas el villancico *Jeroglífico alado de pluma* de Miguel de Riva, durante los días de su examen de oposición en Puebla, en agosto de 1708. Del villancico de Riva, Mota pudo haber extraído la letra en 1711 para realizar su propia versión musical, aunque también pudo extraerla de un pliego impreso con la letra de los villancicos que se cantaron en la catedral de Sevilla para la fiesta de la Concepción en 1684, donde está consignada la misma poesía.²³ Es verosímil, además, que Francisco de Herrera haya podido interpretar en Oaxaca algunas de las composiciones de Riva en distintas ocasiones durante su magisterio de capilla.

Conexión con Guatemala a través de Oaxaca

Hemos visto, pues, que algunas composiciones de Riva y Pastor pudieron migrar a Oaxaca en 1708 a través de Francisco de Herrera y Mota. Pero siguen quedando casi mil kilómetros de distancia hacia la ciudad de Santiago de Guatemala, lugar donde fueron anotadas dos tonadas de Navidad de Miguel de Riva, a voz sola. La revisión de documentación administrativa de las catedrales de Puebla, Oaxaca y de Guatemala, en búsqueda de esas huellas o indicios planteados por Carlo Ginzburg, permiten aclarar un panorama que de otra forma podría pasar desapercibido.

Durante los últimos años del siglo XVII se fueron integrando alumnos de Mateo Ballados a la capilla musical de la catedral de Oaxaca. El maestro los educaba a su

²² AHAAO, Música, 50d.14.

²³ Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, VE/1309-41.

costa y cuando tenían el nivel requerido, proponía al cabildo su contratación. Así fue como, en marzo de 1685 el cabildo leyó:

una petición presentada por el Licenciado Mateo Ballados, maestro de la capilla de esta santa iglesia, en que pondera la necesidad que tiene la capilla de músicos inteligentes que la adornen, por haber muerto y faltado algunos que la componían. Y para ello nomina tres, que a su costa ha enseñado: los dos músicos de voz, llamados Juan de León y Juan de Carrasco; y el otro bajonero suficientísimo, llamado Lorenzo Rodríguez.²⁴

Asignaron cuarenta pesos de salario a los cantores y cincuenta al bajonero. En 1691, el maestro de capilla presentó otra petición, al solicitar aumento de salario a varios músicos. Para ello expuso cómo se estaba «deteriorando la dicha capilla, por haberse ido y faltado los músicos de ella; unos por poca renta y otros por no tener ninguna o exigua». Propuso en el aumento a varios músicos, entre ellos a Juan de León.²⁵

Estos acuerdos reflejan no sólo cierta inestabilidad en la conformación de la capilla, pues los músicos se ausentaban para procurarse mejores ingresos; sino, además, que a Juan de León, contratado originalmente como «músico de voz» en 1685, se le duplicó el salario seis años más tarde, pues se desempeñaba como «tenor, organista y compositor». Su formación, como vimos, estuvo a cargo del maestro de capilla, sin que entonces tuviera un compromiso como ministro asalariado de la catedral.

Consta en los libros contables de la catedral de Oaxaca que en el músico Juan de León, en quien concentraremos nuestra atención, recibió dos adelantos de salario en marzo de 1696. Junto al registro está anotada la operación aritmética donde se concluye que debe quince pesos con seis tomines.²⁶ Tan sólo dos meses después, una nueva petición del maestro de capilla Ballados para contratar a un nuevo cantor motivó a los capitulares a dar por despedido a Juan de León, por sus constantes ausencias.²⁷ La revisión de los libros de cuentas de la catedral de Oaxaca muestra que la deuda de Juan de León se prolongó por nada menos que diez años.²⁸ Esto es un indicio de su absoluta ausencia de la ciudad de Antequera e, incluso, del entorno del obispado de Oaxaca, donde el cabildo disponía de múltiples comisarios para cobrar.

No es sino hasta el 22 de enero de 1706 que el cabildo leyó la petición de un «licenciado Juan Fernández de León, clérigo presbítero», quien solicitaba que se le

²⁴ AHAAO, LAC 2, ff. 181v-182r, 13 de marzo de 1685.

²⁵ AHAAO, LAC 2, ff. 237v-238r, 19 de junio de 1691.

²⁶ AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Libro de Clavería, f. 36r.

²⁷ AHAAO, LAC 3, f. 70v, 8 de agosto de 1696.

²⁸ AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Expediente 6, Libro de Clavería de 1699, f. 80r; *idem*, Caja 181, Expediente 6, Libro de Clavería de 1701, f. 68r; *idem*, Libro de Clavería de 1703, f. 64r.

admitiera en una de las plazas de música de la catedral de Oaxaca y ofrecía hacer demostración de su idoneidad. El cabildo acordó unánime recibir al «licenciado Juan Fernández de León» y asignarle ciento cincuenta pesos de salario anual.²⁹ Curiosamente, debajo del brevete «Juan de León» en las resultas de las cuentas de 1705, donde se seguía consignando la deuda de quince pesos, otra mano anotó «Pagó», junto con la rúbrica del mayordomo clavero.³⁰ Además, el 8 de marzo de 1706 se registró entre los cargos del libro de clavería: «Ítem, 15 pesos que pagó Juan de León, el cantor».³¹ Al comparar la rúbrica de «Juan de León», consignada en la carta de pago de salarios de ministros del segundo semestre de 1694, con las rúbricas de «Juan de León» y de «Juan Fernández de León» en las respectivas cartas de pago de 1706, podemos corroborar que se trata de la misma persona.

La década en la que Juan Fernández de León se ausentó del servicio de la catedral de Oaxaca, período en el cual se ordenó de clérigo presbítero, ha de ubicarlo en alguna región allende ese obispado. Justamente, una certificación de fallas en el servicio del coro de la catedral de Guatemala, fechada ahí el 2 de julio de 1697, consigna que «El padre Juan de León» no tuvo falta alguna.³²

La coincidencia nominal no basta para suponer que el Juan de León —activo en la catedral de Guatemala— es el mismo que aparece en la de Oaxaca. Sin embargo, las fechas encajan perfectamente. Recordemos que el cabildo de la catedral de Oaxaca declaró vacante la plaza de Juan de León en agosto de 1696. La primera mención de este nombre en la catedral de Guatemala se da en la referida certificación y, a juzgar por ella, Juan de León estuvo presente, sin falla alguna, desde el 2 de enero de 1697.

Este Juan de León —activo en Guatemala— fue nombrado primer capellán de una capellanía perpetua fundada por el bachiller don Nicolás Resino de Cabrera, arcediano de la catedral de Guatemala, el 16 de enero de 1698. Entonces se le menciona como «Juan Fernández de León, de hábitos clericales de primera tonsura, originario de la ciudad de Antequera, en el valle de Oaxaca, Reino de Nueva España, hijo natural de Juan Fernández de León Machuca e Inés Rodríguez, oriundos de la misma ciudad».³³ Contrario a lo consignado en Oaxaca, las certificaciones del apuntador del coro muestran una constancia y puntualidad en la asistencia de sus obligaciones como miembro de la capilla musical de la catedral de Guatemala.³⁴

²⁹ AHA AO, LAC 3, f. 312v-313r, 22 de enero de 1706.

³⁰ AHA AO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 181, Libro de Clavería de 1705, f. 66r.

³¹ AHA AO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libro de Clavería de 1706, f. 24r.

³² Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (en adelante AHAG), Fondo Cabildo, Mayordomía, Libranzas, 1696.

³³ Archivo General de Centro América, A1.20, legajo 608, f. 22v, Protocolos del escribano real Diego Coronado.

³⁴ Las siguientes referencias se apoyan en información de documentos del AHAG, Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador de coro, fechadas entre 1697 y 1707.

En 1702, sin embargo, el apuntador consignó fallas de «El padre Juan de León, desde dos de julio hasta veintiséis de noviembre de setecientos y uno, y desde primero de mayo. Volvió». Esta ausencia tan prolongada es un indicio de posible movilidad fuera de la ciudad. Salvo esos meses entre 1701 y 1702, su presencia en Guatemala es constante en el primer lustro del siglo XVIII. Sin embargo, su nombre sencillamente desaparece en las certificaciones del apuntador de coro de 1706. Recordemos que el presbítero Juan Fernández de León fue recibido como músico de la catedral de Oaxaca justamente el 22 de enero de ese año.

La perfecta articulación temporal entre la presencia del músico Juan Fernández de León en Oaxaca y su ausencia en Guatemala —y viceversa— confirman que el alumno de Ballados que la catedral oaxaqueña contrató como tenor en 1685 y que se desempeñó también como organista y compositor, migró a Guatemala en 1696. Ahí trabajó como músico de la capilla de la catedral, se ordenó sacerdote y fue ascendiendo en su posición dentro de la capilla. Pero a finales de 1705 decidió volver a Oaxaca.

¿Qué pudo moverlo a interrumpir su carrera en la catedral de Guatemala y procurar su reingreso a la de Oaxaca? Responder esta pregunta no puede salir del terreno de la especulación por el momento. Es probable que el deterioro de la salud del maestro de capilla Mateo Ballados fuera notorio por esas fechas y Juan Fernández de León aspirara a sucederlo en el magisterio de capilla de la catedral de Oaxaca. En el transcurso del año 1706 habrá podido reconocer las preferencias de las autoridades eclesiásticas locales y valorar las reducidas posibilidades de suceder a su maestro. De cualquier manera, los registros de clavería muestran que en 1707 la catedral de Oaxaca pagó a Juan Fernández de León únicamente dos pesos, tres tomines y seis granos, de los ciento cincuenta pesos de su salario anual.³⁵ Esto equivale únicamente a una semana de servicio. Fernández de León se habrá retirado de Oaxaca a mediados de enero de 1707; no vuelve a aparecer en los registros administrativos de la catedral. Debió reincorporarse como cantor de la capilla musical de la catedral de Guatemala a mediados de marzo de 1707, pues el certificado del apuntador del coro de la catedral de Guatemala registró de nuevo a «Juan de León» en el primer semestre de ese año, indicando que no tuvo ninguna falta los tres meses y medio que sirvió.

La notable carrera que llegó a desarrollar Juan Fernández de León en Guatemala incluye su nombramiento como maestro de capilla el 31 de octubre de 1717,³⁶ cargo que desempeñó hasta su muerte, el 10 de julio de 1731.³⁷ Pero hemos de recordar que nuestra atención se ha enfocado en él para explicar la presencia de dos composiciones de Miguel de Riva entre los papeles de música de la catedral de Guatemala. Si Juan Fernández de León abandonó la plaza de músico

³⁵ AHAAO, Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libro de Clavería de 1707, f. 34v.

³⁶ AHAG, Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador del coro, 1717.

³⁷ AHAG, Fondo Sagrario, Libro de entierros de españoles, del año de 1698 hasta 1739, ff. 217r-217v.

de la catedral de Oaxaca a inicios de 1707 y el contacto entre Miguel de Riva y Francisco de Herrera y Mota se dio en agosto de 1708, la enorme digresión sobre la migración de Juan Fernández de León parece estéril. Por fortuna, existe documentación de otros repositorios que permite demostrar que la movilidad de Fernández de León entre Guatemala y su ciudad natal continuó, aunque desvinculada de la catedral de Oaxaca. El Archivo General de Centro América conserva una petición fechada el 24 de octubre de 1711, en la que Juan Fernández de León solicita licencia para ausentarse por seis meses, para «hacer viaje al obispado de Oaxaca, ciudad de Antequera, a negocios que necesitan de mi asistencia personal».³⁸ El Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca conserva también evidencias de transacciones comerciales realizadas por Juan Fernández de León entre una y otra ciudades.³⁹

El trasvase de música de una ciudad a otra por medio de Juan Fernández de León no solo es verosímil; podría explicar además, la significativa cantidad de obras vinculadas con Oaxaca que actualmente se conservan en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Algunas de ellas son autógrafas de compositores oaxaqueños, como los villancicos *Atención que el emperio* y *De los cinco señores*.⁴⁰ Estos dos villancicos fueron compuestos y copiados por el propio Mateo Ballados en 1706, precisamente el año en que Juan Fernández de León retomó el contacto directo con su maestro, al trabajar de nuevo para la catedral de Oaxaca, luego de una década de estancia en Guatemala. En el AHAG se conserva también un juego de cuadernos copiados por Francisco de Herrera y Mota en 1712, con ocho villancicos para los maitines de la Natividad de la Virgen María.⁴¹ Otras de las obras provenientes de Oaxaca que se conservan en el AHAG están copiadas con la propia mano de Juan Fernández de León, muchas de las cuales incluyen su rúbrica —aunque no su nombre— y están fechadas en alguno de los años en los que ejerció el magisterio de capilla de la catedral de Guatemala.⁴²

Ante todos estos indicios, visibles únicamente a través de una lectura oblicua de las fuentes y la asociación de información aparentemente inconexa, la intervención de Juan Fernández de León en el traslado de repertorio oaxaqueño a Guatemala en distintos momentos entre 1696 y 1731 se alza como una sólida posibilidad histórica. Aterrizando por fin en el punto del cual partimos, hago notar que una de las dos tonadas de Miguel de Riva y Pastor que se conservan en Guatemala fue copiada precisamente por Juan Fernández de León.

³⁸ Archivo General de Centro América, A1.14.9, legajo 4065, expediente 31760, 24 de octubre de 1711.

³⁹ Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, Libro 182 (207 del inventario actual), ff. 300r-300v y 304r, escribano Diego Díaz Romero.

⁴⁰ AHAG, Papeles de música, 24-01 y 24-02.

⁴¹ AHAG, Papeles de música, 426 y 427.

⁴² Omar Morales Abril: *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*, inédito.

¿TRANSMISIÓN ORAL? ANÁLISIS DE VARIANTES

La presencia de papeles autógrafos de compositores oaxaqueños muestra que una manera de transmitir el repertorio consistió en el traslado físico de los papeles con notación musical. Sin embargo, el caso de las dos tonadas a voz sola de Miguel de Riva y Pastor, abre una segunda posibilidad.

Juan Fernández de León anotó el «Solo de Navidad *Ay, cómo llora*» en la catedral de Guatemala, el «Año de 1719». No consignó el nombre del compositor, pero la obra concuerda con la copia conservada en la Colección Sánchez Garza, con papeles de música pertenecientes al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. El cotejo entre ambas copias muestra pequeñas, pero determinantes y reveladoras diferencias en la parte vocal, como se puede verificar en las imágenes 1 y 2 y en el ejemplo 1.⁴³ Con relación a la versión poblana, la versión anotada en Guatemala presenta las siguientes diferencias:⁴⁴

Variante 1: omisión de la semibreve con la que concluye la segunda frase musical.

Variante 2: prolongación de la última nota de la tercera frase musical.

Variante 3: diferencias en la mensuración de cuatro notas, hacia el final de la primera estrofa literaria del estribillo.



Imagen 1. *Ay, cómo llora*. Parte de Tiple, estribillo (CSG.245).

⁴³ Para facilitar la comparación, el ejemplo transcrito a notación moderna conserva la altura que ofrecen los manuscritos, a pesar de que la obra está anotada con claves altas de la notación mensural y, por tanto, debería descenderse una cuarta justa.

⁴⁴ No estoy considerando como variantes las diferencias en el ennegrecimiento de algunas figuras, siempre que la configuración rítmica resultante sea la misma.



Imagen 2. *Ay, cómo llora*. Parte de Tiple, estribillo (AHAG, S.886).

Estribillo

CSG
 Ay, có - mo llo - ra, mas, ay, có - mo sien - te, ay, có - mo llo - ra, mas,

AHAG
 Ay, có - mo llo - ra, mas, ay, có - mo sien - te, ay, có - mo llo - ra, mas,

CSG
 ay, có - mo sien - te del tiem - po la es - car - cha, el hie - lo y la nie -

AHAG
 ay, có - mo sien - te del tiem - po la es - car - cha, el hie - lo y la nie -

CSG
 -ve. Ay, qué ri - gor pa - gar con a gra - vios fi - ne - zas de a - mor. Pe -

AHAG
 -ve. Ay, qué ri - gor pa - gar con a gra - vios fi - ne - zas de a - mor. Pe -

Ejemplo 1. Comparación de la línea vocal en las dos versiones del estribillo de la tonada *Ay, cómo llora*

Las variantes 1 y 2 parecen responder a la necesidad de respirar, acortando la frase en el primer caso, y dando más holgura al paso de una frase a otra, en el segundo. Por su parte, la modificación rítmica de la variante 3 implica un énfasis distinto del texto literario. En la copia poblana, una síncopa enfatiza la palabra «agravios» (de los versos «pagar con agravios / finezas de amor»), mientras que la síncopa enfatiza la palabra «finezas» en la versión guatemalteca.

La música de la parte vocal para las coplas es idéntica en las dos fuentes. Coincide también la letra de la primera copla. Sin embargo, la versión conservada en Guatemala ofrece, además, sólo una segunda copla, con un estilo literario

notablemente distinto al de las cuatro coplas de la versión conservada en la Colección Sánchez Garza. El acompañamiento presenta algunas variantes mínimas en los primeros compases; pero toma un rumbo distinto justo a partir de la primera variante de la línea del tiple. En los ejemplos 2 y 3 podemos ver dos pasajes: uno del estribillo y otro de las coplas, donde la parte vocal de ambas versiones es idéntica; pero la línea de acompañamiento difiere.

TI. del tiem - po la es - car - cha, el hie - lo y la nie - ve.

bc CSG

bc AHAG

Ejemplo 2. *Ay, cómo llora*, Fragmento «del tiempo la escarcha, / el hielo y la nieve» del estribillo, acompañamientos divergentes

Coplas

TI. He - la - do el Di - vi - no a - mor, en he - bras de o - ro con - vier - te

bc CSG

bc AHAG

54

TI. las pa - jas de u - na ca - ba - ña y las mim - bres de un pe - se - bre.

bc CSG

bc AHAG

Ejemplo 3. *Ay, cómo llora*. Copla 1, acompañamientos divergentes

El cotejo con otros villancicos de Miguel de Riva permite identificar algunos elementos que, si bien no pueden considerarse como rasgos estilísticos del compositor, sí muestran diferencias entre la conducción del bajo de acompañamiento anotado en la versión poblana de *Ay, cómo llora*, y la del acompañamiento de la versión guatemalteca. Por ejemplo, el villancico *Qué enigma tan bello* utiliza algunos giros melódicos idénticos a los de *Ay, cómo llora*, aunque están escritos en distinto tono.

Es oportuno señalar la complejidad de los intentos de teorización de los sistemas tonales del siglo xvii para las composiciones polifónicas, así como sus diversas aplicaciones prácticas en el ámbito hispánico. Anotaciones en los papeles asociables al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla de estos dos villancicos sugieren una concepción tonal afín a los planteamientos de Andrés Lorente en su tratado *El porqué de la música*, de 1672. A la parte de acompañamiento de *Ay, cómo llora* le fue añadida la indicación «quinto tono» y, en efecto, está escrito en lo que Lorente llama quinto tono accidental, con algunas inflexiones al tono segundillo.⁴⁵ El acompañamiento de *Qué enigma tan bello*, en cambio, ofrece la indicación «Por el *fa* de octavillo». Este caso muestra la adaptación flexible de la teoría, pues aunque este tono tiene su nota final en *sol*, con mediaciones en *do* y en *re*,⁴⁶ al transportarlo a *fa* resulta, en la práctica, igual al quinto tono accidental con inflexiones a segundillo. La única diferencia en su aplicación es que el quinto tono accidental ha de descenderse una cuarta justa, resultando en la práctica un *do* como nota final, mientras que la final del octavillo en *fa*, escrito con claves naturales, se mantiene sin transportar.

El asunto es que *Ay, cómo llora*, en quinto tono accidental, comparte algunos giros melódicos con *Qué enigma tan bello*, en tono octavillo transportado a *fa*. Los ejemplos 4 a 6 y 7 a 9 recogen, respectivamente, dos giros melódicos comunes a ambas obras, donde puede corroborarse la afinidad entre los acompañamientos de las fuentes poblanas y su divergencia con la fuente guatemalteca. Para facilitar su comparación, conservo sin transportar la transcripción de los ejemplos.

15

Ti.

del tiem - po la es - car - cha,

bc CSG

Ejemplo 4. *Ay, cómo llora*, cc. 15-17 (CSG.244)

14

Ti.

del tiem - po la es - car - cha,

bc AHAG

Ejemplo 5. *Ay, cómo llora*, cc. 14-16 (AHAG, S.886)

⁴⁵ Andrés Lorente: *El porqué de la música*, 1672, pp. 564 y 621.

⁴⁶ Ídem, p. 565.

Estribillo a dúo

Ti. Qué e-nig - matan be-llo,
bc

Ejemplo 6. *Qué enigma tan bello*, cc. 1-3 (CSG.249)

Ti. 37
pues que quie-re tan ni-ño tra-tar de a-mo - res,
bc CSG

Ejemplo 7. *Ay, cómo llora*, cc. 37-41 (CSG.244)

Ti. 36
pues que quie-re tan ni-ño tra-tar de a-mo - res,
bc AHAG

Ejemplo 8. *Ay, cómo llora*, cc. 36-40 (AHAG, S.886)

Ti. 13
No sé que pe - le - a se ha de de-cla - rar;
bc

Ejemplo 9. *Qué enigma tan bello*, cc. 13-16 (CSG.249)

La conducción de la línea del bajo contrapuesta a esos fragmentos hace aun más evidente la concepción distinta del acompañamiento desarrollado para la versión de *Ay, cómo llora*, anotada por Juan Fernández de León en Guatemala. El acompañamiento en la copia de la Colección Sánchez Garza, que podemos suponer efectivamente compuesto por Miguel de Riva y Pastor, a juzgar por esta afinidad con *Qué enigma tan bello* y, en general, con los acompañamientos de los demás villancicos suyos que se conservan, tiende a reservar los saltos fundamentales a los finales de frase. El acompañamiento anotado por Juan Fernández de León, en cambio, hace un uso más frecuente de estos saltos. Por supuesto, la configuración armónica implícita en la línea vocal propicia que ambas versiones coincidan en muchos otros puntos. Me atrevo a sugerir —siempre con duda— que

fue el propio Juan Fernández de León quien compuso el acompañamiento de *Ay, cómo llora*, en la versión que él mismo anotó en 1719 para la catedral de Guatemala. El ya citado acuerdo capitular de la catedral de Oaxaca de 1691 lo menciona como «tenor, organista y compositor». Además, la catedral de Guatemala le pagaba un salario por componer, adicional a los salarios de maestro de capilla y de capellán de coro, como consta en las libranzas de pago.⁴⁷

Haya sido compuesto o no por Juan Fernández de León —eso es irrelevante para mis intereses—, cabe preguntarse qué lo habrá movido a anotar una versión distinta del acompañamiento para la tonada *Ay, cómo llora* de Miguel de Riva. Parece obvio que no disponía de un antígrafo al momento de anotar la obra en Guatemala, al menos de la parte de acompañamiento. Las variantes ya señaladas en la parte vocal me llevan a considerar la posibilidad de que tampoco disponía de una fuente escrita de la parte vocal. Esas pequeñas diferencias abren la posibilidad de que la anotación de la fuente en Guatemala constituya un ejercicio de transcripción a partir de la memoria de la obra. Juan Fernández de León pudo haber escuchado la tonada en Oaxaca, incluso, pudo haberla cantado él mismo. Eso explicaría no solo la notable semejanza de la parte vocal entre ambas fuentes, con solo algunas diferencias, producto de la volubilidad del recuerdo y de la adaptación a necesidades o intenciones interpretativas, sino también las significativas diferencias entre las partes de acompañamiento. La tonada pudo quedar grabada en la memoria de quien la cantó, pero el acompañamiento hubo que componerlo a partir de la transcripción de ese recuerdo.

Esta posibilidad se refuerza al examinar la otra tonada de Miguel de Riva que se conserva en Guatemala, también a voz sola y también de Navidad. En el caso de *A la rrorrró*, la fuente es única, más tardía y —esto es importante— más explícita respecto a la recomposición del acompañamiento.

La portada indica «Acompañamiento del tono solo de Navidad *A la rrorrró*, etcétera. La voz de don Miguel de la Riva y el acompañamiento en Guatemala, etcétera. Figueroa. [Rúbrica]». ⁴⁸ La parte de tiple fue escrita por un copista que me es desconocido, quien anotó la música del estribillo y de las coplas, pero sólo la letra del estribillo. Otra mano añadió cinco coplas, que difieren notablemente, en estilo y calidad literaria, con relación a la poesía del estribillo. La parte de acompañamiento, en cambio, está anotada con otra mano, afín a la de Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1738 y 1765.⁴⁹

Lo que quiero hacer resaltar es el hecho de que en este caso también pareciera que solo se disponía de la parte vocal original de Miguel de Riva, y a partir de ella

⁴⁷ AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas y libranzas de 1719.

⁴⁸ AHAG, Papeles de música, 333.

⁴⁹ AHAG, Fondo Cabildo, Expedientes sobre maestros de capilla, 1738-1840, Título de maestro de capilla de Manuel José de Quirós; Archivo General de Centro América, A1.20, legajo 995, ff. 22r-25r, Testamento de Manuel José de Quirós.

hubo que componer un nuevo acompañamiento. Esa parte vocal pudo copiarse, a partir de una fuente escrita a la que le faltaba el acompañamiento o, como sugiero, para el caso de *Ay, cómo llora*, pudo transcribirse a partir de la memoria.

Sea una u otra posibilidad, el estilo compositivo de Figueroa difiere aun más del que se puede apreciar en el acompañamiento de los otros villancicos de Miguel de Riva y Pastor e incluso del acompañamiento atribuible a Juan Fernández de León para la versión guatemalteca de *Ay, cómo llora*. Figueroa incorporó al acompañamiento sujetos melódicos presentes en la parte vocal, y estableció así cierto diálogo imitativo entre la voz y el acompañamiento. Además, aprovecha un recurso frecuente en compositores hispanos de finales del siglo XVII e inicios del XVIII —es decir, contemporáneos a Riva—, pero que no son comunes en los villancicos suyos que nos han llegado hasta hoy: los saltos melódicos descendentes de cuarta disminuida o de quinta disminuida (imágenes 3 y 4).



Imagen 3. *A la rorró* (AHAG, 333), salto de quinta disminuida.

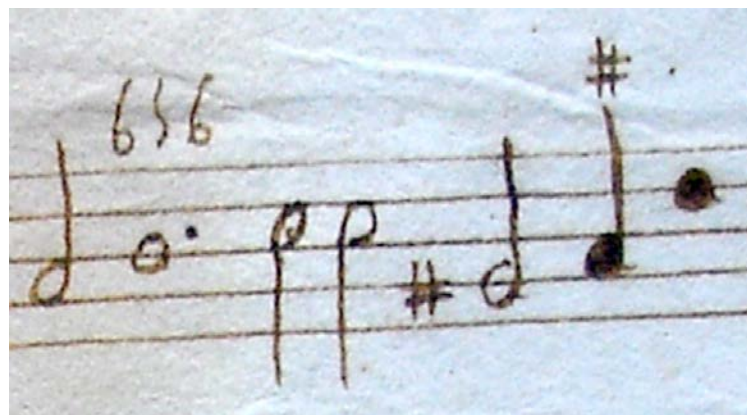


Imagen 4. *A la ro, ro, ro* (AHAG, 333), salto de cuarta disminuida.

Las dos obras de Miguel de Riva y Pastor que se conservan en Guatemala, requirieron de la composición local de la parte de acompañamiento, hecho que resultó estilísticamente distinta a lo observado en otras obras del maestro de capilla poblano. El haber registrado, únicamente, la parte vocal original de estas tonadas a voz sola inevitablemente sugiere que la transmisión no se dio a través de la copia a partir de una fuente escrita; sino por vía de una fuente menos tangible: la memoria o la transcripción a partir de la audición.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El caso de transmisión de repertorio aquí expuesto da pie a dos reflexiones con las que deseo concluir. Por un lado, la idea de la oralidad como medio de transmisión de ciertos repertorios musicales que solemos asociar exclusivamente con la tradición escrita. El hecho de que los textos antiguos que conocemos en la actualidad nos han llegado a través de fuentes anotadas —única manera posible de fijarlos— hace que perdamos la consideración de su naturaleza sonora. La oralidad en la música es un elemento consustancial a los procesos de aprendizaje e interpretación musical. Esto aplica, incluso, para aquellas músicas basadas en la escritura desde el momento de su concepción. La transmisión de ideas, técnicas, estilos y repertorios musicales a través de su sonoridad —su «vocalidad», para el caso de las obras poético-musicales como las revisadas aquí— parece no ser un proceso antagónico con el de su escritura. Por el contrario, muy probablemente ambos procesos coexistieron, como siguen coexistiendo, en una misma práctica musical; fueronn sido complementarios y se habrán influidos mutuamente.

La interacción entre oralidad y escritura ha sido abordada por algunos estudiosos de músicas de otros momentos histórico-geográficos y otros contextos.⁵⁰ Sin embargo, suele ser una consideración ausente en los estudios de la música hispanoamericana del período colonial. Puede que los investigadores de músicas antiguas hasta ahora consideradas como de exclusiva tradición escrita estemos subvalorando muchos aspectos relevantes de las prácticas musicales del pasado al ignorar, como categoría de análisis, elementos intrínsecos al aprendizaje y expresiones musicales como la escucha, la retención auditiva y la imitación sonora.

Por otro lado, recalco que el estudio de la música desde la perspectiva de la circulación favorece la comprensión del intercambio cultural entre regiones que, con frecuencia, se suelen ver en forma aislada, al menos en el campo de la música

⁵⁰ Véase, entre otros, Giuseppe Fiorentino: «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs», 2016 y «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», 2014; Juan Díaz Bernárdez: «De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: «Nuevas te traygo, carillo» como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo XV», 2019; Giorgio Monari: «Huellas de oralidad en un villancico portugués del siglo XVI con versos de Luís de Camões: Menina dos olhos verdes», 2019.

antigua, donde la escasez de información y las dificultades de acceso a ella son descomunales. El conocimiento de fuentes musicales cuyo contenido se generó en regiones distantes, así como las motivaciones y mecanismos que posibilitaron su migración, es indispensable para un mejor entendimiento y valoración de los repertorios locales y ensanchar los límites geográficos del campo de investigación de lo que podemos considerar «nuestro». Con este caso he procurado enriquecer no sólo la consideración del patrimonio histórico musical de las regiones involucradas —Puebla, Oaxaca y Guatemala—, sino también de aquellas otras con las que comparten un pasado cultural común.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes primarias

Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla

Libro 6 de Actas de Defunciones de Españoles

Archivo de Notarías de Puebla

Notaría 4, caja 247, 2º cuaderno de los protocolos de 1716.

Archivo Histórico del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla

Archivo de Música, legajo 130. (655c.60)

Documentos y decretos sobre empleados del coro, 1648-1853.

Libros de acuerdos capitulares 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 24.

Archivo General de Centro América

A1.14.9, legajo 4065, expediente 31760.

A1.20, legajo 608, Protocolos del escribano real Diego Coronado.

A1.20, legajo 995, ff. 22r-25r, Testamento de Manuel José de Quirós.

Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala

Fondo Cabildo, Cuentas y libranzas de 1719.

Fondo Cabildo, Expedientes sobre maestros de capilla, 1738-1840, Título de maestro de capilla de Manuel José de Quirós.

Fondo Cabildo, Mayordomía, Certificaciones del apuntador del coro, 1697-1717.

Fondo Sagrario, Libro de entierros de españoles, 1698-1739.

Papeles de Música, 24, 333, 426, 427, 797, S.470, S.886.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca

Fondo Cabildo, Libro de acuerdos capitulares 2, 3 y 4.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 24, Expediente 10, Libro de Cuentas.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 24, Expediente 14, Cuentas de 1694.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Expediente 6, Libro de Clavería de 1699.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 25, Libro de cuentas de 1706.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 181, Expediente 6, Libros de Clavería de 1701, 1703 y 1705.

Fondo Cabildo, Sección Pecuniaria, Serie Contaduría, Caja 182, Libros de Clavería de 1706 y 1707.

Música, 50d.14, 50d.43.

Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca

Libro 182 (207 del inventario actual), escribano Diego Díaz Romero.

Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Oaxaca

Libro de Defunciones, 1706-1711.

Colección Sánchez Garza (Cenidim, México)

CSG.244, CSG.245, CSG.246, CSG.247, CSG.248 CSG.249.

Referencias bibliográficas

Brill, Mark: «Carrasco or Mathías? Plagiarism and Corruption in an Eighteenth-Century Examen de Oposición from the Oaxaca Cathedral», en *Latin American Music Review*, 26-2, 2005, p.227-247.

Díaz Bernárdez, Juan: «De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: «Nuevas te traygo, carillo» como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo XV», en *Revista de Musicología*, XLII, 2, 2019, pp. 445-474.

Fiorentino, Giuseppe: «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (eds.): *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, pp. 147-160.

_____ : «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs», en Tess Knighton (ed.): *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, Brill, Leiden, 2016, pp. 504-548.

Galí Boadella, Montserrat: «El Colegio de Infantes de la Catedral de Puebla. La enseñanza musical en la ciudad de Puebla durante el Virreinato en su contexto artístico y social», en Helio Huesca (ed.): *Historia de la música en Puebla*, Dirección de Música de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Puebla, 2010, pp. 21-42.

- Gerhard, Peter: *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*, Unam, México, 1986.
- _____ : *La frontera sureste de la Nueva España*, Unam, México, 1991.
- Ginzburg, Carlo: *Tentativas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2003.
- Lorente, Andrés: *El porqué de la música*, Imprenta de Nicolás de Xamares, Alcalá de Henares, 1672.
- Man, Ronen: «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales», en *Historia Actual Online*, 30, 2013, pp. 167-173.
- Marín López, Javier: «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México», en *Resonancias*, 27, 2010, pp. 57-77.
- _____ : «El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales», en Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 259-289.
- Monari, Giorgio: «Huellas de oralidad en un villancico portugués del siglo XVI con versos de Luís de Camões: Menina dos olhos verdes», en Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 387-402.
- Morales Abril, Omar: *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dostonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711)*, Cenidim, México, en prensa.
- _____ : *Catálogo de los acervos musicales del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala*, inédito.
- Muñoz Paz, María del Carmen, Diana Barrios Prado y Josefina Contreras Conde: *Historia institucional de Guatemala: la Real Audiencia, 1543-1821*, Dirección General de Investigaciones, USAC, Guatemala, 2006.
- Stanford, Thomas: *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, Conaculta-Inah/ Gobierno del Estado de Puebla/ Universidad Anáhuac del Sur/ Fideicomiso para la Cultura México-USA, México, 2002.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní: *Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*, Conaculta / Inba / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Puebla, México, 2015.

- Tello, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez: *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. Cenidim-Inba / Adabi, México, 2018.
- Torrente, Álvaro (ed.): *Historia de la música española e hispanoamericana. Tomo 3. La música en el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016.
- Waisman, Leonardo: *Una historia de la música hispanoamericana*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2018. ■

Omar Morales Abril. Guatemala. Musicólogo y director musical. Premio de Musicología Casa de las Américas 2022 con su obra *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*. Doctor en Musicología por la Unam (México). Investigador titular del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez y del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Director del Ensemble Prosodia, agrupación guatemalteca que se dedica a la recuperación y difusión de repertorio musical iberoamericano de los siglos XVI a XVIII. Sus líneas de investigación incluyen el estudio histórico-social de música antigua hispanoamericana, la circulación de músicos y de repertorios musicales del período colonial hispanoamericano, así como la transcripción paleográfica y análisis para la interpretación actual de música antigua.

Camacho Díaz, Gonzalo: «Las mu-danzas de los ancestros: día de muertos en la Huasteca», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 47-69.

RESUMEN

En la región Huasteca, ubicada en el oriente de México, la celebración del Día de muertos es conocida como *Xantolo*. El objetivo del artículo es adentrarnos en esta variante festiva, con el foco de atención en las expresiones sonokinéticas de los principales actantes de esta celebración: los grupos de *viejos* o *huehues*. Estos danzantes hacen presentes a los ancestros, intermediarios entre el ámbito humano y divino, quienes, haciendo gala del humor, la sátira, la broma, realizan una crítica social. Asimismo, se resumen una serie de acontecimientos vinculados al turismo, la industria cinematográfica y a las estrategias de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial que dieron lugar a la invención del tradicional desfile del día de muertos en la ciudad de México; evento que está teniendo un fuerte impacto en la celebración del *Xantolo*.

Palabras clave: Día de muertos, Xantolo, ancestros, huehues, música y danza.

ABSTRACT

In the Huasteca region, located in eastern Mexico, the celebration of the day of the dead is known as *Xantolo*. The objective of the article is to delve into this festive variant, with the focus of attention on the sono-kinetic expressions of the main actors of this celebration: the groups of old people or *huehues*. These dancers present the ancestors, intermediaries between the human and divine spheres, who, displaying humor, satire, and jokes, carry out social criticism. Likewise, a series of events linked to tourism, the film industry and strategies for safeguarding intangible cultural heritage are summarized, which gave rise to the invention of the traditional Day of the Dead parade in Mexico City; event that is having a strong impact on the celebration of *Xantolo*.

Keywords: Day of the Dead, Xantolo, ancestors, huehues, music and dance.

Fecha de recepción: marzo, 2024

Fecha de aceptación: octubre, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: March, 2024

Acceptance Date: October, 2024

Release Date: December, 2024

XANTOLO

Los primeros vientos gélidos llegan hacia el final del mes de septiembre y es necesario abrigarse para evitar caer enfermo. Es una advertencia médica; pero también una marca temporal del ciclo agrícola y de las labores del campo: ya es tiempo de dejar reposar al maíz en la milpa hasta que se vuelva mazorca y de inicio la cosecha. Uno puede percibir esa corriente de aire frío en el rostro, moviéndose entre las manos y cabellos; pero también como un escalofrío que recorre toda la columna vertebral. Los vientos gélidos son los espíritus de los muertos que a partir del veintinueve

de septiembre han comenzado a deambular por el mundo de los vivos. En esta fecha comienzan a abrirse las puertas del inframundo, lugar sagrado donde tienen su hábitat los fallecidos y que, en algunas poblaciones, denominan *Mictlán*. Ese día se festeja al Arcángel San Miguel, guardián de las puertas de ese otro universo paralelo, quien empuñando una espada evita que salgan las ánimas en cualquier época del año y se desordene la continuidad de la vida. Pero en su fiesta, ya en la alegría y el exceso, el santo se torna permisivo. Desde ese momento da inicio un revuelo en aquella región alterna; todas las ánimas de los muertos se preparan para realizar ese viaje al mundo de los vivos añorado año con año; acariciando la oportunidad de volver a estar con sus familiares y amigos. Lo mismo ocurre entre los vivos, quienes se preparan para recibir a los difuntos y brindarles una ofrenda con los muchos o pocos recursos obtenidos durante el año. En ambas realidades, cada día que pasa, la ilusión de volver a estar con los seres queridos para comer, beber y bailar va *in crescendo* hasta llegar al momento climático del gran evento: la fiesta de los muertos.

En la mayoría de las poblaciones de México, siguiendo el santoral católico, año tras año se realiza la fiesta de los muertos hacia el final del mes de octubre y los primeros días de noviembre, fechas en que se conmemora del día de *Todos los Santos* y *Fieles Difuntos*. En cada región del país la celebración adquiere diferentes rostros y, si bien existen elementos comunes, la diversidad es su principal característica. El rostro difundido y generalizado de esta celebración se basa sobre todo en las características propias del centro de la República Mexicana y de las zonas turísticas ampliamente conocidas, como es el caso de Janitzio en el estado de Michoacán.¹ Estas

Las mu-danzas de los ancestros: día de muertos en la Huasteca

Gonzalo Camacho Díaz

¹ Maya Lorena Pérez: «El Día de muertos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Los dilemas de una convención en Michoacán», 2014, pp. 39-51.

son algunas variantes del sistema de transformaciones de la fiesta de los muertos, presente en casi todo el territorio mexicano, y que han adquirido una forma dominante con un impacto significativo en otras celebraciones regionales. Además, dichas variantes han sido mediadas de manera significativa por las políticas y empresas del turismo cultural, cuyo objetivo es hacer de las fiestas y expresiones culturales de los pueblos originarios de México una fuente de ganancia empresarial y una estrategia de legitimación política.

El estudio del sistema de transformaciones de la fiesta de muertos en México es una empresa de largo aliento y para ello se requiere dar cuenta de la mayoría de las variantes de este sistema con la finalidad de comprender, con el mayor número de estudios de caso posibles, su estructura, dinámica general, además de sus vínculos con el ciclo agrícola y el maíz.² Así, el objetivo de este artículo es adentrarnos en una variante de esta fiesta practicada en la región Huasteca de México conocida como *Xantolo* y, de esta manera, contribuir al estudio y comprensión de esta significativa expresión cultural del pueblo mexicano. En este texto se enfatiza en los difuntos que se han transformado en ancestros y de sus andanzas y mudanzas por el mundo de los vivos, para luego abordar el surgimiento de un evento organizado por las instituciones de cultura y las empresas de turismo cultural en torno a esta celebración. Por último, se comparten algunas reflexiones acerca del impacto que tienen estos eventos organizados por las instituciones de cultura en las expresiones comunitarias.

La palabra *Xantolo* es un nahuatlismo de la palabra latina *Sanctorum* (Todos Santos), la cual se difundió en la región Huasteca.³ En las comunidades *totonacas* de la región se le denomina *San Toro*.⁴ Asimismo, se señala un origen *nahua* y español.⁵ El presente texto se concentra en una perspectiva etnográfica basada en los datos recopilados en distintas comunidades *nahuas* durante varias décadas de trabajo de campo en esta región de estudio. Asimismo, retomo algunos planteamientos expuestos en textos de mi autoría publicados con anterioridad sobre esta temática.⁶

En la mayoría de las comunidades *nahuas* de la región Huasteca, adyacentes a las cabeceras municipales de Huejutla de Reyes, Atlapexco, Xaltocan y San Felipe Orizatlán, en el estado de Hidalgo, se festeja el *Xantolo*. Esta festividad ha sido un diacrítico identitario de la región y en la actualidad ha pasado a estar presente

² Johanna Broda: «Los muertos y el ciclo agrícola en la cosmovisión mesoamericana: una perspectiva histórica y comparativa», 2004, pp. 245-261; Arturo Gómez: «El ciclo agrícola y el culto a los muertos entre los nahuas de la Huasteca veracruzana», 2004, pp. 111-122.

³ Gómez: *Op. cit.*, 2004, p. 112.

⁴ Marco García y Pedro Reyes: «San Toro y la danza de viejos en Pantepec», 2006, p. 198.

⁵ Roberto Williams: «La Huasteca y los viejos», 2007, p. 241

⁶ María Eugenia Jurado y Gonzalo Camacho: *Xantolo: el retorno de los muertos*, 1995; Gonzalo Camacho: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y Mass Media en la Huasteca», 2007 y «Diablos, políticos y políticas. El baile de los muertos en la Huasteca», 2019.

de manera significativa en las redes sociales. En esta zona de la Huasteca se ha concentrado el trabajo de campo; no obstante, se han realizado incursiones en otras aldeañas, incluso, en otros estados de la República Mexicana con la finalidad de observar similitudes y diferencias en las variantes de este gran sistema de transformaciones.

En términos generales, los preparativos del *Xantolo* inician el 29 de septiembre, como se señaló con anterioridad, y culmina el 30 de noviembre con la fiesta de San Andrés Apóstol; sin embargo, los días más intensos son los últimos del mes de octubre y los primeros de noviembre. En algunas comunidades los pobladores señalan el inicio de esta festividad cuando se siembra la flor de *cempaxúchitl* (*tagetes erecta*) el 24 de junio, celebración de San Juan Bautista. Asimismo, se incluye el 18 de octubre, fiesta de San Lucas.⁷ En el *Xantolo* se observan tres fases de este proceso ritual: apertura, celebración y cierre. Siguiendo los planteamientos de Arnold van Gennep,⁸ se trata de una secuencia ceremonial vinculada a un proceso ritual: muerte-vida-muerte. Son ritos de paso de separación del mundo de los muertos, de liminalidad que marca la presencia de los fieles difuntos entre los vivos y, finalmente, ritos de su retorno al universo sagrado.

La fiesta de San Miguel Arcángel marca el inicio de un periodo liminal que se acompaña de un incremento de las actividades productivas y del intercambio comercial en los mercados locales de la zona. Asimismo, se llevan a cabo los preparativos para la fiesta y con ello se desata una emocionalidad que va en aumento en la medida en que se acerca la fecha esperada. En los días correspondientes a Todos Santos y Fieles Difuntos tiene lugar la celebración misma, punto climático del ritual donde los significados se anudan y convergen varias dimensiones sociales, lapso en que la emocionalidad está a flor de piel. La fiesta de San Andrés denota el adiós a los difuntos y la vuelta al tiempo cotidiano. Para muchos de los habitantes de las comunidades *nahuas*, los difuntos se van poco a poco y se les prepara su *lonche* (*lunch*) para el largo camino de retorno; sin embargo, hay algunas ánimas que desean permanecer en el mundo de los vivos y se resisten a retornar a sus moradas eternas. Por esta razón, se realiza un rito de cierre con el objetivo de expulsar a las tozudas ánimas de este mundo, pues su presencia fuera de este tiempo celebratorio se vuelve peligrosa. En cada uno de estos demarcadores temporales se realizan ofrendas, incluyendo música y danza, frente a un altar construido al interior de la casa.

ALTARES

El altar del *Xantolo* se prepara con varios días de antelación, se utilizan algunas varas flexibles recolectadas en el campo o adquiridas en los mercados locales, se colocan sobre una mesa formando un arco simple o doble, según sea el tamaño

⁷ Ernesto Ramos, Darío Luis y Nydia Ramos: *El Xantolo de Huahuatla: Rituales de vida y muerte en la Huasteca hidalguense*, 1992, pp. 39 y 40.

⁸ Arnold van Gennep: *Los ritos de paso*, 2008, p. 24-25.

de la ofrenda y el gusto de la familia. Se recolectan las flores de *cempaxúchitl*, sembradas con anterioridad y que, en esa época del año, ya han vestido de amarillo intenso parte de los terrenos y milpas de la localidad. Dicha flor es empleada para adornar los altares del Día de muertos con su color amarillo intenso y para que su aroma inunde toda la casa; por ello también recibe la denominación de *flor de muerto*. En cada grupo familiar, incluyendo a los niños, los integrantes se dan a la tarea de fabricar sendas cadenas con estas flores, denominadas *xochicotzcatl* o *xochicozcat* (collares de flores); dependiendo de la variante lingüística del náhuatl. Los largos *xochicotzcatl* cubren los arcos y se remata con palmilla, flores blancas y moradas.

Una vez que el altar ha sido cubierto con flores se le agregan las imágenes de los santos y vírgenes que se tengan en casa, incluido, en algunos casos, fotografías de las personas fallecidas. Asimismo, se disponen diferentes objetos nuevos para los familiares difuntos, de esta manera podrán desechar aquellos gastados por el uso y el tiempo, ya que en ese otro mundo se sigue trabajando igual que antes de la muerte, inclusive un poco más.⁹ Allí se coloca una falda nueva, un morral recién adquirido en el mercado de Huejutla, el sombrero *tantoyuquero* propio de la región, un machete y otras herramientas de trabajo. Las frutas son colgadas en racimos, los cigarros de hoja se ponen en la mesa junto al *topo* de aguardiente y algunas cervezas, sin faltar el agua y la sal. Se colocan los manteles confeccionados para la ocasión, resaltando los colores de las flores bordadas sobre el blanco de la popelina o la manta. Las típicas canastas fabricadas en la población huasteca de Xaltocan se llenan de tamales de frijol y siempre están presentes las ceras encendidas y colocadas sobre los candelabros de barro, también llamados burritos por sus formas zoomorfas y por la función de cargar las velas en su lomo durante toda la festividad.

Las flores de *cempaxúchitl* visten el altar y el espacio hogareño, su olor guiará a los familiares fallecidos hasta sus respectivos hogares, el color confirmará su arribo al altar, donde se les espera con tamales, chocolate, café, además de algún guiso propio de la región, platillo, que en vida, gustaba al familiar. El fuerte olor de la resina del copal (*bursera copallifera*) inunda todos los rincones de la casa, emerge de la humareda producida al ser arrojado a las brasas contenidas en el copalero. Miro ese incensario de barro echando bocanadas de humo y recuerdo su fabricación por las expertas manos de las mujeres de Chililico y Tepexititla, comunidades *nahuas* de la región Huasteca del estado de Hidalgo, y dedicadas a la producción ollas, recipientes para el agua, porta velas con figuras de animales y otros objetos confeccionados en barro empleando técnicas ancestrales.¹⁰

El sentido del olfato se pone en acción, pues la fragancia de las flores de *cempaxúchitl*, el olor del copal y el aroma de los alimentos preparados son otras señales para localizar la ofrenda puesta en el altar. Me comentaban en la comunidad

⁹ Ana Bella Pérez: «Los muertos en la vida social de la Huasteca», 2012, p. 213.

¹⁰ Guillermo Bonfil: «Notas etnográficas de la región Huasteca, México», 1995, p. 286.

nahua de Patzquiapa que algunos familiares habían fallecido muy viejitos, «ya casi sin poder ver», por esta razón, el olor del altar los guiaría hasta sus anteriores residencias. En este orden de ideas, se dice que los familiares difuntos se nutren del aroma de los alimentos, por ello, cuando las personas los comen ya están desabridos. El sentido del olfato y el gusto confirman ese acto de particular comunión. Los alimentos sin sabor y sin olor son prueba de haber sido consumidos con agrado por los familiares difuntos, ellos se nutren y disfrutan de la diversidad de aromas de las pitanzas ofrecidas. Estos sentidos dan cuenta de un suceso inaccesible a la vista: lo invisible se hace patente a través del gusto, el olfato y el oído. En esos momentos el sentido de la vista queda en vilo para dar paso a otras características no visibles (pero no por ello menos importantes) propias de las anteriores residencias. La sinergia del gusto y el olfato evocan recuerdos muy vívidos de un solo golpe,¹¹ como el caso de las magdalenas descritas por Marcel Proust. En otras palabras, ni la muerte puede hacer olvidar el entrañable sabor y olor del hogar.

Los niños difuntos, denominados *angelitos*, también son aguardados en los altares de cada casa, en algunas poblaciones se les considera responsables de propiciar las lluvias. Para ellos se preparan alimentos especiales con predominio del dulce sobre lo salado y sin chile. Además de las viandas y golosinas, se les coloca una serie de figuras zoomorfas hechas de barro, las cuales reciben la denominación genérica de *jugueteros*. Julio Hernández, maestro de música y danza de la comunidad de *Tepexititla*, me comentaba que los niños difuntos son jugueteros y, por ello, se les dejan estos pequeños objetos para su entretenimiento en estos días del *Xantolo*. En mi interpretación, el jugar con los venados, perros, caballos, guajolotes (pavos) y otras figuras de animales, conforma una estrategia pedagógica de vinculación con su entorno ecológico. La fauna adquiere un sentido de familiaridad, al ser las distintas especies de animales compañeros de juegos infantiles. Dicha estrategia es reforzada por la presencia de estos *jugueteros* en los altares hogareños para recibir a los infantes fallecidos.

Llama mi atención aquellos *jugueteros* con propiedades aerofónicas. Se trata de ocarinas que los niños de las comunidades ejecutan de manera individual o colectiva. Ellos se divierten haciendo sonar estos aerófonos soplando por el aeroducto interno y tapando y destapando el único agujero de obturación que poseen. La mayoría de ellos tienen formas de aves y por esta razón son denominados *cocohuilotl* en náhuatl, cuya traducción sería *paloma coquita*. En efecto, el sonido producido es similar a un ave denominada en la región como coquita (*Columbina Inca*). La diversión es jugar con los sonidos, construyendo texturas sonoras, generando una interacción de los infantes de la comunidad y, además, con los *angelitos* que en esos días también llegan al altar. Estas texturas sonoras

¹¹ «Siempre impregnado de afectividad, el olor es un medio para viajar en el tiempo, para arrancarle al olvido migajas de existencia». Véase David Le Bretón: *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, 2007, p. 217.

desdibujan al ejecutante individual y resaltan al intérprete colectivo, un cuerpo social del cual forman parte los niños difuntos.

En mi interpretación, el altar es un símbolo de *axis mundi*,¹² un centro del mundo al interior de la casa, lugar de encuentro de las personas con las divinidades provenientes del mundo de arriba y los familiares fallecidos y ancestros provenientes del mundo de abajo. Un espacio y tiempo para convocar las emociones a hacerse presentes, para establecer una conversación premeditada o recuperar el hilo de aquellas inconclusas donde ahora es posible decir las palabras silenciadas, cláusulas y locuciones que deberían ser dichas a los seres queridos aun en vida, y que van adquiriendo relevancia con el tiempo. En la garganta ya quebrada por la tristeza y el llanto se pronuncia: «me haces falta», «te echo de menos». Todo el altar es un dispositivo estético que tiene el objetivo de construir un tiempo y un espacio sagrados, fuera del orden cotidiano y del tiempo de trabajo. Una realidad alterna en la cual los mundos se juntan. Lugar dialógico por excelencia, incluso diría polifónico por las diferentes narrativas codificadas en distintas dimensiones sensoriales. Todos los sentidos allí se dan cita y generan una sinergia particular, una sinestesia cultural, un *sensorium* que logra transfigurar la realidad.¹³

SONIDOS DE LOS ANCESTROS

La música y el barullo urdido por los ancestros irrumpen el tiempo y el espacio cotidiano de la ranhería; es la rúbrica sonora de sus danzas y mudanzas una vez más por el mundo de los vivos; tomando prestados los cuerpos pletóricos de energía de los jóvenes de la comunidad. En algunos casos, el sonido de una trompeta hecha de cuerno de toro anuncia el peregrinar hierático de estos seres ancestrales, quienes se hacen presentes a través de los jóvenes enmascarados conocidos como «viejos» o *huehueme* en náhuatl. Los sonidos producen presencia; es decir, a través de la dimensión sonora se sabe de la existencia de estos personajes antes de que sean visibles en los quicios de las casas. Desde esa realidad sagrada, ontología primordial y ordenadora del mundo, dichos seres retornan a sus ranherías, a sus hogares primigenios, desean estar con sus familias y amigos a pesar de que sus rostros y nombres se hayan perdido en el transcurso del tiempo. Esta carencia de ninguna manera es razón suficiente para ser olvidados; por el contrario, el anonimato indica una mudanza ontológica, devienen en ancestros y, en esta categoría, los habitantes de la ranhería los esperan en los altares de todas las casas y les abrazan con beneplácito. La comunidad nunca los desconoce ni desampara.

La ausencia de nombres y rostros de las personas difuntas, debido a la insondable temporalidad de su muerte, es condición de presencia en esta particular on-

¹² Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, 1998, p. 32.

¹³ Barbara Bolt: *Sensorium: Aesthetics, Art, Life*, 2007, p. XII; David Howes: «The Senses. Polysensoriality», 2011, p. 441.

tología sagrada. Los humanos no mueren, simplemente mudan de cuerpo, migran a esa otra realidad paralela y siguen interactuando con el mundo de los vivos. Allí, a través de los años, sus rostros y nombres se desdibujan hasta perderse en el anonimato sin desaparecer. Los muertos anónimos cambian de *estatus*, ahora pertenecen a la categoría de los ancestros desconocidos, como señala Italo Signorini.¹⁴ Son seres transfigurados en ancestros y, cuando regresan al mundo de los vivos a celebrar su fiesta, se cubren la cara con una máscara con el fin de borrar sus fisonomías, eclipsar el gesto habitual por el cual podrían ser reconocidos, ocultar toda mueca delatora de su identidad. Esta técnica de borrado de los rasgos fisionómicos y de mantenerse en el anonimato quizá conlleve la intensión de recordarnos, una y otra vez, que la cualidad humana está detrás del rostro y del nombre mismo.

Rostro y nombre serían, después de todo, referentes de lo inefable, expresiones fenoménicas del ser humano a través de las cuales se hace visible lo invisible. Lo anterior me hace reflexionar sobre nuestra propia experiencia en el reflejo de nuestros rostros. Al mirarnos frente al espejo, esa catadura reflejada nos causa cierto asombro, la recorremos con detenimiento y curiosidad. Las personas aprendemos a reconocernos en esa fisonomía, reímos, hacemos muecas para asegurarnos de esa identidad facial que nos representa y, al final, construimos la idea de una unidad indisoluble entre ese rostro y el yo. En este sentido, también el nombre recibido y oficializado en la pila bautismal, y/o en el papel del registro civil, es un diacrítico de la persona más allá del cuerpo y de la muerte. El nombre es una secuencia sonora, nos interpela al escucharla, incluso, cuando lo escribimos en el papel o lo leemos en silencio, resuena en nuestras cabezas, sentimos ese llamado cuando es pronunciado por otra persona. El alma puede desprenderse del cuerpo y causar ciertas enfermedades, incluso la muerte si esta situación anómala se prolonga por mucho tiempo. Por ello, los *tlatatini*, hombres sabios, llaman a las almas extraviadas por su nombre con la finalidad de que retornen al cuerpo abandonado y éste recupere la salud. En la Huasteca no es raro que algunos adultos se autoasignen una denominación diferente a la legitimada ante el juez y, dicho con cierta hilaridad, muchos de ellos son ampliamente conocidos por este nuevo apelativo y no por su «verdadero» nombre. Lo anterior me lleva a pensar en los artistas que truecan nombre y apellido en el campo de la farándula y la fama. Después de todo, rostro y nombre conforman un tipo particular de máscara, son manifestaciones fenotípicas de un genotipo particular, así como también de un genoma sociocultural.

La máscara les permite a los *huehues* ser una persona de cualquier familia, pueden asumir cualquier entidad viva y, gracias a esta táctica, construyen lazos de parentesco con todas las personas de la comunidad, incluso con los no humanos.¹⁵

¹⁴ Italo Signorini: «El regreso de los difuntos en el mundo indígena mesoamericano contemporáneo», 2008, p. 252.

¹⁵ Eduardo Viveiros de Castro: «Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena», 2003, p. 43.

Por esta razón, también se les denomina *coles*, que se traduce como abuelos. Dicha categoría es empleada en esta región de la Huasteca hidalguense para designar una relación dentro del sistema de parentesco *nahua* y conlleva una serie de conductas a seguir, como el respeto a la persona y a sus sabias palabras, resultado de sus múltiples experiencias vividas. Así, los abuelos, *coles*, viejos, *huehues* (castellanización de *huehueme*), son términos empleados por las comunidades *nahuas* de esta región cultural y geográfica para referir a las personas difuntas sin rostro y sin nombre, con las cuales trazan una genealogía colectiva: una ancestría social.

El desplazamiento de los *huehues* de una ranchería a otra se acompaña de gritos y exclamaciones propias de las ánimas. Los niños escuchan esa sonoridad nómada dirigiéndose a sus hogares y parten raudos a sus casas a dar aviso de la expedita llegada de aquellas cuadrillas de *viejos* que merodean la ranchería. Algunos de los infantes corren alegres; otros, los más pequeños, con el miedo dibujado en sus rostros, apresuran el paso para refugiarse en la seguridad de casa. Los miro correr en las veredas y caminos de terracería con sus pies descalzos, saltan sobre las piedras lisas, incandescentes, en ese momento, debido al intenso sol huasteco del mediodía. Se me figuran mensajeros consagrados, pequeños Hermes con alas en los pies morenos y desnudos, volando raudos para anunciar la llegada de los ancestros. Su griterío se une a las sonoridades de los *huehues* que van entrando a la población. La algarabía es otro signo sonoro indicador de un evento significativo por comenzar. Yo también me emociono como los niños; pero me reprimo las ganas de gritar.

La sonoridad de los *viejos* desencadena una serie de acciones y emociones visibles en los rostros de las personas, en los suspiros amotinados y en aquellas lágrimas furtivas de las abuelitas, derramadas en silencio y secadas con la punta del delantal. El sonido invoca emociones, recuerdos, incluso, antes de que tenga lugar el *performance* de las cuadrillas de *huehues* frente a las casas de algunos de los pobladores. Las cuadrillas están integradas por las almas de los difuntos que han tomado prestado esos cuerpos jóvenes para volver a bailar e interactuar en el mundo de los vivos. De hecho, toda la comunidad se prepara para recibirlos, pues no se sabe a ciencia cierta el recorrido planeado, ni las casas a visitar, ni para quién son los mensajes traídos desde el mundo alterno y guardados celosamente en sus morrales de *ixtle*, junto a las ramas de pirú y otras yerbas sanadoras.

Las campanas de la iglesia y la estentórea explosión de los cohetes, como parte de un sistema de llamadas,¹⁶ pregonan el arribo de los difuntos. Al mediodía de la última jornada del mes de octubre en la Huasteca, esos sonidos anuncian la llegada de los muertos chiquitos y, el primero de noviembre, el arribo de los muertos grandes. El día dos de noviembre se acude a los panteones a estar en las tumbas de los familiares fallecidos. Aquí los sonidos tienen la función de convocar a las emociones, las invitan a derramarse sobre los pobladores, quienes preparan sus corazones para recibir a los seres queridos.

¹⁶ Jesús Jáuregui: «El mariachi como elemento de un sistema folklórico», 1986.

En cada hogar el altar es el punto de reunión con los familiares difuntos y también con aquellos jóvenes migrantes que regresan a sus ranchos con la finalidad de estar presentes en la fiesta de los muertos. Todos volverán a estar juntos una vez más. Allí la emocionalidad dará cuenta de esa presencia añorada, extrañada, querida, tanto de los familiares difuntos como de los migrantes. Pienso en este punto en común: tanto los migrantes como los difuntos realizan itinerarios transculturales,¹⁷ viajan desde esos otros mundos superando varias vicisitudes para encontrarse en la fiesta del *Xantolo*. Los viajeros vuelven a tener un lugar dentro del grupo doméstico y en la mesa; todos reunidos, vuelven a disfrutar de la sazón de la familia. Es un acto íntimo, de reflexión y recuerdos, profundamente emotivo. Los migrantes vuelven a los olores, sabores de sus anteriores hogares y a convivir con los familiares vivos y muertos.

Los altares también son empleados para recibir a las ánimas comunales y anónimas. Estas arriban a las puertas de las casas, colocándose en el espacio exterior, sea la calle o un pequeño patio, haciendo barulla y gestos corporales que causan hilaridad entre los presentes. Las personas de cada hogar tienen a bien compartir la ofrenda, se les obsequia fruta, pan preparado exprofeso para la celebración, tamales y aguardiente; no obstante, en su perorata humorística, los ancestros señalan que eso es insuficiente y ponen en entredicho la generosidad del anfitrión ante la audiencia formada alrededor del evento comunitario. Al final, los *viejos* terminan por agradecer los óbolos recibidos y, a cambio, barrerán las envidias y los vientos dañinos acumulados en esos hogares, se llevarán todo el mal en sus morrales. Este acto recuerda la caracterización de la divinidad huasteca *Tlazolteotl*, diosa prehispánica del amor, devoradora de las inmundicias y barredora de todo aquello que pueda causar daño. Para Alfonso Medellín,¹⁸ hay una relación de esta Diosa con la fiesta *Ochpaniztli* (la acción de barrer las sementeras) y en consecuencia con el *Xantolo*. Esta divinidad tiene el poder de limpiar las poblaciones y restaurar la armonía y la salud comunitaria, así como fertilizar la tierra. Comer la basura está muy lejos de ser despectivo; en la concepción *nahua*, ésta se devuelve a la madre tierra a través de un ritual, cerrando y agradeciendo por un ciclo de producción y consumo para dar continuidad a la vida. De manera similar, la coexistencia en comunidad implica un desgaste de las relaciones humanas dando lugar a las confrontaciones, contradicciones, envidias, fuerzas centrífugas desintegradoras de la comunalidad. Ellas son parte del correr de la vida, por tanto deben expulsarse ritualmente, sea con una limpia personal o con la limpieza comunitaria durante el *Xantolo*.

Estas ánimas nómadas también reciben parte de la ofrenda y van de casa en casa recogiendo los donativos otorgados con mucho cariño, los cuales son guar-

¹⁷ La premisa de los Itinerarios transculturales es el movimiento y sostiene que «los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que no ha terminado de configurarse». Véase James Clifford: *Itinerarios transculturales*, 2008, p. 12.

¹⁸ Alfonso Medellín: «Muestrario ceremonial de la región de Chicontepec, Veracruz», 1990, p. 117.

dados en sus bolsas y morrales para ser repartidos al final de la jornada. El aguardiente es muy apreciado, pues en esos días es necesario para soportar todo el recorrido por las rancherías bailando, chacoteando, gritando. Primero se le ofrenda un poco de este líquido a la tierra, después los *huehues* beben pequeños tragos de la misma botella. La ingesta de bebidas alcohólicas ayuda a borrar del cuerpo habitado y da libertad de acción a los ancestros, que tienen el poder de censurar a las personas cuyo comportamiento afecta al grupo doméstico o a la comunidad. El aguardiente también es bebido por las personas que acompañan a la cuadrilla a visitar cada casa y, de esta manera, durante la fiesta van teniendo cierta participación bajo los efectos del alcohol, aumentando el sentido humano de los ancestros y el humor del *performance*. Algunos anfitriones les brindan a los viejos un poco de dinero, con el cual costearán los gastos de los músicos contratados para acompañarlos todo el día. Asimismo, se pagará a los grupos musicales que serán contratados para el cierre de la celebración conocida como *destape*, palabra que alude al ritual abocado a despojarse de las máscaras y purificarse con yerbas, flores, copal y aguardiente. El *destape* se realiza de preferencia en las aguas del río bajo la dirección de un ritualista, encargado de despedir a los últimos muertitos.¹⁹

DANZAR

El tiempo y espacio sagrado se instaura con el *performance* de los *huehues*, inaugurado por un diálogo chusco con el dueño de la casa y el posterior baile en parejas. El grupo está integrado por *viejos* y *viejias* que forman dos filas de acuerdo con su caracterización. Los jóvenes se visten con un atuendo masculino o femenino, según sea el papel que les toca asumir y, ya con la vestimenta puesta, se agrupan en la fila correspondiente. Los primeros llevan una máscara y los segundos utilizan un paliacate rojo, cuyas puntas caen sobre el rostro. Las máscaras se tallan en madera de colorín (pemuche) o en cedro y, en décadas recientes, también se fabrican en cuero, látex o en cualquier otro material. En algunas comunidades las máscaras son bajadas y colocadas en el altar antes de ser empleadas en la danza,²⁰ se les reza y agradece por los servicios que van a prestar a la comunidad. Allí se les da de comer y beber aguardiente, además se les prende una vela para que estén contentas y no causen daño alguno a las personas que van a usarlas. La omisión de este ritual puede enfermar a la persona que la utiliza o traer un mal clima a la zona, poniendo en riesgo la cosecha.

Bajo la máscara se escucha el grito ¡música! ¡música! que irrumpe el diálogo con el anfitrión. La textura sonora generada con los gritos de los viejos da lugar al *ostinato* sonoro ¡música! ¡música! ¡música!, que enfatiza el deseo por bailar. Asimismo, se escucha el ¡Yaaaaja! ¡liiiiija! ¡Grrrr! ¡Uuuuuuu! ¡Aaajaa!, y otras alharacas

¹⁹ Camacho: *Op. cit.*, 2019, p. 241.

²⁰ Jorge Arturo Mirabal: «Los otros xantolos. Miradas de inclusión y migración alrededor de un ritual en la Huasteca potosina, México», 2021, p. 111.

guturales que se repite una y otra vez durante el tiempo que dura el *performance*. Son expresiones vocales cuyo sentido es hacer resaltar la emocionalidad vivida en ese lapso festivo, dejando a un lado la dimensión semántica de la articulación de la palabra. Refieren a ese tiempo mítico, al caos primigenio, al origen sagrado donde tuvo lugar el entrelazamiento inicial de las palabras y las cosas.

Escucho los monosílabos y gritos de los viejos, me percató de esa máscara sonora cuya intención es deformar los sonidos y, de esta manera, ocultar la identidad del *huehue*. El resultado son voces cavernosas, fuera de lo cotidiano, gritos y voces propios de los ancestros, sonidos del inframundo. La música, fiel acompañante de la danza, ayuda a demarcar esta presencia hierática. De este modo, el oído y la vista dan cuenta de esa otra realidad alterna que irrumpe el paisaje sonoro y visual del espacio y tiempo del mundo de los vivos.

La agrupación musical es denominada «trío huasteco», y está conformada por la jarana huasteca y la huapanguera, instrumentos cordófonos de rasgueo que siguen las líneas melódicas del violín. Los músicos acompañantes de las comparsas comienzan a ejecutar los conocidos sones de viejos o sones de *Xantolo*. De inmediato los *huehues* comienzan a bailar. Los *viejos* zapatean al estilo de la región siguiendo patrones rítmicos de 2/4 o 6/8 marcado por los cordófonos, mientras las *viejas* realizan zapateos discretos acompañados de suaves movimientos corporales. Los primeros hacen gala de la fuerza de zapatear sobre el patio terregoso levantando sendas polvaredas, mientras que "las viejas" parecen acariciar la tierra con los pies.

Entre los sones más conocidos están *La Polla Pinta*, *Los Enanos*, *El Comanche*, *El Guajito*, *Los Matlachines*; no obstante, muchos otros sones, tales como *El Brinquito*, *El Muertito*, *El Copalero*, *La Burrita*, *El Gallo*, *El Torito*, *La Patita*, se ejecutan en las distintas comunidades y constituyen repertorios locales. Algunos de los sones carecen de nombre; pero con la producción de fonogramas para la venta en los mercados locales, los músicos se ven obligados a dar algún título. La definición de sones de *Xantolo* está dada por la ocasión performativa más que por una estructura musical específica, aunque hay ciertas estructuras predominantes, esto da lugar a un proceso creativo de música: es el caso de las cumbias que desde hace algunas décadas se interpretan en el *Xantolo* para el baile de los viejos. En algunos casos se ejecutan *covers* de las cumbias ampliamente conocidas o se crean versiones con características musicales propias. Algunas piezas de otras regiones, como la conocida bamba, son interpretadas siguiendo el patrón rítmico de la cumbia huasteca. En algunos casos se interpretan sones huastecos, como *El Caimán*, *El Huerfanito*, *El Caballo*, *La Muerte*; pero los versos son excluidos en estas ocasiones específicas.

Los géneros musicales utilizados corresponden a ciertas narrativas coreográficas creadas por los *huehues*; así, cuando se bailan los sones, sus coreografías son desplazamientos sin que las viejas y viejos se toquen; solo se zapatea. Las canciones rancheras se emplean para bailar abrazados, con lo cual se realizan

situaciones humorísticas satirizando a los mestizos. Las cumbias se ejecutan, por lo regular, para burlarse de los políticos en turno, quienes siendo de diferentes partidos, bailan muy abrazaditos, juntando mejilla con mejilla, bailando de «a cachetito», mostrando así su complicidad.²¹

Los personajes masculinos, presentes en las cuadrillas de viejos, visten diferentes indumentos de acuerdo a los personajes que se ha decidido interpretar. La mayoría viste camisas desgastadas, pantalones roídos, sacos viejos, sombreros propios de la región o tipo vaquero. En algunos casos, ciertas *viejas* portan zapatos de tacón de aguja propios de las muchachas ciudadinas y, al bailar, la dificultad de usar ese tipo de calzado se vuelve una sátira de las «mestizas», desencadenando la risa de los presentes. Algunos jóvenes utilizan vestuarios copiados de las artistas de moda o de superheroínas fabricadas por la empresa *Marvel* y, en su *performance*, ridiculizan a todos estos personajes. Los distintos animales del entorno ecológico también son representados con las máscaras correspondientes. En estos casos se agrega el sonido y el movimiento característico de la fauna representada. Los seres ominosos, como son los personajes de la televisión o del cine, así como los personajes de la política internacional, también son representados en el baile de los *viejos*: Hitler, Osama bin Laden, Trump, bailan cumbia muy abrazaditos.

Los indumentos de los *huehues*, sus coreografías, gestos, movimientos corporales, géneros musicales, constituyen una narrativa compleja multitemporal. Son discursos entrecruzados de una urdimbre sociohistórica, una trama de saberes. El presente es una pantalla para referir al pasado y al universo mítico *nahua*; una estrategia de transmisión de la cultura, un acto de memoria familiar y comunitaria. Asimismo, ese pasado remoto permite proyectar y reflexionar sobre las problemáticas del ahora, tanto de las mismas localidades como de los sucesos nacionales e internacionales. La sabiduría de los ancestros logra transmutar el tiempo y presentarlo como una configuración signíca donde el pasado y el presente danzan con la vida y con la muerte. Se contraponen a la concepción de un tiempo lineal y a la perspectiva individualista del mestizo, también llamado *coyotl* (coyote) por ser abusivo y deshonesto.

LA URDIMBRE DE LOS ANCESTROS

Las cuadrillas de viejos, provenientes de las distintas comunidades *nahuas*, tiene sus propias andanzas por los parajes de la zona; sus recorridos por las rancherías generan una red identitaria y de interacción social. Aunque cuando se desconocen sus rostros, las personas de cada población sí reconocen su procedencia y, en la medida de lo posible, les brindan lo necesario para proseguir su itinerario sin contratiempos. Los dueños de cada casa visitada tienden a ser buenos anfitriones y ello les da cierto prestigio social en las rancherías circunyacentes. Las andanzas de los ancestros tejen lazos comunitarios entre los habitantes de las distintas comunidades, su danzar hace evidente una trama cultural con sus hilos y nodos.

²¹ Gonzalo Camacho: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y *Mass Media* en la Huasteca», 2007, p. 174.

Los ancestros se encargan de mover las nubes, traer el agua necesaria en los tiempos de siembra, controlar los huracanes, y evitan que las milpas de maíz se dañen. En su andar van fertilizando la tierra, vientre sagrado dador de vida, lugar de los mantenimientos necesarios para dar continuidad a la existencia. Su trabajo beneficia a todas las comunidades, a la región, al país, al mundo. Los ancestros trabajan para todos nosotros, a pesar de que la sociedad civil desconozca este hecho, incluso se niegue su existencia y se les quiera reducir a meras supersticiones de pueblos atrasados. Su presencia cuestiona el llamado progreso, cuyo perfil se dibuja con bombas atómicas y alta tecnología de guerra. En contraposición a las constantes masacres de poblaciones humanas en el plantea y en contra de la cultura de la muerte, los ancestros tejen una red con el entorno natural, con todo lo que hace posible la vida.

La población migrante también se siente interpelada por el llamado de los ancestros y regresan a su comunidad de origen a refrendar su cultura, su comunalidad. Dicha presencia trae consigo un diálogo cultural entre las poblaciones de origen y destino, de tal manera que las prácticas musicales y dancísticas se van transformando a partir de esta interinfluencia. Por lo regular, la migración se realiza hacia el norte de la República Mexicana, inclusive hacia los Estados Unidos, por lo cual algunas formas culturales de esa región norteña van a revelarse en las comunidades *nahuas*. Lo mismo sucede en las poblaciones norteñas donde habitan migrantes de pueblos originarios, algunos rasgos culturales se hacen presentes en esas regiones y los ancestros se apropian de esos territorios ayer ajenos. En varias comunidades del norte de la República Mexicana ha comenzado a realizarse la celebración del *Xantolo* en enclaves de pueblos originarios.²²

La ciudad de Monterrey, ubicada en el noreste de México, es uno de los polos de desarrollo más importantes del país y lugar de destino de muchos migrantes. Allí se han formado enclaves de los pueblos originarios *nahuas* y *teenek* provenientes de la Huasteca, así como *mixtecos* y *zapotecos* del Estado de Oaxaca. Los enclaves migratorios son ahora residencia de los ancestros; en sus advocaciones de *viejos*, *huehues*, *coles*, *abuelos*, llegan a bailar a los nuevos hogares. Las sonoridades, el desplazamiento coreográfico y sus guiños corporales van transformando el espacio, lo habitan, lo sacralizan, lo hacen suyo. Siguiendo la idea de James Clifford acerca del estudio antropológico de los itinerarios transculturales,²³ se podría agregar que, en este sentido, los ancestros también son viajeros. Se desterritorializan para volver a territorializarse y su trabajo se va adaptado a las condiciones de otros lugares. Además de mover nubes hay que combatir el racismo, la discriminación, la violencia ceñida sobre los pobladores provenientes de los pueblos

²² Gonzalo Camacho: «De la Huasteca a Monterrey no hay más que un paso», 2015, p. 2; Mirabal: *Op. cit.*, 2021, p. 98.

²³ «El viaje, desde esta perspectiva, denota una amplia gama de prácticas culturales y espaciales que producen conocimientos, historias, tradiciones, comportamientos, músicas...». Véase Clifford: *Op. cit.*, 2008, p. 51.

originarios. Hacen posibles los apoyos para las madres solteras y estancias para los niños. Con sus risas y chacoteo van tomando residencia en los nuevos parajes.

Durante el *Xantolo*, los familiares muertos y los *huehues* corresponden al espacio privado y público, constituyendo un punto de encuentro entre estas dos entidades, es un entrelazamiento entre lo íntimo y lo social. Lo anterior coincide con la característica de la fiesta de muertos donde se entretienen un evento familiar y otro comunitario. Así, el *Xantolo* resulta un empalme múltiple entre lo privado y lo público, lo humano y lo divino, la vida y la muerte. En ese anudamiento se hace evidente una ontología relacional donde la vida y la muerte son una unidad. Se trata de un concepto de humanidad extendida a todos los existentes, a todo el entorno de vida. La importancia de los ancestros es tejer una urdimbre social entre los vivos y los muertos, relación que fortalece los lazos comunitarios y permite dar continuidad a una cultura denostada por el proyecto del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado.²⁴ Ellos, con su música, danza y sátiras, confrontan el modelo hegemónico que intenta homogenizar la humanidad siguiendo un proyecto de sociedad basada en la imposición de una sola cultura.

LA COSIFICACIÓN DE LOS ANCESTROS

El Día de muertos en la ciudad de México se conmemora ahora con un gran desfile por una de las principales avenidas de esta ciudad para llegar al Zócalo capitalino. Diferentes corporaciones se organizan para realizar esta caminata en grupo y disfrazados haciendo alusión a la muerte. Las calaveras elegantes conocidas como *catrinas*, inspiradas en los grabados del mexicano José Guadalupe Posada, distinguen el paisaje festivo. El recorrido dura varias horas y adquiere tintes carnavalescos, incluso, desfilan grupos de batucadas parecidas a las brasileñas; pero con maquillajes de calaveras. Esta celebración se ha transformado en un espectáculo turístico pletórico de colores, flores de *cempaxúchitl*, calacas danzarinas, *catrinas* arrogantes, charros esqueléticos con caras maquilladas mostrando un rostro cadavérico. Es un desfile desbordante de alegría y regocijo, carros alegóricos mostrando el exotismo de la diversidad cultural, saltimbanquis por doquier, así como marionetas gigantes articuladas. Las *catrinas pet friendly* desfilan junto a las elegantes carrozas negras de las principales empresas funerarias de México. Muchos disfraces son imitaciones de la ficción cinematográfica y, en la mixtura particular, adquieren caracteres realmente grotescos.

El desfile del Día de muertos que se realiza en la ciudad de México año tras año es un claro ejemplo de la invención de una tradición en el sentido planteado por Hobsbawm y Ranger.²⁵ Su instauración es muy reciente; pero su rápido añejamiento da la impresión de una larga temporalidad. De esta manera se legitima una tradición basada en una aparente profundidad histórica anclada en las culturas prehispánicas. Hagamos un breve recuento de algunos acontecimientos

²⁴ Anibal Quijano: <<Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina>>, 2014, p. 777.

²⁵ Eric Hobsbawm y Terence Ranger: *La invención de la tradición*, 2002, p. 8.

que desembocan en este proceso de cosificación de los muertos y su posterior impacto en el *Xantolo*.

Los participantes en el desfile del Día de muertos en la ciudad de México reiteran estar reivindicando la tradicional fiesta de muertos ante la influencia del *Halloween*, considerado ajeno a la identidad y cultura mexicanas. En efecto, la influencia del *Halloween* en las celebraciones del Día de muertos fue notoria a partir de las películas producidas en Hollywood desde 1978 y la consecuente comercialización de las mercancías derivadas de ellas. Es importante señalar que las once películas de la franquicia *Halloween* fueron un éxito comercial e influyeron en la producción tanto del cine de terror como en la cultura popular, así lo señala Octavio López San Juan.²⁶ En este contexto global, varias localidades de México comenzaron a integrar símbolos provenientes de esta tradición anglosajona. Infantes disfrazados de brujas, fantasmas, vampiros y otros personajes, tomados del imaginario filmico comenzaron a deambular en las noches de muertos. Asimismo, aquellos protagonistas, ajenos en principio a esta tradición anglosajona, se retomaron por estar asociados al cine de suspenso y terror, como es el caso del personaje del Dr. Hannibal Lecter, protagonista de la película *El silencio de los inocentes* (1991). Los niños que salen en el Día de muertos a pedir «calavera»,²⁷ comenzaron a disfrazarse de brujas, dráculas, fantasmas y varios personajes cinematográficos de filmes de suspenso y terror. En los altares se colocaron telarañas, tarántulas, calabazas anaranjadas con luces en su interior y figuras de gatos negros, entre otros símbolos provenientes del imaginario anglosajón.

La festividad indígena del Día de muertos fue declarada como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad en el año 2003, a iniciativa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Se sospecha que fue una estrategia para contrarrestar la influencia del *Halloween*. Posteriormente, la Unesco declara en el 2008 el Día de muertos, en México, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.²⁸ A partir de estas declaratorias, y siguiendo algunas recomendaciones de salvaguarda, el gobierno mexicano ha generado una serie de políticas enfocadas a la promoción turística de esta festividad en diferentes regiones y Estados del país.²⁹ El festejo del Día de muertos se incorpora a un plan de desarrollo turístico, implementado desde la segunda mitad del siglo pasado, con la finalidad de incentivar la inversión de capital y favorecer al sector terciario de la economía. Así, al turismo de costas y playas, con un éxito rotundo y probado, se suma el turismo cultural dirigido ahora a la explotación del colorido, magia y exotismo de los pueblos originarios.

²⁶ Octavio López San Juan: *Noches de Halloween. La saga de Michael Myers*, 2018.

²⁷ En México, durante el festejo del Día de muertos, los niños salen a la calle a pedir su «calavera», que es una forma de solicitar pan, fruta y dulces a cada casa que llegan.

²⁸ Pérez: *Op. cit.*, 2014, p. 39.

²⁹ Carlos Alberto Hiriart: «Noche de muertos en Michoacán. Reflexiones sobre su manejo como recurso turístico cultural», 2006, p. 130.

La película *Spectre* (2015), vigesimocuarta película de James Bond, protagonizada por Daniel Craig y dirigida por Samuel Mendes, fue el detonador de este «tradicional» desfile de Día de muertos en México. Si bien todos los años se realizaba una mega ofrenda en la Plaza de la Constitución, Zócalo de la ciudad de México, era difícil sospechar la influencia de esta película en el imaginario nacional e internacional. Los guionistas John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jeremy Butterworth y los productores de este filme, idearon un desfile de Día de muertos en el primer cuadro de esta ciudad, como primera escena, evento inexistente hasta ese entonces. Los efectos especiales junto a la belleza arquitectónica del centro histórico generaron un gran impacto en la población mexicana.

Un año después del estreno de la película *Spectre*, el gobierno mexicano decidió llevar a cabo un desfile con las características exhibidas en dicho filme y, de repente, como un acto mágico, surgió el «tradicional» desfile de Día de muertos en el centro histórico de la ciudad de México. El evento fue un éxito político, comercial y mercantil, pues se aprovechó la publicidad generada por la distribución internacional de la película de James Bond. A partir de entonces, tenemos una tradición inventada y reforzada por Hollywood, retomando una celebración de los pueblos originarios y promovida por la misma película en sinergia con la Secretaría de Turismo de México. En los últimos años, el desfile se anuncia con bombos y platillos haciendo hincapié en que se trata de una estrategia de salvaguarda de este Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y del reconocimiento de las culturas ancestrales que habitan el territorio mexicano.

En 2017 se estrena la película animada *Coco*, producida por la empresa *Pixar Animation Studios* y difundida por *Walt Disney Studios Motion Pictures*. Se basa en una historia sentimental que tiene como ambiente escenográfico la celebración del Día de muertos en México. Se retoman atributos de los mexicanos y, en particular, símbolos de las fiestas de muertos, y logran un producto con una fuerte interpelación en la población mexicana. El impacto de este filme fue significativo, a tal grado que los personajes del filme sirvieron de modelo para disfrazar y maquillar a los niños y jóvenes en las siguientes celebraciones de Todos Santos y Fieles Difuntos.

El desfile de muertos de la ciudad de México es una mixtura de muchos elementos y remite a toda esa diversidad de imaginarios construidos desde diferentes aristas, con lo cual se acentúa el interés por su promoción turística y consumo cultural. El apoyo brindado por el gobierno de México para su realización se justifica con la derrama económica que genera el turismo en esta época del año y porque se considera una actividad de apoyo a las culturas de los pueblos originarios. Sin embargo, se trata de una transformación que utiliza los símbolos de las culturas matriciales de México con la finalidad de incrementar un área productiva para las empresas turísticas. Dicho en pocas palabras, los muertos se vuelven cosas, mercancías para el consumo turístico y símbolos para el consenso político.

La industria cultural les da nuevos rostros a los muertos, es la invención de una tradición que genera una significativa ganancia económica para la industria hotelera y el sector de servicios asociado al turismo. El estado mexicano ve con beneplácito la transformación de los muertos en mercancías, en calaveritas vendidas al dos por uno. Los medios de comunicación masiva alaban las políticas llevadas a cabo por el gobierno para la salvaguarda de este «patrimonio cultural» ya cosificado y sin un real beneficio para los pueblos originarios. Las fotografías de los desfiles de muertos invaden los periódicos y revistas en esas épocas, así como las redes sociales; resaltando la identidad mexicana en estas celebraciones.

Por otra parte, los pueblos mágicos, declarados así para incentivar el turismo financiado en arquitecturas exóticas y pintorescas, son ahora escenarios para las fiestas de los muertos, reforzando ese carácter místico de estas mercancías. La obsesionada promoción turística, basada en un modelo puesto a la venta, desdibuja la diversidad de esta celebración, sin embargo, lo anterior también da paso a otro proceso de transformación dada por la agencia de las poblaciones donde se incentiva la celebración de los días de Todos Santos y Fieles Difuntos. En el último desfile de Día de muertos en la ciudad de México aparecieron contingentes de personas pugnando por encontrar a sus familiares desaparecidos debido al narcotráfico y a los feminicidios. El tiempo ya nos brindará respuestas acerca de estos procesos locales. Ahora pasemos a revisar brevemente al impacto de este proceso en la región Huasteca.

EL DESFILE DE LOS ANCESTROS EN LA HUASTECA

En la década de los ochenta la región Huasteca se vio conmocionada por una serie de movimientos campesinos *nahuas*, cuya lucha tenía la finalidad de recuperar las tierras que los caciques de la región les habían arrebatado.³⁰ Éstos últimos generaron grupos de guardias blancas encargadas de asesinar a los dirigentes del movimiento y amedrentar a los pobladores de las comunidades en rebelión. La situación fue muy tensa, a tal grado que el ejército mexicano tuvo que intervenir para detener a los líderes campesinos y poner orden en la zona. La solución dada por el gobierno en turno fue pagar a los caciques una fuerte indemnización para que devolvieran las tierras ejidales y comunitarias a sus dueños legítimos. Con el capital otorgado a los caciques, el gobierno promovió la inversión en el sector servicios para atender el proyecto de desarrollo turístico en la Huasteca. Así, se organizó el primer festival de danzas indígenas en Huejutla, Hidalgo.³¹ Primero fue un festival de danzas y después adquirió una especie de marca comercial: XANTOLO. Este tipo de festivales, organizados por las instituciones de cultura y bajo la premisa de difundir la cosmovisión de los pueblos originarios, comenzaron a extenderse a varias poblaciones de la región. De esta manera, otros *huehues* comenzaron a estar presente en las plazas centrales, canchas deportivas, grandes avenidas, bailando sobre escenarios estrambóticos y fantasmagóricos.

³⁰ *El día*, «La Huasteca hidalguense campo fértil para las invasiones», 1982, p. 8.

³¹ Camacho: *Op. cit.*, 2019, p. 245 y 246.

El énfasis turístico puesto en las expresiones musicales y dancísticas de las culturas matriciales de México da lugar al turismo musical de carácter nacional e internacional. Dichas expresiones son percibidas por el ojo capitalista como una veta de plata que debería explotarse para aumentar sus ganancias. Las músicas y danzas denominadas étnicas, tradicionales, indígenas, populares, folclóricas, son empleadas por el turismo musical para vender exotismo en concursos y encuentros regionales en torno a estas expresiones sono-kinéticas. En México, la diversidad cultural es concebida como un recurso explotable, como ya se señaló en un foro sobre antropología y turismo:

Los recursos de la naturaleza y culturales ubicados en pueblos y sociedades con historias de larga duración, étnicos, rurales, tribales, indígenas, originarios, etc., se han revalorado como recursos potencialmente explotables o privatizables para organismos, empresas, gobiernos u organizaciones locales que se ubican desde la lógica plusvalórica del capital. En esta vertiente se ven involucradas o afectadas comunidades, localidades, colectividades y pueblos que participan directa o indirectamente.³²

La amalgama de los elementos antes esbozados, en una coyuntura específica, dió lugar a los desfiles de Día de muertos que se realizan en las distintas cabeceras municipales de la Huasteca, siguiendo el patrón del Zócalo capitalino. Estos eventos son promovidos para celebrar el *Xantolo* en cada una de los centros políticos y económicos, cuyas derramas económicas poco benefician a las comunidades *nahuas*, *teenek*, *totonacos*, *tepehuas* y ñañú que habitan en la zona. Las instituciones encargadas de la organización de tales eventos sostienen que se promueven las tradiciones y la cosmovisión de los pueblos indígenas de la región, además de cumplir con los mandatos de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Sin embargo, los problemas económicos y sociales de los pueblos originarios, incluso, de los mestizos dedicados a la agricultura, van en aumento. La migración es un problema que crece día a día, resultado de la pobreza extrema. La violencia, el tráfico de personas, el narcotráfico son actividades que van invadiendo estos territorios con toda impunidad.

Los primeros concursos de cuadrillas de viejos fueron organizados por las autoridades locales y convocaban a los jóvenes provenientes de las distintas comunidades circundantes a las cabeceras municipales de la Huasteca a participar en este evento. Las comparsas tenían que presentarse con la vestimenta «tradicional» y con determinados sones y coreografías consideradas «originales». Cumpliendo estas condiciones se presentaban en los acicalados escenarios de las plazas y jardines centrales. Sin embargo, en las últimas décadas, las presentaciones de grupos y cuadrillas de viejos van transformándose, siguiendo el modelo de la ciudad de México.

³² María de la Paloma Escalante e Ivan Carrol: «Antropología y turismo», 2013, p. 254.

EL ADIÓS DE LOS ANCESTROS

Como parte del proceso social antes expuesto es posible identificar al menos dos tipos de *Xantolo*, uno comunal y otro institucionalizado. En su versión comunitaria, es la propia comunidad la que tiene el control del evento manteniendo su autonomía. En la versión institucional, el control lo tienen el gobierno estatal, municipal y las instituciones de cultura, con apoyo de ciertos promotores mestizos. En este último caso, se trata de una cultura enajenada.³³ Es decir, actores sociales ajenos a los pueblos originales se apropian de estas expresiones y las subsumen a una cultura hegemónica. Entre estos dos tipos de *Xantolo* se abre un proceso dialógico que da lugar a un abanico de posibilidades creativas favoreciendo la dinamicidad del sistema de transformaciones de la fiesta de los muertos. En la actualidad, estamos presenciando nuevas transformaciones del Día de muertos surgidas de estos procesos dialógicos.

La descripción mostrada en la primera parte de este artículo corresponde al evento comunitario y son los *huehues* los que deciden a qué hora da inicio y concluye su *performance*. Ellos y las rancherías tienen sus propias formas de organización, su criterio comunitario determina quién, qué, cómo y cuándo se toca y baila. En los ensayos se generan ciertas líneas coreográficas que sirven de guía, pero la improvisación es una acción relevante requerida en cada situación particular. En este caso, la puesta en escena implica dar continuidad a una cultura, es la transmisión de los saberes comunitarios y del reforzamiento de los vínculos sociales requeridos en un trabajo colaborativo, llamado *tequio* en náhuatl.

En el caso del *Xantolo* institucionalizado, son las autoridades municipales quienes marcan las directrices de la ocasión musical y dancística. Ellos deciden quién, a qué hora, cuándo y cómo intervienen las comparsas de *huehues*, además definen el tiempo de participación ajustada a las agendas de las autoridades locales, sin tomar en consideración el tiempo sagrado del ritual. Así, los ancestros se ciñen a los tiempos de promotores culturales y de políticos dentro de un programa de actividades diseñado desde el escritorio, exaltando el supuesto rescate de una tradición y de un compromiso con las culturas indígenas. Al final y, paradójicamente, pareciera que se debe salvaguardar estas prácticas culturales de los mismos salvaguardadores institucionales.

Los criterios de tradición de este evento institucionalizado están dados por los especialistas mestizos sin importar los significados que las comunidades dan a sus propias expresiones culturales. En este contexto, los *huehues* son despojados de su poder simbólico, de su significado profundo dentro de un proyecto de sociedad alterno. En los eventos institucionales se habla de una cosmovisión prehispánica; pero siempre anclada en el pasado glorioso de las culturas matriciales, con lo cual se desdibuja y suprime su contemporaneidad. Es una estrategia de un novedoso colonialismo interno para colocar a las culturas matriciales en un pasado remoto

³³ Guillermo Bonfil: «La teoría del control cultural en el estudio de proceso étnicos», 1988.

y glorioso, borrando las problemáticas económicas y sociales que enfrentan en la actualidad bajo una estructura clasista, así como sus luchas por reivindicar su autonomía y sus territorios.

Los grupos de viejos provenientes de las comunidades *nahuas* están siendo desplazados por grupos de danza folclórica de la región, quienes en años recientes están presentes en los desfiles y escenarios de las plazas públicas durante la celebración del *Xantolo*. Estos grupos responden mejor a las necesidades escénicas de los foros y desfiles implementados por las autoridades locales, así como a la lógica del exotismo, el aplauso y la competencia. En el mejor de los casos, se mantiene la forma de una práctica sono-kinética pero se suprime su contenido simbólico y se oculta otra manera de escuchar, ver y sentir el mundo.

Los ancestros prosiguen año tras año su camino en las comunidades *nahuas*, cultivan la risa, la sátira, la crítica social para mantener un proyecto de sociedad y de vida alternativo al hegemónico. Si bien en un momento determinado subieron a los escenarios de luces y colores, ahora saben que se trata de una estrategia para folclorizarlos, tradicionalizarlos, cosificarlos, volverlos mercancía para el turismo cultural. Saben que las tradiciones inventadas se venden porque hay una creciente demanda para el consumo del folclor, la tradición, la antigüedad y de pedazos de esperanza tomados de estilos culturales alternativos. El retorno al pasado es el anhelo presente, de un presente y futuro inciertos, donde el optimismo y la ilusión se desdibujan hasta ser simples recuerdos flotando en el aire del olvido. La añoranza de los tiempos acaecidos va creciendo con la inseguridad y la incertidumbre que viven los pobladores del México contemporáneo. Este neo-romanticismo es consecuencia del extravío de la esperanza, del desvanecimiento de ese futuro promisorio, del desencanto por la ciencia y la educación de cuño positivista. La pérdida del paraíso terrenal, prometido por la modernidad y el neoliberalismo, desemboca en el vaciamiento de la utopía, generando una demanda por el pasado idílico que las empresas turísticas están aprovechando al máximo.

En esta breve exposición se muestra que las transformaciones en la fiesta de los muertos están influidas de manera significativa por la industria cinematográfica, el crecimiento del sector terciario de la economía en México, en particular, del turismo, la migración, así como por la influencia de la industria cultural y de las redes sociales. Por su parte, los pueblos originarios retoman los elementos de los procesos globales y los utilizan en sus propios discursos simbólicos contemporáneos. Son varias las transformaciones surgidas de estos imbricados procesos dialógicos en contextos sociohistóricos particulares. Un factor de análisis que no se puede pasar por alto es quién tiene el control cultural de estas ocasiones performativas, quiénes toman las decisiones de estas puestas en escena y quiénes son los reales beneficiarios de estos eventos. Los datos etnográficos de la región muestran que los pueblos originarios no reciben beneficios significativos. La pobreza extrema, el hambre, la enfermedad,

la violencia física y simbólica siguen campeando libres por las rancherías. Los ancestros no se dan abasto para barrer todos estos males que crecen y aquejan a su descendencia, a las comunidades que protegen y a la propia madre tierra; no obstante, con sus risas, bromas, sátiras, juegos y danzas siguen sembrando con ahínco las semillas de la esperanza por la vida con dignidad y justicia para todas y todos; siguen sosteniendo la utopía.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolt, Barbara *et al* (ed.): *Sensorium: Aesthetics, Art, Life*, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2007.
- Bonfil, Guillermo: «La teoría del control cultural en el estudio de proceso étnicos», en *Anuario Antropológico*, (86), 1988, pp.13-53.
- _____ : «Notas etnográficas de la región Huasteca, México», en Lina Odena (ed.): *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995, pp. 271-292.
- Broda, Johanna: «Los muertos y el ciclo agrícola en la cosmovisión mesoamericana: una perspectiva histórica y comparativa», en Leonardi Nanda, *et al* (comp.): *Imagen de la muerte*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004, pp. 245-261.
- Camacho, Gonzalo: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y *Mass Media* en la Huasteca» en Ana Bella Pérez (coord.): *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principio de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, México, 2007, pp. 166-180.
- _____ : «De la Huasteca a Monterrey no hay más que un paso», en *Boletín Expedicionario*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 4 (9), 2015, pp.1-3.
- _____ : «Diablos, políticos y políticas. El baile de los muertos en la Huasteca», en Anne Johnson, Rodrigo Díaz y Adriana Guzmán (coord.): *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte*, Gedisa, México, 2019, pp. 223-256.
- Clifford, James: *Itinerarios transculturales*, Gedisa, México, 2008.
- Conaculta: *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, Patrimonio y Turismo, Cuaderno 16, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006.
- El Día: «La Huasteca hidalguense campo fértil para las invasiones», Periódico *El Día*, 22 de abril de 1982, p. 8.
- Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Escalante, María de la Paloma y Ivan Carrol: «Antropología y turismo», en *Cuicuilco*, 20 (56), 2013, pp. 249-259.

- García, Marco y Pedro Reyes: «San Toro y la danza de viejos en Pantepec», en Conaculta (ed.): *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, Patrimonio y Turismo, Cuaderno 16, México, 2006, pp.197-206.
- Gómez, Arturo: «El ciclo agrícola y el culto a los muertos entre los nahuas de la Huasteca veracruzana», en Johanna Broda, y Catharine Good (coord.) *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 111- 122.
- Hiriart, Carlos Alberto: «Noche de muertos en Michoacán. Reflexiones sobre su manejo como recurso turístico cultural», en Conaculta (ed.): *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, Patrimonio y Turismo, Cuaderno 16, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006, pp. 123-132.
- Hobsbawm, Eric y Terense Ranger: (ed.): *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Howes, David: «The Senses. Polysensoriality», en Frances E. Mascia-Lees (ed.): *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, Wiley-Blackwell, Singapore, 2011, pp. 435-450.
- Jáuregui, Jesús: «El mariachi como elemento de un sistema folklórico», en Jesús Jáuregui, y Yves Marie Gourio (ed.): *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Francés de América Latina y Centro de Estudios Mexicanos y Centro Americanos, México, 1986, pp. 93-124.
- Jurado, María Eugenia y Gonzalo Camacho: *Xantolo: el retorno de los muertos*, Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1995.
- Le Bretón, David: *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.
- López San Juan Octavio: *Noches de Halloween. La saga de Michael Myers*, Applehead Team Creaciones, Málaga, 2018.
- Medellín, Alfonso: «Muestrario ceremonial de la región de Chicontepec, Veracruz», en Lorenzo Ochoa (ed.) *Huastecos y Totonacos. Una antología histórico-cultural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 111- 121.
- Mirabal, Jorge Arturo: «Los otros xantolos. Miradas de inclusión y migración alrededor de un ritual en la Huasteca potosina, México», en *Maguaré*, 35 (2), 2021, pp. 91-126 DOI: <https://doi.org/10.15446/mag.v35n2.98460> (Fecha de consulta: 28 de octubre de 2024)
- Pérez, Ana Bella: «Los muertos en la vida social de la Huasteca», en *Itinerarios*, (15), 2012, pp. 205-236.

- Pérez, Maya Lorena: «El Día de muertos como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Los dilemas de una convención en Michoacán», en *Diario de Campo*, (2), 2014, pp. 39-51.
- Quijano, Anibal: <<Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina>>, en, *Cuestiones y horizontes de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 777-832.
- Ramos, Ernesto, Darío Luis y Nydia Ramos: *El Xantolo de Huahuatla: Rituales de vida y muerte en la Huasteca hidalguense*, Instituto Hidalguense de Cultura, México, 1992.
- Signorini, Italo: «El regreso de los difuntos en el mundo indígena mesoamericano contemporáneo», en Lourdes Baez y Catalina Rodríguez (coord.): *Morir para vivir en Mesoamérica*, Consejo Veracruzano de Arte Popular/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008, pp. 249-258.
- Van Gennep, Arnold: *Los ritos de paso*, Alianza, Madrid, 2008.
- Viveiros de Castro, Eduardo: «Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena», en Adolfo Chaparro y Christian Schumacher (ed.): *Racionalidad y discurso mítico*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2003, pp. 191- 243.
- Williams, Roberto: «La Huasteca y los viejos», en Roberto Williams (ed.): *Danzas y andanzas*, Tomo I, Gobierno del Estado de Veracruz, México, 2007, pp. 232-254. ■

Gonzalo Camacho Díaz. México. Profesor Titular de la facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Imparte cátedra en la Licenciatura en Etnomusicología y en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Licenciado en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Candidato a Doctor en Música (Etnomusicología) por la UNAM.

Gutiérrez Ríos, Taly: «Etnomusicología y etnocoreología aplicadas: etnografía acción participativa en pueblos originarios de la Ciudad de México», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 71-91.

RESUMEN

La etnografía ha sido un elemento distintivo de la disciplina etnomusicológica. El presente escrito reflexiona sobre la importancia del enfoque y el método etnográfico en la comprensión de prácticas dancístico-musicales de carácter devocional y comunitario en pueblos originarios del sur de la ciudad de México. El eje conductor es una descripción etnográfica sobre la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco y San Miguel Xicalco. A través del análisis de la propia experiencia de investigación se problematiza la pertinencia de la *etnografía acción participativa*, como una estrategia para detonar procesos de transformación social a partir del diálogo entre saberes derivados del trabajo etnomusicológico-etnocoreológico y los saberes comunitarios de los pueblos originarios que, actualmente, demandan un reconocimiento cultural, territorial y político como parte de la metrópoli.

Palabras clave: pueblos originarios, etnografía acción participativa, plegaria dancística, etnomusicología, antropología de la danza

ABSTRACT

Ethnography has long been a distinctive element of the ethnomusicological discipline. This paper reflects on the importance of the ethnographic approach and method in understanding dance-musical practices of a devotional and community nature in indigenous peoples in the south of Mexico City. The central theme is an ethnographic description about the Dance of the Aztecs from Santa Ana Tlacotenco and San Miguel Xicalco. Through the analysis of the research experience itself, the relevance of *participatory action ethnography* is questioned as a strategy to trigger processes of social transformation based on the dialogue between knowledge derived from ethnomusicological-ethnochoreological work and the community knowledge of indigenous peoples that currently demand cultural, territorial and political recognition as part of the metropolis.

Keywords: indigenous peoples, participatory action ethnography, dance prayer, ethnomusicology, anthropology of dance.

Fecha de recepción: marzo, 2024

Fecha de aceptación: noviembre, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: March, 2024

Acceptance Date: November, 2024

Release Date: December, 2024

La investigación etnomusicológica y etnocoreológica realizada durante más de una década en pueblos originarios del sur de la ciudad de México me ha permitido analizar diversas prácticas musicales y dancísticas que llevan a cabo las y los habitantes de estas comunidades. Con la intención de comprender a profundidad las plegarias dancísticas realizadas en las fiestas patronales de estos pueblos, he transitado por diversos roles en el desarrollo de mi trabajo de campo. Así, como parte de la observación participante/participación observante me he desempeñado como

danzante, música, fotógrafa, acompañante y otros roles en danzas de Aztecas, Pastoras, Azcameh y Vaqueros. A raíz de diversas situaciones acaecidas en el último lustro en estas localidades de ascendencia nahua, en 2019 tuve mi primera participación como maestra de la danza a petición de los mayordomos en turno de la Danza de Pastoras en Santa Ana Tlacotenco. Asumir este compromiso de guiar la realización de una plegaria dancística implicó la transformación de mi papel como investigadora y partícipe de la vida festiva de la comunidad. Al poco tiempo fui invitada a colaborar en el proceso de reconstrucción y revitalización de la Danza de Aztecas en la comunidad de San Miguel Xicalco, en donde esta práctica no se realizaba hacía veinticinco años.

El presente escrito tiene por objetivo reflexionar en torno a la relevancia que ha tenido el enfoque y método etnográfico para el análisis y comprensión de estas plegarias dancísticas vinculadas a las formas de organización comunitaria de dichas localidades. Al mismo tiempo, me interesa pensar en la pertinencia de la etnografía acción participativa como una estrategia que permite detonar procesos de transformación social a partir de un diálogo entre los saberes etnomusicológicos-etnocoreológicos y saberes comunitarios de los pueblos originarios que, actualmente, demandan un reconocimiento cultural, territorial y político como parte de la metrópoli. Para lograrlo, en primer lugar, presento aspectos contextuales de los pueblos originarios de la ciudad de México que me permitirán enmarcar una síntesis de la etnografía realizada en torno a la Danza de Aztecas en Santa Ana Tlacotenco. Posteriormente, reviso algunas referencias bibliográficas sobre el papel que ha tenido el trabajo de campo en la etnomusicología y la etnocoreología para encuadrar la manera en que he llevado a cabo esta investigación etnográfica. Para finalizar, planteo una reflexión sobre las experiencias

Etnomusicología y etnocoreología aplicadas: etnografía acción participativa en pueblos originarios de la Ciudad de México

Taly Gutiérrez Ríos

de etnografía acción participativa que me han permitido colaborar, tanto con la comunidad de Tlacotenco como de Xicalco, en la revitalización y continuidad de sus plegarias dancísticas como parte de sus estrategias de resistencia y reivindicación cultural.

LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Los pueblos originarios son unidades sociopolíticas e identitarias¹ de raíz mesoamericana,² que se ubican tanto en zonas urbanas como rurales de la ciudad de México. Frente a los acelerados procesos de transformación de la metrópoli, desde finales del siglo XX estas comunidades se autodenominan *pueblos originarios* como una forma de enunciar y reivindicar su trasfondo histórico y particular forma de vida.³ Los casos de estudio referidos en este trabajo se ubican en pueblos originarios del sur de la ciudad, específicamente en Santa Ana Tlacotenco, Alcaldía Milpa Alta y San Miguel Xicalco, Alcaldía Tlalpan.

Dentro de la amplia producción bibliográfica que analiza los procesos de reivindicación cultural y acción política que han atravesado en las últimas décadas los pueblos originarios que habitan la capital del país, me interesa retomar los planteamientos de Andrés Medina, quien identifica algunas características que permiten reconocer la especificidad de estas poblaciones.⁴ Para fines de este escrito retomaré dos de los elementos fundamentales en la configuración de la vida social, cultural y política de estas comunidades: los sistemas de cargos y los ciclos festivos.

Los sistemas de cargos son formas de organización político-religiosas conformadas por instituciones que delinean estrategias de trabajo colectivo y comunitario. De acuerdo con Medina, dentro de los sistemas de cargos de los pueblos originarios de la ciudad de México se encuentran: las mayordomías y fiscalías, formas de organización religiosa presentes desde la época colonial que

¹ Mette Marie Wachter: *Los pueblos de Milpa Alta. Reconstrucción sociocultural, religión comunitaria y ciclo festivo*, 2013, p. 14

² Andrés Medina: «Los pueblos originarios del sur del Distrito Federal: una mirada etnográfica», 2007a.

³ Wachter: *Op. cit.*, 2013; Medina: *Op. cit.*, 2007.

⁴ Las características a las que se refiere el autor versan sobre los siguientes elementos: los pueblos originarios como comunidades corporadas; la organización espacial con patrones de asentamiento de origen colonial; la existencia de un núcleo de familias troncales; el uso de topónimos conformados por un vocablo en lengua náhuatl y el nombre de un santo de la religión católica; el desarrollo de sistemas agrícolas de tradición mesoamericana y su importancia en la cosmovisión y el ciclo ceremonial de estos pueblos; la existencia de un calendario ceremonial anual; la articulación de ciclos festivos con diversas organizaciones comunitarias; la presencia de una memoria histórica y colectiva; el vínculo con otros pueblos y barrios originarios por medio de circuitos ceremoniales. Véase: Andrés Medina: «Pueblos antiguos, ciudad diversa. Una definición etnográfica de los pueblos originarios de la Ciudad de México», 2007b, pp. 12-22.

actualmente se encargan del cuidado y festejo de los santos católicos de la comunidad; organizaciones vinculadas a la política agraria, como los comisariados ejidales y las representaciones de bienes comunales; asambleas comunitarias que constituyen una base organizativa para la toma de decisiones de carácter social, cultural y político; comisiones y/o comités de festejos vinculados a las celebraciones religiosas, los mismos que funcionan como intermediarios entre las autoridades eclesíásticas y las mayordomías o fiscalías; y los coordinadores de enlace territorial que fungen como representantes elegidos por voto popular en el marco del organigrama de autoridades civiles del Estado.⁵

Por otra parte, en los ciclos festivos de los pueblos originarios se articulan celebraciones que se llevan a cabo en al menos tres ámbitos: divino, humano y cívico. Esta distinción se refiere «a la direccionalidad de la acción social correspondiente a los actos festivos; tendríamos que en el primer caso se dirige a las deidades (divino), mientras en el segundo a los hombres (humano)»⁶; finalmente el ámbito de lo cívico correspondería a las celebraciones laicas promovidas por el Estado-nación.⁷ En el ámbito de lo divino encontramos la realización de conmemoraciones de carácter religioso católico: fiestas patronales, peregrinaciones, navidad, cuaresma o carnaval, muchas de las cuales se encuentran vinculadas al ciclo agrícola mesoamericano. Entre las celebraciones del ámbito de lo humano se destacan el carnaval,⁸ el día de muertos así como celebraciones del ciclo de vida (como bodas, bautizos, XV años, cumpleaños, funerales). En el ámbito de lo cívico se ubican conmemoraciones de momentos históricos importantes para el Estado-nación, entre ellas la Independencia o la Revolución Mexicana; días internacionales, como el Día de la Madre o el Día del Niño; eventos culturales con temáticas específicas, ferias y eventos turísticos. Cabe señalar que la distinción en estos tres ámbitos no pretende ser una clasificación rígida, más bien se trata de una estrategia reflexiva para analizar las similitudes y deferencias de los sentidos configurados en torno a estas festividades y las estrategias de organización social que permiten su realización.

En la mayor parte de las celebraciones que integran el ciclo festivo de los pueblos originarios es posible encontrar distintas expresiones musicales y dancísticas, no obstante, las fiestas patronales dedicadas a la veneración del santo patrón de la comunidad son las de mayor importancia para los pobladores de estas localidades y en las que encontramos una amplia diversidad de música y danza. En el

⁵ Medina, *Op. cit.*, 2007b, pp. 15-17.

⁶ Gonzalo Camacho: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca», 2007, p. 169.

⁷ Medina: *Op. cit.*, 2007a, pp. 35-59.

⁸ En algunas celebraciones la direccionalidad de la acción social puede encaminarse a más de un ámbito, tal es el caso del carnaval que, en esta región, se vincula tanto a lo humano como a lo divino.

presente trabajo solo me enfoco en las *plegarias dancísticas*, un tipo específico de prácticas dancístico-musicales que se llevan a cabo en ocasión de las fiestas patronales y se caracterizan por su forma de organización comunitaria, a través de mayordomías o variantes de este tipo de institución religiosa. De esta manera, las plegarias dancísticas resultan ser un interesante punto de articulación entre el sistema de cargos y los ciclos festivos de los pueblos originarios. En el siguiente apartado abordaré las características generales de las plegarias dancísticas, tomando como referencia el caso de la Danza de Aztecas que se lleva a cabo en las fiestas patronales de Santa Ana Tlacotenco, Alcaldía Milpa Alta.

LA DANZA DE AZTECAS EN SANTA ANA TLACOTENCO⁹

Santa Ana Tlacotenco es uno de los doce pueblos que conforman la Alcaldía Milpa Alta, ubicada al sur de la ciudad de México. La mayor parte del territorio de esta demarcación la conforman los bosques comunales, pastizales y áreas agrícolas; una menor superficie es ocupada por las zonas habitacionales de los pueblos. Los paisajes rurales de la Alcaldía manifiestan el carácter agrícola de estas comunidades de ascendencia nahua que, desde épocas prehispánicas, han labrado la tierra a partir del sistema de cultivo conocido como milpa. Este se basa en la siembra de maíz asociado a otras especies como el frijol, el haba, la calabaza, el jitomate, el chile y diversos tipos de quelites. Por otra parte, desde finales del siglo XX también se ha incorporado a la actividad agrícola el cultivo del nopal, lo cual ha generado transformaciones en términos tanto ecológicos como sociales y culturales.¹⁰

Aunque en las últimas décadas el trabajo en la milpa ha mermado o se ha sustituido por el cultivo del nopal, «la tradición cultural mesoamericana se mantiene por el significado de los rituales relacionados con las diferentes fases del trabajo en el cultivo de maíz, inscritas en el ciclo ceremonial».¹¹ De manera que, las celebraciones del ciclo festivo del ámbito de lo divino se organizan con referencia a las «dos grandes temporalidades que componen el año: la húmeda, femenina, y la de sequía, masculina [...] A su vez, la parte lluviosa se divide por los diferentes momentos del ciclo agrícola, señalados por sus respectivos rituales».¹² En Tlacotenco, dichas temporalidades están marcadas por las dos fiestas patronales más importantes para la comunidad. La de mayor relevancia y dimensiones es la fiesta dedicada a la Señora Santa Ana, patrona del pueblo, que se realiza entre el 26 de julio y el 4 de agosto, en la época de lluvias. Por otra parte, está la fiesta dedicada

⁹ El contenido de este apartado constituye una síntesis del trabajo realizado para mi tesis de licenciatura en etnomusicología. Taly Gutiérrez: *Nos despedimos tristes y llorosas... Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco*, 2016.

¹⁰ Ana Itzel Calderón: *Transformaciones de la producción milpera a partir de la introducción del cultivo del nopal en Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*, 2016, p. 15.

¹¹ Medina: *Op. cit.*, 2007b, p. 15.

¹² Andrés Medina: «Las bases agrícolas de la civilización mesoamericana», 2023, p. 97.

a la Renovación del Señor de Chalma, que se lleva a cabo del 31 de diciembre al 3 de enero, en la temporada de secas.

En el marco de ambas festividades se realizan prácticas dancístico-musicales de carácter ritual y devocional, entre ellas las plegarias dancísticas. En la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana se presentan siete cuadrillas de danzantes: la Danza de Pastoras; la Danza de Aztecas Chicas y la Danza de Aztecas Grandes; la Danza de Vaqueros Norteños y la Danza de Vaqueros Charros; la Danza de Santiagueros de la Primera Cuadrilla y la Danza de Santiagueros de la Segunda Cuadrilla.¹³ Cada una de estas plegarias dancísticas está a cargo de una mayordomía que resguarda la imagen y el estandarte que representa al grupo. Los mayordomos en turno son los encargados de organizar y gestionar los requerimientos para los ensayos y la participación de la danza durante la festividad. En el caso de la fiesta en honor a la Señora Santa Ana, a las siete mayordomías de danza se suma la Mayordomía del 26 de julio, que se encarga de dar alimentos y hospedaje a las «bandas de viento» que acompañan varios momentos rituales de la festividad. En la fiesta patronal dedicada a la Renovación del Señor de Chalma participan dos cuadrillas: una de la Danza de Aztecas y otra de la Danza de Santiagueros. A cada una de estas danzas también corresponde una mayordomía propia que se desempeñan junto a la Mayordomía del Año Nuevo, que se dedica a la atención de la «banda de viento» participante en la celebración.

La particularidad de estas prácticas dancístico-musicales —Pastoras, Aztecas, Vaqueros y Santiagueros— frente a otras expresiones es su carácter devocional, ritual y comunitario. De acuerdo con Jesús Jáuregui, una *plegaria* es una forma de comunicación con lo sagrado, de manera que un hecho social, como una danza, puede considerarse como plegaria en cuanto cumpla con ciertas características, entre ellas, realizarse en un contexto religioso-ritual siguiendo patrones socialmente establecidos. De esta manera, la plegaria constituye un acto de comunicación entre lo profano y lo sagrado, con la intención de que los seres sagrados actúen sobre la realidad cotidiana; la eficacia de las plegarias radica en la creencia de los participantes y su comunidad.¹⁴

A partir del trabajo etnográfico realizado en este y otros pueblos originarios del sur de la ciudad de México, me permito conceptualizar la Danza de Aztecas como una plegaria dancística puesto que: se realiza en un contexto ritual, siguiendo pautas preestablecidas para incorporarse al desarrollo general de la fiesta patronal; su principal propósito es establecer un vínculo, un canal de comunicación con los santos para solicitar su guía y cuidado en los diversos ámbitos de la vida

¹³ Se trata de cuatro danzas-drama, tres de las cuales son realizadas por dos cuadrillas diferentes. Para una descripción de las danzas de Pastoras, Vaqueros y Santiagueros pueden consultarse los siguientes materiales: Gutiérrez: *Op. cit.*, 2016, pp. 185-203; Taly Gutiérrez: *La Danza de las Tlacualeras: memoria, identidad y territorio en Milpa Alta*, 2021, pp. 53-62.

¹⁴ Jesús Jáuregui: «El concepto de plegaria musical y dancística», 1997, p. 79.

comunitaria, familiar y personal; asimismo, constituye una expresión de gratitud por la intercesión que las divinidades han tenido en la realidad cotidiana, expresada en el logro de los cultivos, la fertilidad de las mujeres, la cura de enfermedades o la prosperidad laboral.

La Danza de Aztecas, o Danza de Aztequitas como también se le denomina, es una expresión dancística, musical, poética y teatral que tiene como uno de sus rasgos distintivos la interpretación de cantos y relatos en lengua náhuatl. Como su nombre lo sugiere, es una evocación del pasado prehispánico del centro de México, una forma de recordar la cultura mexicana, a través de la danza. Así, algunos de los cantos y relatos de esta práctica nombran a personajes históricos como *Cuauhtémoc* y deidades de la mitología mexicana como *Huitzilopochtli*. Por otra parte, el uso del lenguaje metafórico y de la palabra florida en la lírica de sus cantos, es un rasgo que alude a la obra de grandes poetas del mundo náhuatl. Este eje temático de la Danza de Aztecas también hace referencia a los enfrentamientos bélicos entre tenochcas y españoles, así como a la imposición de la religión católica a los nativos de estas tierras. Desde este tópico, y tomando en cuenta otros elementos narrativos y coreográficos, sería posible ubicar a la Danza de Aztecas dentro de lo que Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli han categorizado como el complejo dancístico-teatral de la conquista. Para estos autores, las danzas de conquista escenifican una confrontación épico-militar entre dos grupos antagónicos de identidad étnica y/o religiosa distinta, cuya pugna se centra en la posesión de un territorio particular. En la actualidad, continúan los investigadores, estas danzas-dramas muestran diversas elucidaciones sobre la Conquista en México.¹⁵ La narrativa de la Danza de Aztecas presenta la idea de que la cultura prehispánica incorpora la religión católica como una estrategia de negociación a través de la cual se logra «una victoria de lo mexicano, sobre lo extranjero»,¹⁶ y de esta manera se legitima la posesión del territorio que habitan hasta el presente.¹⁷

De forma paralela al aspecto histórico de la temática de la danza en cuestión, se encuentra el carácter devocional que impregna no solo gran parte de su contenido poético; sino también el desarrollo de la propia danza a propósito del ciclo festivo. A través de los cantos y relatos, las participantes ofrendan su danza a la divinidad, la veneran y solicitan sus bendiciones. Por otra parte, todas las actividades vinculadas a la danza son revestidas de un carácter ritual; ejemplo de ello es que los ensayos tienen como fecha de inicio el 3 de mayo, día de la Santa Cruz; festividad que marca la petición e inicio de la temporada de lluvias. Estas características refirman su cualidad de plegaria dancística que, al igual que las

¹⁵ Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli: *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, 1996, pp. 12-14.

¹⁶ *Ibid*, p. 28.

¹⁷ Paula López Caballero: *Indígenas de la nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*, 2017, pp. 82-83.

otras danzas de la fiesta patronal de Santa Ana Tlacotenco, permite la comunicación de lo humano con el ámbito sagrado. En este punto es necesario señalar que, durante el siglo XX, la Danza de Aztecas estuvo presente en muchos pueblos originarios del sur de la ciudad de México, así como en poblaciones del Estado de México y Morelos. Si bien en años recientes solo se lleva a cabo en un par de localidades, a partir de las entrevistas realizadas es posible afirmar que, en todos los casos, la Danza de Aztecas ha sido una forma de venerar al Santo Patrón del pueblo durante su fiesta.

En Santa Ana Tlacotenco, para que las plegarias dancísticas de la fiesta patronal se puedan llevar a cabo, es necesaria la participación de danzantes, músicos, mayordomos, familiares y la comunidad en general. Dependiendo del rol asignado, los participantes desempeñan tareas particulares. Los danzantes —generalmente niñas, niños, adolescentes y jóvenes— ejecutan los diversos movimientos coreográficos desempeñando personajes específicos y en algunos casos, como en la Danza de Aztecas, también interpretan cantos o fragmentos teatralizados. Los músicos ejecutan las piezas y, al mismo tiempo, van dirigiendo la participación de la danza durante el desarrollo de la fiesta en general. Los mayordomos se encargan de coordinar la parte logística, recibiendo en su domicilio a danzantes y músicos para realizar los ensayos previos a la fiesta, lo cual produce que este espacio funcione también como punto de encuentro durante los días de la festividad.

Un aspecto significativo de estas plegarias dancísticas es el tiempo de ensayos, que se extiende desde el 3 de mayo hasta la semana previa al inicio de la fiesta patronal, el 26 de julio; es decir, del comienzo al punto más álgido de la temporada de lluvias. En este periodo, músicos y danzantes se reúnen cada sábado en la casa de los mayordomos, quienes ofrecen a todos los presentes el desayuno, la comida y el agua fresca durante los días de ensayo. Así, cada jornada se vuelve una verbena y una oportunidad para la convivencia entre los participantes. Ya en los días de fiesta, los mayordomos también brindan los alimentos a danzantes, músicos y familiares. Otro de los compromisos que implica la mayordomía es cubrir la remuneración económica que reciben los músicos, en ocasiones los danzantes también aportan recursos para este cometido. Finalmente, los familiares de mayordomos y danzantes contribuyen en diversas labores requeridas, como la preparación de alimentos, el acomodo del espacio de ensayo, la confección de la indumentaria, así como el cuidado de las y los danzantes.

Como se señaló anteriormente, durante la fiesta patronal en honor a la Señora Santa Ana se presentan dos cuadrillas de la Danza, cada una con su propia mayordomía. De acuerdo con la memoria colectiva, a mediados del siglo XX solo existía una cuadrilla que, actualmente, se conoce con el nombre de «Danza de Aztecas Chicas». Los testimonios señalan que, en esa época, algunas jóvenes que habían participado en la entonces única cuadrilla quisieron formar otro grupo que estuviera conformado y dirigido por y para jovencitas que ya tuvieran experiencia danzan-

do, esto con el objetivo de lograr un perfeccionamiento en la interpretación de la danza. En un inicio, las propias participantes resolvieron la cuestión logística de los ensayos y la remuneración de los músicos. No obstante, esta situación extraordinaria se transformó al poco tiempo, pues una pareja del pueblo asumió el cuidado y organización del grupo; comprometiéndose como mayordomos de la naciente cuadrilla hoy presente se conoce como «Danza de Aztecas Grandes». Si bien en un primer momento el nombre de las cuadrillas reflejaba el sector etario de las participantes, en la actualidad esta distinción se ha desdibujado, ya que las danzantes son libres de elegir en qué cuadrilla quieren participar.

Cada cuadrilla es encabezada por un maestro de danza, encargado de enseñar los cantos, pasos y coreografías a las danzantes; al tiempo que interpreta las líneas melódicas de las piezas en el violín. Los mayordomos buscan a uno de los maestros de la danza para solicitar su apoyo durante los ensayos y la fiesta. Algunos de los músicos que se han encargado de guiar la realización de la Danza de Aztecas en Santa Ana Tlacotenco en las últimas décadas han sido el maestro Susano Leyva, que durante más de treinta años —desde su juventud hasta su muerte— estuvo al frente de esta plegaria dancística, alternando entre ambas mayordomías; también los maestros Brígido Rosas, que desde hace varios años dirige la cuadrilla de Aztecas Grandes; Gregorio Martínez, que actualmente toca para la mayordomía de Aztecas Chicas; asimismo, debido al repentino fallecimiento del maestro Susano, durante la fiesta patronal de 2022 participé como maestra de la cuadrilla de Aztecas Chicas.

La música de la Danza de Aztecas es interpretada con instrumentos de cuerda frotada, rasgueada y punteada. El conjunto musical se conforma por un mínimo de dos integrantes que interpretan el violín y la guitarra. Como señalé antes, quien ejecuta el violín es, al mismo tiempo, el maestro de la Danza; además de interpretar las melodías del repertorio, esta persona se encarga de enseñar los cantos, relatos, pasos y coreografías a las danzantes. A la dotación mínima se pueden integrar más músicos que ejecutan otros instrumentos como guitarra, vihuela, guitarrón o contrabajo para interpretar la base rítmico-armónica del repertorio. Asimismo, en algunos casos se suma otro músico que ejecuta el violín, y realizan una segunda voz a la línea melódica interpretada por el maestro de la Danza; muchas veces, estos músicos se encuentran en proceso de aprendizaje para posteriormente convertirse en maestros. Durante la festividad, las agrupaciones musicales suelen ampliarse con la presencia de músicos invitados o con la participación de los músicos de las otras cuadrillas —cuando su danza se encuentra en descanso—, lo cual intensifica la textura y volumen de la interpretación musical con grupos de hasta ocho o diez instrumentistas.

El maestro de la danza coordina la agrupación musical y representa al conjunto, al entablar el compromiso con los mayordomos de cada cuadrilla. Asimismo, es quien dirige los ensayos y la participación de la Danza durante la festividad. Es por

ello que su saber también incluye el conocimiento del ritual en su totalidad. Por esta labor, el maestro de la danza, así como los músicos acompañantes reciben una remuneración económica que les permite continuar con su trabajo dentro de la comunidad. Por lo general, los maestros buscan a sus acompañantes, que se comprometen a participar en todas las actividades requeridas. Igualmente, algunos jóvenes que desean aprender se acercan a ellos para integrarse poco a poco como músicos durante los ensayos y la fiesta patronal. Cabe señalar que desde hace tiempo la labor de los maestros oriundos de Tlacotenco se ha extendido a pueblos vecinos, contribuyendo a la continuidad de esta expresión dancística en la región.

En la actualidad, en Santa Ana Tlacotenco, la Danza de Aztecas es interpretada en su totalidad por mujeres de entre tres y veinte años de edad. Todas las niñas, adolescentes y jóvenes de la población e, incluso, de poblaciones vecinas, pueden participar. La única condición es que no sean casadas o tengan hijos. En general, las niñas participan por decisión propia o alentadas por sus familias. Desconozco casos en que se haya negado la participación de alguna niña en la Danza; pero quienes desean hacerlo asumen el compromiso de estar presentes en todas las actividades programadas, mostrar buen comportamiento y cumplir con las tareas requeridas. El alcance de la convocatoria es de tal magnitud que algunos grupos de Aztecas han llegado a contar entre sus filas más de cien danzantes.

Las participantes de la Danza de Aztecas bailan, cantan, declaman, actúan y desempeñan distintos roles, ya sea como *Delanteras* —o *Adelanteras*—, *Angelitos* o *Soldados*. Las *Delanteras* suelen ser las participantes de mayor edad y además de contribuir en la organización de la cuadrilla, interpretan a los personajes principales: la Reina (*Cihuapilli*), el Rey (*Tlaltecuthi*), la Princesa Primera (*Ce Cihuapilli*) y la Princesa Segunda (*Ontepa Cihuapilli*). Los *Angelitos* son personificados por dos niñas pequeñas, cuyas edades oscilan entre los cuatro y seis años. El resto de las participantes son los *Soldados* o *Aztecas*. Para ser *Delantera* o *Angelito*, las danzantes interesadas —o los padres y madres cuando son niñas pequeñas— solicitan a los mayordomos de la cuadrilla la asignación del personaje. Cuando los mayordomos tienen hijas en edad de bailar, son ellas quienes asumen el rol de *Delanteras*. Si no es el caso, los mayordomos suelen invitar a sus familiares y amigos para que sus hijas participen en la Danza, ya sea como *Delanteras*, *Aztecas* o *Angelitos*.

Para llevar a cabo la Danza de Aztecas, las participantes se disponen en dos filas frente al altar donde se encuentra la imagen que se está venerando, ya sea durante los ensayos o en la fiesta patronal. Cada fila es encabezada por los personajes principales: la Reina y el Rey; la Princesa Primera y la Princesa Segunda se colocan entre ambas filas a la altura de las primeras, aunque para ciertos desplazamientos coreográficos se colocan detrás de ellas. Luego siguen las dos hileras de *Aztecas Soldados*, ordenadas de las más altas a las más pequeñas, concluyendo con los

Angelitos, una en cada lado. Con base en esta disposición espacial se desarrollan los diversos movimientos coreográficos.

Las Delanteras, como mencionamos antes, además del compromiso de asistir a los ensayos y a la presentación de la Danza en los días de fiesta como el resto de las participantes, asumen la responsabilidad de dirigir al grupo, tanto en la interpretación coreográfica y vocal, como en el código de comportamiento correspondiente. Ellas deben conocer, íntegramente, las letras de los cantos, los pasos y las coreografías de cada una de las piezas de la Danza, pues al encabezar las filas de la cuadrilla son la guía para el resto de las participantes. Asimismo, durante los ensayos son quienes apoyan a las más pequeñas en el proceso de aprendizaje, además de cuidarlas y vigilar su conducta. Adicionalmente, las Delanteras se encargan de interpretar relatos declamados y fragmentos escenificados. Durante los ensayos, el maestro de la danza les asigna los relatos de acuerdo con el personaje que representan. En algunas ocasiones, se emplean transcripciones de los textos para apoyar la memorización de estos. En otros casos, las danzantes han escuchado tantas veces los relatos, que cuando llegan a ser Delanteras, conocen bien el relato que les corresponde. Incluso, algunas niñas saben los relatos de todos los personajes aun cuando no son, ni han sido Delanteras.

En cuanto al repertorio de la Danza de Aztecas, este puede organizarse conforme a sus características estructurales, y por su momento de ejecución en el transcurso de la fiesta. Con base en la primera categoría podemos identificar piezas dancístico-musicales, cantos, relatos y fragmentos teatrales. Por otro lado, a partir de la interpretación de la Danza de Aztecas durante la fiesta patronal he podido identificar tres momentos en los que se interpretan piezas específicas: el *ofrecimiento*, el *desarrollo* y la *despedida*. De acorde a esta estructura, a continuación, presento un modelo de ejecución de la Danza de Aztecas en el contexto de la fiesta patronal, basado en la observación participante y los testimonios de maestros, músicos, danzantes y mayordomos.

El *ofrecimiento* es la primera parte de la Danza que indica el inicio de la fiesta en la madrugada del 26 de julio. El 2 de agosto, por ser el primer día de la «octava», también se realiza esta sección que comprende tres momentos principales. Se inicia con *Las Mañanitas*, que se interpretan siguiendo la melodía ampliamente conocida, pero con una letra propia para esta celebración (en algunos casos, se interpreta en lengua náhuatl). De inmediato las Delanteras declaman saludos en náhuatl y español dirigidos a la divinidad. Se continúa con los cantos de ofrecimiento interpretados en español por todas las danzantes: *Virgen Hermosa*, *Adoración*, *Virgen Sagrada*.

El *desarrollo* de la Danza de Aztecas se lleva a cabo durante todos los días de la fiesta y la octava. Las piezas que integran esta sección se distinguen de las piezas del ofrecimiento y la despedida por sus características musicales y dancísticas, pudiendo identificar dos subgrupos de piezas dancístico-musicales —las marchas

y los sones de danza— así como la sección teatralizada conocida como La Coronación. Las marchas comparten el uso de compases binarios que dirigen tanto el ritmo de la música como de los pasos. Hasta el momento se han registrado tres marchas: *Al Tepeyac*, con letra en español; *Totlahzo* (Nuestro Aprecio), con letra en náhuatl; *Nuestra Patria México* o *Totlalnantzin Mexico*, con letra tanto en náhuatl como en español, que narra una particular forma de ver el encuentro entre las culturas mexicana y española. Los sones de danza constituyen poco más de la mitad de todo el repertorio de la Danza de Aztecas. En este conjunto se concentra la mayor diversidad de melodías, patrones rítmico-armónicos, así como pasos y coreografías. Dentro de este grupo hay sones con y sin letra. Los sones de danza con letra son todos con lírica en lengua náhuatl, algunos de las cuales incluyen su traducción al español. Algunas piezas que conforman este subgrupo son: *Aztecatzitzin* (Venerables Aztecas), *Incuac Nomiquiliz* (Cuando Yo Muera), *Macuahuitl* (Macanazos), *Nican in Tlalticpac* (Aquí en la Tierra), *Mexihca Tlaca* (Somos Aztecas), *Xochimamani* (Afloramiento), *Huahque Tepehuahque* (Seco, Cerro Seco) y *Moztla Huiptla* (Mañana o Pasado). Los sones de danza sin letra son una muestra de los admirables diseños coreográficos y musicales de la Danza de Aztecas. En este subgrupo los títulos de las piezas, tanto en español como en náhuatl, evidencian el rasgo característico de dicha interpretación dancística. Así, encontramos piezas como: *Mopatla* (Laterales), *Los Brincos*, *Los Ángeles*, *La Escalera de Cuatro*, *La Escalera de Todas*, *Tlalcitlalli* (Estrella Abajo), *Las Plumas* y *Las Canastas*.

El conjunto de los sones de danza ha sido enriquecido por la creatividad de los maestros que a través de los años han reelaborado este repertorio o incluso compuesto nuevas piezas, tomando en cuenta las características dancístico-musicales de este conjunto. Algunos de estos ejemplos son *Los Cambios* o *Engaños*, arreglos que el Maestro Susano Leyva elaboró a partir del repertorio aprendido de sus maestros predecesores. Por otro lado, el Maestro Brígido Rosas contempla en su repertorio una pieza de su autoría intitulada *Pahpaquiliztli* (Alegría), así como una versión huasteca de la *Xochipitzahua* (Flor Menudita), que ha adaptado a las características musicales y coreográficas de la Danza de Aztecas.

La Coronación, protagonizada por las Delanteras y los Angelitos es el momento de mayor teatralidad dentro de la Danza de Aztecas. Se podría decir que es el clímax de su desarrollo narrativo. En esta sección, Princesas y Angelitos, enviadas por el Rey se presentan ante la Reina «para darle su coronación de lirios y de rosas que jamás se marchitarán en su perfume».¹⁸ A decir del maestro Susano Leyva, se trata de la unión entre dos reinos; desde un análisis simbólico, podemos aventurar que también se trata de la confluencia entre el ámbito de lo

¹⁸ Fragmento de los diálogos de interpretan las danzantes. La transcripción completa de esta dramatización se puede consultar en Gutiérrez: *Op. cit.*, 2016, pp. 155-157.

divino y el ámbito de lo humano, en donde la Reina está encarnando los atributos de las divinidades, mientras que las Princesas y Angelitos son portavoces de las Aztecas y la comunidad que busca la intermediación de los seres sagrados en la vida cotidiana.

Finalmente, la *despedida* se realiza solo el 4 de agosto e indica que la Danza de Aztecas ha llegado a su fin. Durante este momento, las danzantes se despiden de los mayordomos, quienes tuvieron a bien atenderlas durante los ensayos y la fiesta. La despedida consta de tres secciones. Los cantos de despedida que expresan la tristeza de los participantes porque todo ha terminado: *Nos Despedimos*, *Yetiyahui Titonantzin* (Ya Nos Vamos Madrecita) y *Envíanos Tu Mirada*. Luego, los relatos en voz de las delanteras expresan la satisfacción y al mismo tiempo el dolor de culminar su cometido. La Reina, el Rey, la Princesa Primera y la Princesa Segunda solicitan a la divinidad sus bendiciones y expresan su deseo de volver al año siguiente. Por lo general, una o dos Delanteras realizan su despedida en lengua náhuatl. Por último, se escucha uno o varios vales, sostén musical del momento de mayor intensidad emocional de la Danza. Mientras los músicos interpretan los acordes del vals *Carmen*,¹⁹ *Olimpica*²⁰ u otro similar, Aztecas y mayordomos se abrazan como muestra de cariño y agradecimiento por la experiencia compartida, todo esto confluye en un llanto colectivo que significa la profundidad de los vínculos interpersonales construidos en el proceso, así como de los momentos y emociones vividos.

El trabajo etnográfico nos permite observar que la Danza de Aztecas tiene un principio, un desarrollo y un final que se distribuyen a través de todos los días que dura la festividad. La Danza de Aztecas comienza el primer día de la fiesta y termina el último día de la misma; es decir, no se realiza «varias veces» durante la festividad, solo una vez a lo largo de toda la celebración. Es importante tener esto en cuenta, pues nos permite comprender que esta práctica dancístico-musical adquiere sentido para la comunidad en su estrecha relación con el desarrollo ritual de la fiesta patronal y no solo como una serie de estructuras musicales y dancísticas aisladas, que pueden ser forzadas a interpretarse en otro tipo de contextos, como los festivales o eventos turísticos promovidos por grupos folclóricos, instituciones de cultura o empresas turísticas.

El análisis de la estructura de la Danza de Aztecas y la forma en que el repertorio se vincula con el desarrollo de la fiesta patronal en general, así como el carácter devocional y comunitario de esta práctica, constituyeron los principales ejes conductores en el proceso de revitalización de esta plegaria dancística en San Miguel Xicalco, experiencia que relataré más adelante.

¹⁹ Reinterpretación de vals *Carmen* del compositor mexicano Juventino Rosas, ca. 1888

²⁰ Reinterpretación del vals *Olimpica* del compositor mexicano José Herrera, 1922.

ETNOMUSICOLOGÍA Y ETNOCOREOLOGÍA APLICADAS

La etnografía, y específicamente el trabajo de campo, ha sido un elemento distintivo de la disciplina etnomusicológica.²¹ Diversos investigadores, desde diferentes perspectivas, han reflexionado sobre el lugar que tiene el trabajo de campo para el estudio de la música. Sin pretender abarcar toda la literatura existente sobre este tópico, es pertinente mencionar algunos referentes como las obras de Bruno Nettl²² o Enrique Cámara,²³ quienes detallan aspectos procedimentales de esta metodología. Por otra parte, Alan P. Merriam planteaba la importancia de distinguir entre las técnicas y los fundamentos teóricos del trabajo de campo.²⁴ Esta problemática fue adquiriendo cada vez mayor presencia en las reflexiones de los etnomusicólogos, muestra de ello es la obra colectiva *Shadows in the Field*,²⁵ que presenta múltiples perspectivas sobre la especificidad del trabajo de campo etnomusicológico.

En las disciplinas antropológicas, la etnografía, como método, se ha caracterizado por el empleo de técnicas no directivas como la observación participante y la entrevista no dirigida, a partir de las cuales se desarrolla el trabajo de campo.²⁶ De acuerdo con Rosana Guber, la falta de sistematicidad inherente a la observación participante da paso a la flexibilidad que permite incorporar un sinfín de actividades por medio de las cuales investigadoras e investigadores pueden aproximarse al conocimiento de otras realidades sociales.²⁷ El investigador, continúa la autora, «sólo puede conocer otros mundos a través de su propia exposición a ellos».²⁸ En el campo de la etnomusicología y la etnocoología o antropología de la danza,²⁹ la observación participante presenta un potencial para transitar hacia lo que se ha denominado como *participación observante*³⁰ con la finalidad de enfatizar la importancia de comprender —en este caso, la música y la danza— «desde el interior de la comunidad» que se estudia.³¹ Así, esta perspectiva plantea que el trabajo de campo no se agota en la observación, recolección y/o transcripción de los datos; sino en reflexionar desde la propia

²¹ Jeff Todd Titon: «Knowing Fieldwork», 2008, p. 25; Timothy Rice: «Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology», 2008, p. 42.

²² Bruno Nettl: *Theory and method in ethnomusicology*, 1964, pp. 62-97.

²³ Enrique Cámara: *Etnomusicología*, 2004, pp. 363-402.

²⁴ Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, 1964, p. 39.

²⁵ Gregory Barz y Timothy J. Cooley: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2008.

²⁶ Rosana Guber: *La etnografía, método, campo y reflexividad*, 2011, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ Silvia Citro: «Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas», 2012.

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹ Guber: *Op. cit.*, p. 55.

experiencia cómo es para una persona o una comunidad vivir, hacer o conocer la música³² y la danza.

Es entonces que la propuesta de Mantle Hood sobre la bi-musicalidad³³ se complejiza. A la idea de estudiar otros códigos musicales en sus propios términos a partir de la ejecución misma, se suma la posibilidad de *estar-en-el-mundo* con las comunidades de estudio por medio de actos de interlocución musical, potenciando la comprensión de la música como cultura.³⁴ De esta manera, la experiencia derivada de este tipo de observación participante/participación observante constituye una herramienta para profundizar en los modos en que las músicas y las danzas *producen* sentidos, significados culturales, sentimientos corporizados.³⁵

Estas disertaciones nos encaminan a reflexionar sobre lo que implica la etnografía como enfoque³⁶ en el campo de la etnomusicología y la etnocoreología. En términos generales, y siguiendo los planteamientos de Guber, el enfoque etnográfico «constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros», derivando en tres niveles de comprensión que responden a preguntas determinadas: el nivel primario o reporte enfocado en el ¿qué?; la explicación en el ¿por qué?; y la descripción que aborda ¿cómo es? para ellos.³⁷ En el caso de la etnomusicología y la etnocoreología, se trataría entonces de comprender los hechos musicales y dancísticos desde la perspectiva de los sujetos sociales que en ellos participan, con la intención de elaborar descripciones que contemplen, entre otras, las siguientes cuestiones: ¿qué es la música y la danza para una determinada comunidad?, ¿por qué se llevan a cabo estas prácticas?, ¿cómo es para ellos la experiencia de la música y la danza?

La descripción etnográfica sobre la Danza de Aztecas presentada en páginas previas es consecuencia de los esfuerzos por abordar dichas interrogantes en diferentes etapas de la investigación. Procurando ser congruente con esta noción de la etnografía como enfoque y método, durante varios años he sido partícipe y colaboradora de la Danza de Aztecas en Santa Ana Tlacotenco, con la intención de comprender las características propias de esta práctica, tanto en términos de estructura musical y dancística, como en los sentidos que las y los participantes elaboran en torno a ella.

En un inicio, hacia finales de 2009 y principios de 2010, mi observación participante acontecía como parte de la concurrencia que asiste a las fiestas patronales,

³² Titon: *Op. cit.*, 2008, p. 25.

³³ Mantle Hood: «The Challenge of «Bi-Musicality»», 1960.

³⁴ Rice: *Op. cit.*, 2008, pp. 58-59.

³⁵ Titon: *Op. cit.*, p. 60.

³⁶ Guber: *Op. cit.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*

como invitada de los músicos. Al poco tiempo, y a solicitud del maestro Susano Leyva, comencé a integrarme al ensamble musical ejecutando la vihuela, lo cual me permitió aproximarme a las formas musicales y sus dinámicas interpretativas. Un poco más adelante, mayordomas y delanteras me animaban a participar como danzante, experiencia que me permitió comprender las relaciones performáticas entre música y danza, así como la importancia que tiene esta plegaria dancística en la integración de las niñas y adolescentes a la vida social y comunitaria. Un par de años después comencé a «segundear» las melodías en el violín, lo que me favoreció observar, de forma más cercana, las estrategias empleadas por el maestro de la danza para guiar el aprendizaje y la realización de esta plegaria dancística. A partir de transitar por estos diversos roles, y desde el diálogo y la emocionalidad compartida, en 2016 se concretó la tesis de licenciatura que sustenté en compañía de músicos, danzantes, mayordomos y amistades. En dicho trabajo se analiza el papel de la música y la danza en la configuración de experiencias emotivas que permean las relaciones interpersonales entre las y los participantes, vínculos socioafectivos que trascienden el espacio festivo y fortalecen las dinámicas de la vida social comunitaria en Santa Ana Tlacotenco.

De forma semejante al fenómeno analizado, los vínculos construidos con mis interlocutores en Santa Ana Tlacotenco trascendieron los márgenes del proceso de investigación para la tesis de licenciatura, y continuamos los diálogos tanto en ámbitos festivos como en la vida cotidiana. Así, en 2019, por invitación de los mayordomos de la Danza de Pastoras e impulsada por el maestro Susano Leyva, me desempeñé, por primera ocasión, como maestra de la danza. Don Susano me enseñó el repertorio musical y dancístico que yo transmitiría a las niñas danzantes con quienes, finalmente, llevamos a cabo la Danza de Pastoras en la fiesta patronal de aquel año. Durante la pandemia por Covid-19 en 2020, mientras las festividades de los pueblos originarios se encontraban en vilo, sufrimos la pérdida del maestro Susano Leyva. Los músicos que lo acompañamos en los últimos años de su labor conformamos un colectivo musical con el objetivo de dar continuidad al trabajo comunitario que él guiaba. Desde entonces hemos colaborado con las mayordomías del pueblo, incentivando también la formación de jóvenes músicos que puedan incorporarse a estas dinámicas comunitarias.

Al año siguiente recibimos el llamado de habitantes de San Miguel Xicalco, pueblo originario de la Alcaldía Tlalpan. Los responsables del grupo habían estado en contacto con el maestro Leyva con la intención de revitalizar la Danza de Aztecas que hacía veinticinco años no se realizaba en su comunidad. De hecho, en 2019, a través de un programa institucional, se habían adquirido los materiales para elaborar la indumentaria. La persona que gestionó dicho apoyo económico comenzó a ensayar con algunas danzantes la parte coreográfica, utilizando música grabada para tal efecto. Un par de semanas antes de la fiesta, convocaron al maestro Susano para ensamblar los movimientos coreográficos con la

música en vivo. Fue difícil, pues las estructuras dancísticas y musicales no son fijas; se ejecutan en un diálogo entre músicos y danzantes, ajustando la estructura de la pieza al número de participantes, a las dimensiones del espacio de ejecución, así como al momento de la fiesta en que se esté interpretando el repertorio. A pesar de las dificultades, en aquel año, la Danza de Aztecas volvió a ejecutarse en ocasión de la fiesta patronal de San Miguel Xicalco. En esa oportunidad, el maestro Susano me comentaba que en los años ochenta y noventa del siglo XX, él acudía constantemente a este poblado para llevar a cabo esa danza; que se había dejado de realizar por falta de personas que fungieran como mayordomos o encargados. Las palabras del maestro Leyva evidenciaban la alegría de volver a ver e interpretar esta danza en Xicalco después de tantos años; pero al mismo tiempo enfatizaban la importancia de revitalizar dicha práctica como plegaria dancística; es decir, desde una perspectiva ritual y de trabajo colectivo que permitiera incorporarla de nueva cuenta al desarrollo de la fiesta patronal, al ciclo festivo y a las formas de organización comunitaria.

Una vez terminada la fiesta de septiembre de 2019 en Xicalco, el futuro de la naciente cuadrilla de la Danza de Aztecas era incierto. Por un lado, las fiestas patronales de los pueblos tuvieron que suspenderse debido al confinamiento derivado de la pandemia; por otro, el programa institucional no contemplaba el seguimiento de actividades más allá del periodo de aplicación del recurso otorgado; no obstante, las danzantes y sus familiares comenzaron a organizarse para dar continuidad a este proceso iniciado. Por nuestra parte, como colectivo musical recién conformado, decidimos colaborar con las danzantes y encargados de Xicalco. Así, en 2021 la Danza de Aztecas se llevó a cabo en las dos fiestas patronales dedicadas a San Miguel Arcángel; una de ellas en mayo, al inicio de los trabajos agrícolas, y la otra, en septiembre, durante la cosecha de los primeros elotes.

El proceso ha sido un diálogo constante entre los integrantes de la danza en Xicalco y los músicos provenientes de Tlacotenco. Primero, procuramos un ejercicio de memoria colectiva sobre cómo era la Danza de Aztecas anteriormente en esa comunidad de la Alcaldía Tlalpan. Las danzantes que durante su niñez y juventud habían participado comenzaron a recordar algunos aspectos sobre el repertorio, los pasos, las coreografías, el estilo de ejecución dancística, la indumentaria. Así, el grupo fue conformándose con mujeres de diversas edades: desde niñas pequeñas que participaron como Angelitos; adolescentes y jóvenes, algunas de las cuales asumieron los papeles de Reina, Rey y Princesas; así como mujeres adultas y adultas mayores que se integraron como Aztecas a las filas de la danza. Incluso se contó con la participación de un niño, cuya presencia evocaba aquellos momentos en que la Danza de Aztecas se conformaba por una fila de mujeres y otra de varones.

Para las diversas festividades hemos realizado ensayos previos que tienen esa cualidad de verbena en donde se estrechan los vínculos socioafectivos entre los participantes. Los ensayos siguen la estructura performática de ofrecimiento, desarrollo y despedida, la misma que se reitera en el transcurso de la fiesta patronal. Con base en la experiencia que tenemos como músicos de la danza en Tlacotenco, en Xicalco enseñamos los cantos, relatos, pasos y coreografías de la Danza de Aztecas aprendida del maestro Susano Leyva; no obstante, las danzantes de Xicalco realizan las variaciones pertinentes para reconstruir el estilo de movimiento que las mujeres más experimentadas recuerdan.

En las conversaciones también se rememora la manera en que esta danza formaba parte de la fiesta patronal junto con otras plegarias dancísticas y cómo en las últimas décadas se han sustituido por otras prácticas, como la Danza de Chinelos. Al respecto, encargados y danzantes insistían en la importancia de reinsertar la Danza de Aztecas en las fiestas del pueblo como una forma de recordar el trasfondo histórico de su comunidad y, al mismo tiempo, resignificar a través de la lengua náhuatl su cultura como pueblos originarios. Todo ello con el objetivo de desprenderse de los prejuicios y violencias que por décadas construyeron una identidad estigmatizada para los habitantes de estos pueblos en el contexto urbano de la ciudad.

Aunado a lo anterior, en las pláticas surgía el tema de la organización comunitaria y el sistema de cargos. En este caso, la figura de los fiscales sobresale durante la organización de las fiestas patronales, pues son quienes coordinan y gestionan todas las actividades a realizarse; no obstante, sobre la organización en particular de la Danza de Aztecas se tenían pocas referencias. En este punto, mis compañeros músicos y yo relatamos cómo se organiza esta plegaria dancística en Tlacotenco, dando los pormenores de la labor de los mayordomos. Los miembros de la cuadrilla de Xicalco que acuden frecuentemente a la fiesta en honor a Santa Ana, decidieron retomar varias de las dinámicas de organización que implica la mayordomía, comenzando por ritualizar dicho cargo. Así, para instaurar en términos rituales y comunitarios esta plegaria dancística, las danzantes elaboraron un estandarte con la imagen de San Miguel Arcángel bordada por sus propias manos, conformándose de esta manera, la Danza de Aztecas «San Miguelito» del pueblo originario de San Miguel Xicalco.

REFLEXIONES FINALES: HACIA UNA ETNOGRAFÍA ACCIÓN PARTICIPATIVA

El enfoque y los objetivos que guiaron las primeras etapas de mi investigación etnográfica en torno a la Danza de Aztecas se han transformado incorporando a mis debates internos más preguntas que respuestas. Si bien la observación participante/participación observante me ha permitido comprender hasta cierto nivel qué es para los habitantes de Tlacotenco la Danza de Aztecas, cuáles son sus motivaciones para llevar a cabo esta plegaria dancística y cómo viven ellas

y ellos su participación como músicos, danzantes, mayordomos o familiares, las recientes experiencias en el trabajo de campo me detonan otras interrogantes: ¿para qué realizar una investigación etnomusicológica y etnocoreológica sobre estas prácticas?, ¿para quiénes?

A través de la noción de *etnografía acción participativa* he podido repensar las nuevas circunstancias de mi trabajo de campo para tratar de orientar las acciones que implican los roles que actualmente desempeño como etnomusicóloga en diálogo con habitantes de los pueblos originarios. Al respecto, Luis Berraquero, Francisco Maya y Javier Escalera plantean que la etnografía acción participativa constituye un proceso que permite aprovechar la capacidad analítica del método etnográfico para establecer diálogos mutuos, críticos y horizontales.³⁸ Así, «la reflexividad inherente al trabajo de campo... [como] proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad» del investigador y la de los sujetos sociales,³⁹ deriva en la co-generación de conocimientos situados⁴⁰ que ponen de manifiesto la pertinencia, o no, de aspectos específicos de los fenómenos sociales, en este caso de la música y la danza. El enfoque y la metodología etnográfica también permiten analizar los conflictos evidentes y latentes, así como las relaciones de poder entre los diversos sujetos vinculados a las prácticas dancísticas y musicales; no obstante, la particularidad de la etnografía acción participativa radica, según los autores, yace en la voluntad por la acción transformadora por parte de los miembros de la comunidad y del investigador. De esta manera, el conocimiento etnográfico «resulta clave a la hora de articular decisiones y acciones a corto y largo plazo»⁴¹ que sean congruentes con los intereses y objetivos de la propia comunidad.

Es en este punto donde identificamos conflictos y relaciones de poder evidentes y latentes entre pueblos originarios e instancias gubernamentales de atención a dichas comunidades. Por un lado, en el Artículo 33 de la *Ley de derechos de los pueblos y barrios originarios y comunidades indígenas residentes en la ciudad de México* se señala que «el Gobierno de la Ciudad, con la participación de los pueblos, barrios y comunidades, desarrollará políticas públicas, programas y proyectos que promuevan y salvaguarden su patrimonio cultural».⁴² A pesar de ello, el diseño de las políticas culturales y programas de apoyo muchas veces no contempla la especificidad de estas prácticas dancístico-musicales debido a la falta de comprensión, a profundidad, de su carácter ritual y devocional, así como de

³⁸ Luis Berraquero, Francisco Maya y Francisco Javier Escalera: «La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción», 2016, p. 50.

³⁹ Guber: *Op. cit.*, 2011, p. 50.

⁴⁰ Berraquero, Maya y Escalera: *Op. cit.*, 2016, p. 50

⁴¹ Berraquero, Maya y Escalera: *Op. cit.*, 2016, p. 55.

⁴² Gobierno de la ciudad de México: *Ley de Derechos de los Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes en la ciudad de México*, 2019.

las dinámicas comunitarias que la hacen posible. En cambio, desde el ámbito institucional se prioriza la producción de festivales y espectáculos que buscan insertar estas plegarias dancísticas en procesos de valoración económica⁴³ para constituir las como mercancías en la lógica de la comercialización de la cultura a través de procesos de patrimonialización, espectacularización y turistificación con fines políticos y económicos.⁴⁴

Ante esta problemática, y considerando que desde la noción de etnografía acción participativa «los etnógrafos pasan de ser traductores a convertirse en vértices de una red que integra academia y sociedades»,⁴⁵ me pregunto: ¿podríamos los etnomusicólogos y etnocoreólogos pensar nuestra labor como vértices de diálogo y articulación de saberes para la transformación social a través de la música y la danza? Desde el lugar en el que me encuentro actualmente, considero que gran parte de la respuesta está en la acción etnográfica misma, en la posibilidad de esa reflexividad conjunta que permita orientar nuestro trabajo hacia los intereses y prioridades de nuestros interlocutores. Retomando las palabras de Julio Mendivil, esta perspectiva nos permitiría abonar a la consolidación de una etnomusicología y una etnoco-reología de intervención que, como acto político «no se enclaustra en una torre de marfil, y que sea capaz de poner su granito de arena al momento de transformar el mundo desigual e injusto en que vivimos». ⁴⁶ Las reflexiones aquí esbozadas son una mirada al granito de arena que, con violín en mano, trato de abonar a la lucha de los pueblos originarios de la ciudad de México por el reconocimiento de sus derechos culturales, territorios, historia, formas de organización política, y su particular forma de ser y estar en el mundo, cantando y danzando.

BIBLIOGRAFÍA

- Barz, Gregory y Timothy Cooley (eds.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, 2008.
- Calderón, Ana Itzel: *Transformaciones de la producción milpera a partir de la introducción del cultivo del nopal en Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta*, Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016
- Camacho, Gonzalo: «La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca», en Ana Bella Pérez (coord.): *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Consejo Veracruzano de Arte Popular, México, 2007, pp. 166-180.

⁴³ John B. Thompson: *Ideología y cultura moderna*, 2002, p. 230.

⁴⁴ Amparo Sevilla: «Del ritual al espectáculo», 2014; Gonzalo Camacho: «El fetichismo de la música: políticas patrimoniales en torno a las expresiones musicales de México», 2015.

⁴⁵ Berraquero, Maya y Escalera: *Op. cit.*, 2016, p. 55.

⁴⁶ Julio Mendivil: *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, 2016, p. 171.

- _____ : «El fetichismo de la música: políticas patrimoniales en torno a las expresiones musicales de México», en Ana Bella Pérez (coord.): *Cultura, identidad y patrimonio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, pp. 119-136.
- Cámara, Enrique: *Etnomusicología*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2004.
- Citro, Silvia: «Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas», en Silvia Citro y Patricia Aschieri (coord.): *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, Biblos, Buenos Aires, 2012.
- Gobierno de la ciudad de México: *Ley de Derechos de los Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes en la ciudad de México*, Gaceta Oficial de la ciudad de México, México, 2019.
- Guber, Rosana: *La etnografía: Método, campo y reflexividad*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011.
- Gutiérrez, Taly: *La Danza de las Tlacualeras: memoria, identidad y territorio en Milpa Alta*, Tesis de Maestría en Música (Etnomusicología), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2021.
- _____ : Nos despedimos tristes y llorosas... *Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Hood, Mantle: «The Challenge of «Bi-Musicality»», en *Ethnomusicology* 4 (2), mayo 1960, pp. 55-59.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli: *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Conaculta / FCE, México, 1996.
- Jáuregui, Jesús: «El concepto de plegaria musical y dancística», en *Alteridades* 13 (7) 1997, pp. 69-82.
- López Caballero, Paula: *Indígenas de la nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017.
- Medina, Andrés: «Los pueblos originarios del sur del Distrito Federal: una mirada etnográfica», en Andrés Medina (ed.): *La memoria negada de la ciudad de México: sus pueblos originarios*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de la ciudad de México, México, 2007a.
- _____ : «Pueblos antiguos, ciudad diversa. Una definición etnográfica de los pueblos originarios de la ciudad de México», en *Anales de Antropología* 41(2), 2007b, pp. 9-52.
- _____ : «Las bases agrícolas de la civilización mesoamericana», en *Anales de Antropología Especial 50 Aniversario*, 2023, pp. 83-102.
- Mendivil, Julio: *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2016.

- Merriam, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Illinois, 1964.
- Nettl, Bruno: *Theory and method in ethnomusicology*, Schirmer Books, New York, 1964.
- Rice, Timothy: «Toward a Mediation of Field Methods and Field Experiencie in Ethnomusicology», en Gregory Barz y Timothy J. Cooley (ed.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, 2008, pp. 42-61.
- Romero, María Teresa: «Antropología y pueblos originarios de la ciudad de México. Las primeras reflexiones», en *Argumentos* 25, 2009, pp. 45-65.
- Sevilla, Amparo: «Del ritual al espectáculo», *Diario de Campo* 2 (1), 2014, pp. 24-31.
- Thompson, John B.: *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.
- Titon, Jeff Todd: «Knowing Fieldwork», en Gregory Barz y Timothy J. Cooley (ed.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York, 2008, pp. 25-41. ■

Taly Gutiérrez Ríos. México. Licenciada en Etnomusicología y maestra en Música (Etnomusicología) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha impartido clases en la Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la ciudad de México. Actualmente, es docente del Colegio de Música de la Escuela Nacional Preparatoria y de la carrera de Etnomusicología de la facultad de Música de la UNAM.

Domínguez, María Eugenia: «Puntos de escucha y montaje audiovisual en el estudio sonoro de una fiesta del Chaco (Paraguay)», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 93-103.

RESUMEN

Este texto presenta una descripción de una fiesta guaraní del Chaco paraguayo —el *arete guasu*—prestando especial atención a su dimensión sonora. Describo, primero, la secuencia de temas musicales que se tocan durante los tres días de fiesta. Luego presento algunas consideraciones sobre los registros audiovisuales y las grabaciones utilizados en el análisis, realzando la importancia de buscar diferentes puntos de escucha durante la captación. Destaco, a su vez, el potencial del proceso de edición y montaje audiovisual para identificar relaciones entre los diferentes lenguajes en acción durante el rito. Por medio de ese ejercicio reflexivo observo que, si bien la música es indispensable, puede afirmarse también que aquellos «otros sonidos» muchas veces considerados periféricos (como los ruidos de los pies contra el piso, las trompetas, los gritos o las voces roncas de los enmascarados y sus palabras indescifrables) también son fundamentales en la trama multisensorial que caracteriza la «ficción seria» del rito.

Palabras clave: etnomusicología audiovisual, ritual, guaraní, Chaco

ABSTRACT

This text presents a description of a Guaraní feast from the Paraguayan Chaco —the *arete guasu*— paying special attention to its sounds. I describe, first, the sequence of musical themes that are played during the three days of the feast. Then, I consider the audiovisual records and recordings used in the analysis highlighting the importance of looking for different listening points during the recording. I also highlight the potential of the audiovisual editing and montage process to identify relationships between the different languages in action during the rite. Through this reflexive exercise I observe that, although music does not lose its centrality, it can also be stated that those «other sounds» often considered peripheral (such as the noise of feet against the floor, horns, screams or the hoarse voices of the masked men and their indecipherable words) are also fundamental in the multisensory plot that characterizes the «serious fiction» of the rite.

Keywords: audiovisual ethnomusicology, ritual, guaraní, Chaco

Fecha de recepción: marzo, 2024

Fecha de aceptación: octubre, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: March, 2024

Acceptance Date: October, 2024

Release Date: December, 2024

Puntos de escucha y montaje audiovisual en el estudio sonoro de una fiesta del Chaco (Paraguay)

María Eugenia Domínguez

Las comunidades guaraníes que viven en la orilla oriental del Río Pilcomayo, en el lejano oeste del Paraguay, son herederas de una tradición antigua de fiestas de convite que acompañan la cosecha del maíz en los valles del Chaco occidental. Entre los ríos Parapetí, al norte, y Pilcomayo, al sur, febrero es tiempo de *kandavare*: tiempo de encuentro de *mburuvichas* y capitanes, de comadres y compadres, de parientes y ancestros. *Kandavare*, el carnaval guaraní del Chaco central paraguayo, es sinónimo de reunión, invitaciones de bebida, juegos y risas. Lo anuncian las estrellas, son las Pléyades o las siete cabritas: *Ejju*, en la lengua guaraní *eté*

de la zona del Río Pilcomayo, frontera entre los territorios argentino y paraguayo. Con música de flautas, cajas y bombos, el carnaval guaraní cierra el ciclo festivo anual del pueblo ava del Gran Chaco. *Kandavare* es baile de comadres al son del *temimbĩ*, *angúa* y *angúa guasu*. Es el tiempo de compartir *kagüi* o chicha. Cada mes de febrero, los guaraníes retoman modos ancestrales de festejar: en rondas y tomados de las manos, hacen girar el tiempo para instalar, por algunos días, una ficción seria donde mito y rito se encuentran.

Las comunidades guaraníes del Chaco central paraguayo fueron formadas por familias desplazadas desde el sudeste boliviano. Con el fin de la Guerra del Chaco (Bolivia-Paraguay, 1932-1935), muchas familias guaraníes de la zona de Macharety e isoseñas, del sudeste de Bolivia, fueron trasladadas por el ejército paraguayo hasta el Fortín Guachalla, hoy Dr. Pedro P. Peña. Otros grupos de familias fueron asentados en el Fortín Toledo, y otros tantos en el Fortín Camacho, hoy Mariscal Estigarribia.

En el Chaco (boliviano) las misiones franciscanas ya funcionaban como un instrumento de ocupación del territorio indígena desde 1840; eran generalmente el primer paso para la ocupación de las tierras de pueblos aún no sometidos al control de los Estados nacionales.¹ Por ello, recibieron apoyo de ejércitos y gobiernos en forma de dotaciones de tierra, infraestructura e insumos. El gobierno paraguayo, por medio del ejército, siguió el mismo camino. Como había un gran número de familias guaraníes e isoseñas viviendo entre los militares de la frontera, en 1941 el ejército paraguayo solicita a los religiosos Oblatos de María Inmaculada (OMI) la instalación de una misión cerca del Fortín Guachalla. El mismo año se fundaría también la misión Santa Teresita, cerca del Fortín Camacho. Ambas eran administradas por los sacerdotes Oblatos de María Inmaculada, de origen

¹ Isabelle Combès: *¿Quién mató a Creveaux? Un asesinato en el Pilcomayo en 1882*, 2017, pp. 39-50.

alemán. Esa orden también administraba una misión en Esteros, en el Chaco paraguayo, desde 1925, donde evangelizaban a población nivaclé conocidos como *Fischathavos* (gente del estero).² Durante décadas, la censura de los misioneros a la cultura y rituales de los guaraníes fue directa. Sin embargo, las flautas nunca dejaron de sonar en el monte, siempre se oyeron cajas y bombos retumbando en el aire caliente de los meses de verano.

A partir de esas dos misiones y de los desplazamientos sucesivos de la gente guaraní en busca de trabajo y de mejores condiciones de vida, surgieron las seis comunidades guaraníes que existen hoy en el Chaco central paraguayo. En todas ellas se celebra el *arete guasu*. En parte, gracias a la Declaración de Barbados (1971),³ las misiones latinoamericanas fueron paulatinamente flexibilizando sus métodos y los pueblos indígenas pudieron avanzar en la lucha por su autonomía, su derecho al territorio y a la diferencia cultural. Desde entonces, las comunidades guaraníes del Chaco han reconquistado un espacio de dignidad para su *kandavare*, que ya no vive escondido ni regulado por fuerzas otras que las dinámicas comunitarias. En la época del *arete guasu*, parientes que viven en diferentes comunidades guaraníes del Chaco recorren largos caminos, de tierra y de barro, para bailar con su gente una vez más. Así, dan continuidad a premisas básicas de su sociabilidad, como hacer invitaciones y visitarse mutuamente, compartir bebidas y bailar en rondas, tomados de las manos al son de flautas, cajas y bombos.

Acompaño las fiestas guaraníes del Chaco boreal paraguayo anualmente, desde 2016. La gente de la comunidad me recibe con alegría en su fiesta, y siempre fui muy bien tratada. Me gusta especialmente su estética, su música, la calidad de la experiencia que allí se vive, las historias que se le relacionan, las emociones que genera. Por ello, a lo largo de estos años, realicé una serie de proyectos audiovisuales, buscando explorar las relaciones entre esos planos. La edición de tales proyectos resultó ser un dispositivo de análisis, al permitirme percibir aspectos del rito, de su estética y su musicalidad que no había identificado antes. La propuesta, en este breve texto, es presentar algunas reflexiones sobre los modos en que fueron cambiando mis maneras de escuchar la fiesta a lo largo del tiempo, y cómo esto se relaciona con el montaje audiovisual de las grabaciones editadas.

LA FIESTA Y SU SECUENCIA MUSICAL

El *arete guasu* dura cuatro días y tres noches, se celebra en el período del carnaval, antes de la cuaresma; aunque en realidad desde el mes de enero se escuchan las flautas y la gente se junta a bailar en algunas casas. Ese período de preparación es conocido como *atiku*. En las comunidades que fueron misiones católicas

² Margarita Durán Estragó: *La misión del Pilcomayo. 1925-2000*, 2000.

³ La Declaración de Barbados es un documento que se elaboró en 1971 en Barbados, como resultado de un simposio que denunció el genocidio y etnocidio de los pueblos indígenas de América del Sur. El documento responsabiliza a los estados nacionales y a las misiones religiosas, entre otros actores, por esos procesos. La Declaración de Barbados tuvo un impacto fuerte en diversos sectores, como la Iglesia Católica, que en 1974 reformula sus prácticas misionales.

en el pasado, los sacerdotes autorizaban la celebración del rito indígena, siempre y cuando la fiesta comenzara después de la misa del domingo de carnaval. Algunas comunidades mantienen esa costumbre. Otras, que nunca fueron misiones católicas, comienzan su *arete guasu* el sábado por la mañana y bailan durante cuatro días seguidos hasta el martes de cenizas.

El día combinado, la gente se reúne bajo un algarrobo y los músicos empiezan a tocar; desde el monte aparecen los enmascarados cargando una cruz de flores amarillas y comienza a girar la ronda de baile. Al rato, cuando la flauta lo indica tocando una melodía específica (*oguada pegua*, para caminar), el grupo se desplaza en procesión hacia la casa de alguna familia que hizo su convite y allí bailan durante algunas horas compartiendo chicha y otras bebidas. Se sirve comida exclusivamente a los músicos, que también beben gracias a la generosidad de los participantes y, fundamentalmente, de los dueños de casa. Más tarde, el grupo se marcha hacia otra casa y así continúa la fiesta hasta el martes de cenizas, bailando día y noche, en diferentes puntos de la comunidad. Si en cada una de las casas las rondas de baile tienen un diseño circular, los desplazamientos de la gente de casa en casa traza líneas que las unen. El último día, después de los juegos de los *cuchi cuchi* (cerdos) con el barro y de los combates entre *jaguas* (tigres), *toros* y *agüeros* (enmascarados), la gente avanza en procesión hasta el cementerio: allí se baila un rato más, los líderes discursan emocionados, se ríe y se llora, mientras todos juntos se despiden de la fiesta y de los parientes.

El *arete* es una fiesta itinerante y, como tal, un ritual musical: una melodía específica de la flauta (*oguada pegua*, para caminar) conduce los desplazamientos de casa en casa. Cuando la gente baila en rondas, cada flautero toca su repertorio de música para bailar, generalmente temas que recuerdan huaynos y carnavales andinos. Las melodías y el ritmo de los temas que se tocan para bailar remiten a esos dos géneros parientes, omnipresentes en las fiestas de los pueblos originarios de los Andes. Esta característica se relaciona, evidentemente, con la historia del pueblo guaraní del piedemonte andino.⁴ Los instrumentos musicales del *arete guasu* también son comunes en los andes: un pingullo y una quena (*temĩmbĩ*), cajas y bombos, ejecutados exclusivamente por hombres.

En el *arete guasu* se baila en rondas, tomados de las manos, cambiando la dirección del giro cuando la flauta lo indica. Cuando hay mucha gente joven bailando, además de rondas de personas tomadas de las manos, también hay ruedas formadas por filas de dos, tres o cuatro personas abrazadas, que también avanzan girando, formando un molino. Los molinos, al igual que las rondas, cambian de dirección cuando la flauta lo indica.

El paso es siempre el mismo y se espera que todos bailen de forma sincronizada, no hay lugar para intervenciones individuales. La estructura del paso es regular: los pies se alternan de derecha a izquierda, creando un diseño simétrico. Las manos

⁴ Isabelle Combès: *Etno-historias del Isoso. Chané y chiriguano en el Chaco boliviano (siglos XVI a XX)*, 2005; Diego Villar e Isabelle Combès: «Introducción. Una aproximación comparativa a las tierras bajas bolivianas», 2012.

entrelazadas pueden marcar el tiempo de la música mediante un movimiento ascendente y descendente que acompaña al compás. El paso de baile es, sin duda, movido por el sonido de los bombos, las cajas y la flauta. Al mismo tiempo, el baile produce otro sonido cuando los pies raspan el suelo, que acaba sumándose al tejido sonoro-cinético (del movimiento) de la danza.

El único momento en que la gente no baila en círculos es cuando la fiesta se traslada de un lugar a otro. Como ya fue dicho, el arete es una fiesta itinerante que visita distintas casas de la comunidad para bailar en cada una de ellas durante algunas horas. El flautero anuncia que el grupo se trasladará de un lugar a otro con un tema musical que todos interpretan como una señal para marcharse. La gente sigue a los músicos, tomándose de las manos o abrazados, y siempre avanzando con el mismo paso. La música no se detiene en estos desplazamientos; al contrario, los movimientos son guiados por el sonido de la flauta, que toca *ogua-ta pega* para caminar. Acompañando al flautero, los músicos que tocan cajas y bombos también avanzan caminando despacio.

Esta dinámica particular se organiza sobre una secuencia de temas musicales que podría describirse del siguiente modo. En la abertura y en los momentos en que se baila durante algunas horas en las diferentes casas de la comunidad, se toca música para bailar, huaynos y carnavalitos del repertorio que cada flautero domina. Ya para los desplazamientos, que se intercalan con esos períodos de baile, se toca *ogua-ta pega* para caminar. Los períodos de baile en cada punto de la comunidad, si bien no tienen un horario exacto definido ni una duración predeterminada, generalmente se extienden por cinco o seis horas. Los desplazamientos de un local a otro duran aproximadamente treinta minutos. Durante los dos primeros días, los períodos de baile se alternan con los desplazamientos. En el tercer día se viven los momentos más divertidos y dramáticos. Al mediodía y a las tres de la tarde, aproximadamente, el flautero toca un tema conocido como *koya koya*. Todos saben que comenzarán los juegos con el barro. Los bandos de *kuchi kuchi* (cerdos) ya están en el monte, embarrando sus cuerpos en algún charco. Súbitamente, grupos de niños y jóvenes cubiertos de lodo, cargando más barro en sus bolsas, entran corriendo desordenadamente en la arena de baile y embarran a quien se cruza en su camino. Las mujeres mayores, muchas veces, tratan de atraparlos. La escena se repite tres veces consecutivas, con un intervalo de aproximadamente diez minutos entre una embestida y la siguiente, durante la cual la gente baila en rondas. Cuando los *kuchi kuchi* se retiran al monte por última vez, todo el mundo baila muy animado y bastante embarrado. Este es el momento de la fiesta en que hay más enmascarados y gente bailando. Puede decirse que con ese juego comienza el clímax del festejo, que avanza en un *crescendo* de emoción y euforia. Más tarde, cuando la flauta toca *toro toro*, los enmascarados se agitan y saltan de un lado a otro: al unísono entonan un sonido grave, corto y repetitivo, que parece desafiar a los toros que se acercan, avanzando en grupo para atacarlos. Se suceden tres series de combates entre los agüeros y los toros, que —como lo *kuchi*— también entran tres veces consecutivas en la arena ritual, con intervalos de aproximadamente diez minutos, y durante los cuales la gente continúa bailando. Por último, tiene lugar el combate final entre el toro y el

tigre. Ese es el momento de mayor suspenso y culmina con una gran algarabía para celebrar, una vez más, el eterno triunfo del *jagua* sobre el toro. Va oscureciendo y, conducidos una vez más por el toque de *oguata pegua*, la gente se desplaza hasta el cementerio. Frente a la puerta de entrada se baila, los líderes discursan y todos se despiden con gran emoción. Los agüeros, entre lágrimas, se deshacen de sus ropas y máscaras dentro del campo santo. Ya está oscuro, la música acaba, se hace silencio; la gente camina de vuelta hacia sus casas, en familia. De repente, solo se oyen ranas e insectos.

No parece exagerado afirmar que la música organiza la secuencia de acciones que se suceden durante la fiesta: comanda los movimientos, genera expectativa anunciando a los *kuchi kuchi* y suspenso durante los combates de los agüeros con los toros, y del toro contra el tigre. En ese sentido, la música del *arete guasu* es performativa o eficaz al generar estados de ánimo y mover cuerpos que, a su vez, generan otros sonidos que se sumarán a la trama sonora de la fiesta. No obstante, por más que la música tenga funciones evidentes en la organización del rito, ella no está sola. La dimensión sonora del *arete guasu*, en realidad, combina una multiplicidad de sonidos que no se limitan a lo que los músicos hacen.

REGISTROS Y EDICIÓN

Desde que conocí el *arete guasu* me interesó su musicalidad. Antes de participar de las fiestas del Paraguay había acompañado y hecho grabaciones con músicos que me autorizaron en comunidades chanés y guaraníes al norte de la Argentina. Grabé videos con flauteros del *arete guasu* tanto durante el carnaval como fuera del ámbito de la fiesta, siempre interesada en comprender mejor su musicalidad. En Tuyunti,⁵ por ejemplo, organizamos un encuentro de flauteros en la casa de uno de los líderes de la comunidad para registrar en video su música de *pim pim*, término con el que muchas veces refieren al repertorio del *arete*. Con esos materiales fueron editados dos trabajos audiovisuales: *Flauteros de Tuyunti* (2016) y *Entre flauteros* (2018). Desde 2016 hasta el presente, participo anualmente del *arete guasu* de las comunidades guaraníes del Chaco paraguayo. En ellas también grabé muchas performances musicales tratando de identificar, por ese medio, relaciones entre la música y otras dimensiones de la fiesta.

Durante estos años al participar de la fiesta en diferentes localidades del Chaco, y graba a los músicos del *arete guasu* en cada una de ellas, fui reuniendo diversos materiales que hoy componen un archivo bastante heterogéneo. Esas grabaciones fueron utilizadas de diferentes maneras: en algunos casos, las utilicé para editar proyectos audiovisuales donde trabajo cuestiones conceptuales vinculadas a la etnomusicología audiovisual; otras pasan a integrar un archivo de grabaciones de diferentes performances que no son publicadas, pero me sirven para comparar y analizar. Éstas dan lugar a publicaciones en formato textual;

⁵ Tuyunti es una comunidad indígena del pueblo Chané, situada al norte de la Argentina (Departamento de General San Martín, provincia de Salta), cerca de la frontera con Bolivia. El pueblo Chané comparte con el pueblo guaraní chaqueño la tradición del *arete guasu*.

y por último hay otras que son una especie de registro cronológico de la fiesta que acompaño todos los años en la comunidad Santa Teresita (desde 2016). Cada año, resumo los tres días de la fiesta en un breve video de aproximadamente treinta minutos disponible en YouTube con autorización de la comunidad). También trabajé en la digitalización de diez cintas vhs (de aproximadamente dos horas de duración cada una) con grabaciones del *arete guasu* realizadas por un joven de la comunidad Santa Teresita, entre 1992 y 2002. Todos esos trabajos significaron muchas horas de escucha del ambiente sonoro del *arete guasu* y me ayudaron a percibir cómo los sonidos se relacionan con otras dimensiones de la estética de la fiesta. Esa escucha analítica me hizo notar, a su vez, en qué medida la posición y tipos de micrófonos utilizados, así como los dispositivos empleados para grabar, determinan el material resultante, y lo que podremos hacer con él en términos de estudio, transcripción y comparación. Así mismo, la escucha de esas grabaciones una y otra vez, al trabajar en los proyectos de edición, me permitió percibir que, además de la música, otros sonidos (no musicales) se repetían de forma recurrente en las diferentes ediciones de la fiesta. Su presencia regular indicaba que, así como la música, ellos también son vitales en el ambiente sonoro del rito. Al participar del *arete*, inmersa en la trama multisensorial que se vive al bailar en rondas durante horas, no había identificado la regularidad con que se escuchan esos otros sonidos. Fue necesaria una escucha más atenta, enfocada en la dimensión sonora del material audiovisual durante las ediciones, para que el sonido del *sapukái* (gritos), de trompetas hechas con cuernos de vaca, de los pies que raspan el piso áspero al bailar, de las voces de los enmascarados agudas e indescifrables, se tornaran también figuras sonoras significativas. Aquel fondo sonoro, aparentemente aleatorio y sin sentido, fue ganando destaque en el análisis.

Siguiendo una línea bien establecida en las ciencias humanas que, por lo menos desde los trabajos de Murray Schafer y su concepto de paisaje sonoro,⁶ enfatiza la relevancia social de la producción y escucha de sonidos que no se encuadran en la categoría musical, incorporé esos otros sonidos en la reflexión sobre la estética de la fiesta. Esto no implica abandonar las consideraciones sobre el lugar de la música en el rito; por el contrario, busca ampliar los alcances de la reflexión sobre la eficacia de lo sonoro en la fiesta. Se trata, sin duda, de un camino teórico y metodológico ya explorado en la antropología musical que siempre se interesó por las diferentes formas de clasificar los sonidos; mostrando que los límites de lo que se entiende por música o canto en muchas sociedades occidentales modernas no corresponden con las formas de clasificar los sonidos en otras sociedades. Steven Feld,⁷ por ejemplo, ha mostrado el potencial de tener en cuenta los sonidos producidos por otras especies, como las aves así como las capacidades para escucharlas, a modo de entender el conocimiento asociado a ciertas formas de componer canciones. En su etnografía clásica con los *Kaluli*; pero también en trabajos posteriores, Feld habla de la importancia de no reducir la experiencia de la escucha o

⁶ Murray Schafer: *The Tuning of the World*, 1977.

⁷ Steven Feld: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2012.

el interés antropológico sólo a los sonidos que en nuestras sociedades entrarían en la categoría música o canto, si entendidos como sonidos humanamente organizados. Acompañando su invitación, y la de otros que también trabajaron en esa dirección, decidí llevar esos otros sonidos (los ruidos que hasta entonces estaban al fondo de las grabaciones) al lugar de la figura que se concentra la escucha.

Pero si las cosas ya no eran sencillas al grabar al conjunto de músicos que tocan agrupados en un punto específico del patio en que transcurre la fiesta, la tarea de registrar esos otros sonidos tampoco resultó menos difícil. Como casi nunca cuento con alguien para asistirme en la tarea de grabación, generalmente utilizo una única cámara con micrófono incorporado, que aparece como la solución más eficaz a la hora de registrar un tipo de ejecución donde no hay posiciones preestablecidas para los músicos, si no pueden ir cambiando a lo largo de la ejecución de un tema. A veces, como complemento, realizo registros con un grabador que posee un micrófono estéreo para tener audios de buena calidad. Téngase en cuenta que el conjunto de músicos toca en un local fijo durante algunos períodos y se desplaza en otros. Cuando el conjunto se desplaza, en mis esfuerzos por grabar la música, camino lo más cerca posible del flautista, ya que el sonido de su instrumento es mucho menos intenso que el del conjunto de cajas y bombos. Cuando el conjunto toca parado en algún sitio, también intento ubicarme cerca de la flauta, aun cuando en muchos casos deba ir variando el ángulo de la posición del micrófono en relación al conjunto para tratar de no molestar a los músicos que, a pesar de mi presencia, tratan de disfrutar su fiesta.

Las cosas se complican un poco cuando la idea es grabar esos otros sonidos que no son responsabilidad de los músicos, aunque también son vitales en el ambiente sonoro del *arete*. Se trata de una multiplicidad de fuentes mucho más difíciles de seguir con una sola cámara y un micrófono incorporado, que la interpretación musical de un grupo de músicos tocando juntos en un mismo lugar. Por tanto, las formas de grabar cambiaron bastante al ampliar el interés para esos otros sonidos no musicales, pues precisé acercarme más y moverme entre la gente bailando; seguir a los grupos de enmascarados que tocan trompetas de cuerno y tratar de captar risas y voces.

A su vez, las formas de editar también variaron. Antes, el foco en el sonido de los instrumentos musicales y la necesidad de contar con buenos registros para posibles transcripciones direccionaban el proceso de *decupagem* del material grabado. Al dar inicio a los proyectos de edición, analizando, caracterizando y rotulando todo el material filmado, solía eliminar los fragmentos que presentaban problemas técnicos o mucho «ruido», por ello no serían útiles en la edición. Sin embargo, al ampliar la perspectiva trayendo esos otros sonidos a la posición de figura, y ya no de fondo sonoro, la tarea de clasificar los diferentes tipos de registro se tornó mucho más compleja. Los proyectos de edición pasaron a incluir, desde entonces, nuevas camadas, pues cada secuencia contenía ahora, además de la música y las imágenes de su fuente sonora, otros sonidos que se superponían a ella y una multiplicidad de fuentes. Evidentemente, esos cambios conceptuales que dieron lugar a nuevas formas de registro y edición, me

condujeron a una experiencia más integrada de la fiesta y a reflexiones sobre la percepción en sus múltiples planos. Los registros audiovisuales, si bien modelados durante la grabación, se abren para posibilitar nuevas interpretaciones durante la edición. Es entonces cuando percibimos detalles, elementos, formas y gestos que no se habían revelado antes, y pueden sumarse, ahora, en otras composiciones mediante el montaje.

VOCES DE AGÜEROS, SAPUKÁI Y TROMPETAS

El carnaval guaraní o *arete guasu*, es conocido en el Chaco por sus llamativas máscaras. El enmascaramiento, el baile en rondas y la música de flautas, cuando se combinan en la fiesta, materializan antiguos mitos del pueblo guaraní del oeste chaqueño. Cada mes de febrero, y durante los tres días de fiesta, se instala en cada comunidad un espacio donde mito y rito se encuentran, gracias a la combinación eficaz de esos tres lenguajes estéticos. La antropología que estudia fiestas y rituales parte de la premisa de que la interrelación entre múltiples lenguajes estéticos genera esa fuerza capaz de activar diferentes formas de percepción y desencadenar tipos de acción que sólo son posibles en las circunstancias del rito. La eficacia de cada uno de los lenguajes en juego se ve potenciada por su ocurrencia simultánea con otras formas de expresión estética en el mismo ámbito de acción colectiva.

Si bien las máscaras tienen especificidades formales en cada localidad, generalmente combinan varios referentes en un único cuerpo antropomorfo. En Paraguay se les dice *agüeros*, término que algunos consideran una variación de *abuelos*. Los *agüeros* evocan a los parientes fallecidos, los antepasados, y con ellos, a la noción de muerte de un modo general.⁸ En el contexto del *arete*, el uso de máscaras no implica la personificación de un espíritu individualizado ni un estado de posesión o trance. Se puede hablar, sin embargo, de un tipo de sensibilidad diferente de la habitual, generada, en parte, por beber alcohol día y noche durante las tres jornadas, y bailar en rondas durante largas horas.

En algunos casos, los *agüeros* tienen rostros de madera: sus ojos, narices y bocas son tallados en líneas rectas de una simetría austera. En las laterales, dos grandes alas emplumadas contornan el rostro, uniéndose en la parte superior gracias a una estructura de alambre y cintas coloridas. En otros casos, los *agüeros* son una composición híbrida que costura partes y pieles de diferentes animales (chancho salvaje, venadito, puma, tatú, cobras, y plumas de los diversos tipos de aves que habitan el paisaje chaqueño) sobre un cuerpo humano que se desdibuja en un continuo de especies indiferenciadas. Ese tipo de figuración quimérica evoca el tiempo del mito, donde animales y humanos no pertenecen a clases distintas y donde unos pueden transformarse en otros.

En el Chaco, la preparación de las máscaras empieza mucho antes del *arete*, pues se relaciona con los conocimientos sobre los hábitos de los distintos animales de la zona y la posibilidad de encontrarlos en un ambiente que ha alcanzado

⁸ Diego Villar y Federico Bossert: «Máscaras y muertos entre los chané», 2014, pp. 12-33.

niveles críticos de desmonte. Durante meses, los cazadores guaraníes preparan y guardan los fragmentos de animales que compondrán cada *agüero*. Para montar su bricolaje, que nunca es igual a otro, quien imagina su *agüero* corta y arranca pieles y plumas para reunir las luego en otro cuerpo, que llega del monte para bailar en la fiesta y hablar con otra voz. Los *agüeros* siempre arriban en grupos y avanzan juntos tomados del brazo. Además de la apariencia, su comportamiento también puede ser particular: suelen hacerse los pícaros con las mujeres, arrastran a la gente a los círculos de baile, gritan o aúllan, ríen a carcajadas y, si hablan, lo hacen con una voz muy aguda; el tono de su voz y su textura recuerdan a los gruñidos de los zorros o a los sonidos de los pájaros. Cuando se les pregunta la razón de este sonido, la gente responde que esa es la voz de los muertos, de los *agüeros*, o bien que el enmascarado disfraza así su voz para que no lo reconozcan. Pero también se escucha que cuando las personas mueren pueden transformarse en zorros u otros animales del monte. A su vez, las plumas y alas, adorno común en muchas máscaras, funcionan como índices de las aves que, en las narrativas míticas de los guaraníes; se asocian al vuelo de las almas de los muertos. En este tipo de composición quimérica, la creatividad va más allá de lo estrictamente visual para completarse por medio de voces y sonidos que también evocan diferentes referentes. Esa superposición de elementos sonoros y visuales fue dejándose aprender poco a poco, en los sucesivos montajes audiovisuales. En ese proceso, las voces de los *agüeros* y sus aullidos agudos llamaron la atención para las relaciones entre lo que vemos, lo que oímos, y muchos temas comunes en las narrativas de la gente.

Cuando los enmascarados llegan desde el monte, lo anuncian tocando una especie de trompeta que desde lejos genera gran expectativa. Se trata de una trompeta hecha de cuerno de vaca, que puede tener un tubo que sirve de aeroducto y que también es muy común en las fiestas andinas (donde se la conoce como *erke* o *pututu*; los guaraníes la llaman *iguaramĩmbĩ* o *serërë*). Hay evidencias de que se utiliza desde tiempos precolombinos en las tierras altas; ya en las tierras bajas de Bolivia durante siglos han sido utilizadas para anunciar visitas importantes en las comunidades o convocar a reuniones, pero también está muy presente en las fiestas.⁹ En el *arete*, su sonido grave y prolongado, como el de una bocina, acompaña el ingreso a la arena ritual de grupos de enmascarados que se acercan a los músicos y al espacio donde la gente baila en rondas.

Otro sonido que caracteriza la atmósfera del *arete* es el *sapukái*: una emisión vocal aguda producida en momentos de gran emoción, como un grito modelado, que al ser tan estandarizado podría llevarnos a entenderlo también como una forma de canto. Aunque haya variaciones en las formas del *sapukái*, es posible reconocer un patrón que se repite a menudo. Por ello pienso que el significado del *sapukái* es más pragmático que referencial y se relaciona, sobre todo, con la forma redundante que adopta. Así es que el *sapukái* se suma a los sonidos de las flautas y los tambores, de los cuernos-trompetas y de los pies que raspan el suelo,

⁹ Ernesto Cavour Aramayo: *Instrumentos musicales de Bolivia*, 2010, p. 88.

para mover a los cuerpos que bailan en rondas y se desplazan por el espacio comunitario, para animar a las máscaras, que con sus voces roncas, sus gritos y sus carcajadas modelan la «ficción seria»¹⁰ *del arete guasu*.

PALABRAS FINALES

Si bien el uso de medios audiovisuales en la investigación etnomusicológica no es novedad,¹¹ en los últimos años se ampliaron las posibilidades de acceso a tecnologías que, sin duda, diversifican las formas en que investigamos y amplían las posibilidades de experimentación. Sin descartar métodos de trabajo más tradicionales, la investigación etnomusicológica se vale hoy de una serie de dispositivos que nos ayudan a multiplicar los puntos de escucha, a producir registros diversificados y elaborar montajes audiovisuales que favorecen percibir la densidad de la trama sensorial que caracteriza muchas fiestas y rituales. En publicaciones recientes, esta abertura ha sido caracterizada como investigación multimodal.¹² El rótulo refiere a las transformaciones en los contextos y en las formas en que realizamos investigación, en buena medida debidas a los constantes cambios en los medios tecnológicos disponibles para realizar estudios antropológicos o etnomusicológicos. Esas transformaciones dan lugar a la combinación de diferentes lenguajes, a más experimentación y a diálogos transdisciplinarios que nutren la aproximación entre audiovisual y antropología musical.

Ciertamente, la experiencia que se vive durante el trabajo de campo al participar de fiestas o rituales es importantísima para percibir los múltiples lenguajes en juego afectándose mutuamente. Sin embargo, también es importante notar que el registro y edición de materiales audiovisuales abre posibilidades de análisis a las cuales no accedemos en la experiencia directa. En el ejemplo que describí en este texto, si bien los medios audiovisuales fueron utilizados en primer lugar para registrar la música, el trabajo de edición y montaje de materiales registrados por diferentes medios me permitieron percibir la omnipresencia de otros sonidos que componen la fiesta y contribuyen con la eficacia de las formas de figuración que caracterizan al rito. Por tanto, la observación, participación y grabación en el local de la fiesta, cruciales para comprender la experiencia multisensorial que se vive en el ritual, son complementados en el proceso de edición, que se torna de esa manera en un dispositivo analítico. La comparación de los diferentes materiales registrados amplía nuestra reflexividad en relación a los puntos de escucha y a cómo ellos informan nuestras interpretaciones. A su vez, cuando organizamos proyectos y guiones de edición, seleccionamos y organizamos los registros en afán de componer determinados argumentos por medio de imágenes, sonidos y movimientos de forma articulada. De ese modo, es posible percibir relaciones entre los diferentes lenguajes estéticos en juego que pueden pasar desapercibidas en la «participación observante» o durante la captación de registros audiovisuales

¹⁰ Carlo Severi: *Capturing Imagination. On living objects and the anthropology of thought*, 2018.

¹¹ Steven Feld: «Etnomusicologia e comunicação visual», 2016 [1976].

¹² Alice Villela, Mihai Andrei Leaha y Yuri Prado: «Musicar, audiovisual e Multimodalidade», 2023.

y sonoros. De hecho, fue en la etapa de montaje del material audiovisual que pude comprender mejor la mutualidad de sonidos musicales y no musicales en la fiesta, lo que me llevó a cambiar mis puntos de escucha y captar esos sonidos con más atención en las grabaciones siguientes. En otras palabras, más que en la experiencia directa, fue durante el proceso de edición del material grabado que algunos elementos del ambiente sonoro se mostraron tan recurrentes en la fiesta y tan redundantes, como los sonidos producidos por los instrumentos musicales. Este hecho nos habla de su importancia en el ambiente sonoro del ritual. Lo que era fondo sonoro se convirtió en figura, simetrizando el valor de los diferentes sonidos y deshaciendo la jerarquía de lo musical en la definición de la experiencia ritual. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cavour Aramayo, Ernesto: *Instrumentos musicales de Bolivia*, Cima Editores, La Paz, 2010.
- Combès, Isabelle: *Etno-historias del Isoso. Chané y chiriguano en el Chaco boliviano (siglos XVI a XX)*, PIEB-IFEA, La Paz, 2005.
- _____: *¿Quién mató a Creveaux? Un asesinato en el Pilcomayo en 1882*, Editorial El País, Santa Cruz de la Sierra, 2017.
- Durán Estragó, Margarita: *La misión del Pilcomayo. 1925-2000*, Vicariato Apostólico del Pilcomayo, Mariscal Estigarribia, 2000.
- Feld, Steven: «Etnomusicología e comunicação visual», en *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, 2016 [1976], pp. 239-279.
- _____: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press, Durham-London, 2012.
- Schafer, Murray: *A afinção do mundo*, EDUSP, São Paulo, 2012 [1977].
- Severi, Carlo: *Capturing Imagination. On living objects and the anthropology of thought*, HauBooks, Chicago, 2018.
- Villar, Diego y Federico Bossert: «Máscaras y muertos entre los chané», en *Separata*, [S.l.], año XIV, n. 19, diciembre, 2014, pp. 12-33.
- Villar, Diego e Isabelle Combès: «Introducción. Una aproximación comparativa a las tierras bajas bolivianas», en *Las tierras bajas de Bolivia: miradas históricas y antropológicas*, El País - Museo de Historia, Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, Santa Cruz de la Sierra, 2012, pp. 7-31.
- Villela, Alice, Mihai Andrei Leaha y Yuri Prado: «Musicar, audiovisual e Multimodalidade», en *Revista Proa*, v.13, 2023. ■

María Eugenia Domínguez. Brasil. Doctora en Antropología Social (Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, 2009). Desde 2011 Profesora del departamento de Antropología y Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de la Universidad Federal de Santa Catarina. Investigadora del Instituto Nacional de Ciencia y Tecnología Brasil Plural (INCT-IBP, Cnpq).

Pucci, Magda Dourado y Paola Andrade Gibram: «Festival de Música Indígena *Indígenas.BR*: musicalidades, saberes y transformaciones», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 105-131.

RESUMEN

Este trabajo aborda el Festival de Música Indígena *Indígenas.BR*, que culminó su cuarta edición en agosto de 2024. El evento reúne a artistas, maestros y grupos de diferentes regiones de Brasil (con excepción de los Warao, de Venezuela), que presentan prácticas y conocimientos relacionados con la llamada música indígena «tradicional» y relacionadas a la escena «contemporánea». Este artículo propone presentar algunas de las principales actividades del festival, en afán de reflexionar sobre cuestiones planteadas por los encuentros entre pueblos indígenas y públicos no indígenas, así como algunos de los efectos generados por la participación de artistas y colectivos indígenas. Uno de los temas especialmente abordados son los efectos de las actuaciones musicales y las producciones audiovisuales hechas exclusivamente para el evento en los esquemas del conocimiento y memoria activados por las musicalidades indígenas.

Palabras clave: canciones indígenas, festivales, conocimiento indígena

ABSTRACT

This paper addresses the *Indígenas.BR* Indigenous Music Festival, which completed its fourth edition in August 2024. The event brings together artists, masters and groups from different regions of Brazil (with the exception of the Warao, from Venezuela), who present practices and knowledge related to both the so-called «traditional» indigenous music and those related to the «contemporary» scene. This article proposes to present some of the main activities of the Festival, seeking to reflect on issues raised by the encounters between indigenous peoples and non-indigenous audiences, as well as some of the effects generated by the participation of indigenous artists and collectives. One of the issues especially addressed is the effects of musical performances and audiovisual productions created especially for the festival on the knowledge and memory schemes activated by indigenous musicalities. Keywords: indigenous songs, festivals, indigenous knowledge

Fecha de recepción: septiembre, 2024

Fecha de aceptación: septiembre, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: September, 2024

Acceptance Date: September, 2024

Release Date: December, 2024

El presente artículo aborda el Festival de Músicas Indígenas del proyecto *Indígenas.BR*, que completó su cuarta edición en agosto de 2024, en el centro histórico de la ciudad de São Luís do Maranhão, al norte de Brasil. El evento reúne a artistas, maestros y grupos de pueblos indígenas de diferentes regiones de Brasil e incluye tanto la música indígena «tradicional» como las que componen la escena conocida como «música indígena contemporánea» – MCI.² La músico e investigadora Magda Pucci realiza la curaduría del festival, siempre en colaboración con representantes de pueblos originarios, como la periodista y poeta Renata Tupinambá (2021),³ el cantautor Gean Ramos Pankararu⁴ y Renata Tupinambá (2023) así como la cantante Djuena Tikuna (2023 y 2024).⁵ A través de presentaciones culturales, talleres, mesas de discusión y muestras de documentales inéditos realizados especialmente para cada edición, el festival busca crear un espacio de convivencia entre diferentes grupos indígenas, así como presentar parte de la diversidad sonora de los pueblos originarios a un público no especializado, fuera del ámbito académico y de las esferas de los festivales de música mediatizados (imagen 1).

Festival de Músicas Indígenas *Indígenas.BR*: musicalidades, saberes y transformaciones¹

Magda Dourado Pucci
Paola Andrade Gibram

Imagen 1. Cafurnas Fulni-ô. *Indígenas.BR*, 2022.

¹ Título original: «Festival de Músicas Indígenas *Indígenas.BR*: musicalidades, saberes e transformações». Traducción: Carmen Souto Anido.

² Véase Pedro Tavares: «A vez e a hora da MIC, ou Música Indígena Contemporânea», 2024.

³ Renata Tupinambá es cofundadora y coordinadora de Rádio Yandê, la primera radio web indígena brasileña. Trabaja en diversos proyectos e instituciones como periodista, guionista, consultora, curadora, poeta y artista visual.

⁴ Gean Ramos Pankararu es cantante, compositor y productor. Vive en la aldea Bem Querer de Cima, territorio indígena Pankararu, donde realiza proyectos artísticos encaminados a fortalecer la cultura de su pueblo.

⁵ Djuena es uno de los mayores referentes de la música indígena actual. Nacida en el estado de Amazonas, ha desarrollado una carrera basada en el protagonismo y valoración de la lengua Tikuna y la cultura de los pueblos originarios. En una búsqueda rápida en internet, ya es posible observar cómo Djuena conquistó espacios expresivos de protagonismo y hoy es un referente para muchos artistas indígenas que visualizan estar presentes en espacios hegemónicos nunca deseados, como «tener una canción en la banda sonora de una telenovela de TV Globo». Véase Magda Dourado Pucci: «Musicalidades indígenas em transformação», 2023.



Este artículo se propone reflexionar sobre las performances indígenas de parte de los artistas y colectivos participantes — como la Comunidad Bayaroá (Tukano), el Grupo Okaragwyje Taperendy (Guaraní y Kaiowá), el Grupo Indígena Warao Jójomo Venezoleño (Warao), el Grupo Awá Guajá (Maranhão) y la cantante Djuena Tikuna— en afán de señalar la relación entre la práctica musical-coreográfica y los conocimientos presentados tanto por los maestros indígenas como por los artistas más jóvenes representantes de la «música indígena contemporánea» (imagen 2). Imagen 2. Kaiowa, grupo Okaragwyje Taperendy. Indigenas.Br, 2023



Fotografía de Jesús Pérez.

También buscamos reflexionar sobre estas performances más allá del carácter de cosificación cultural que se suele atribuir a estos eventos. Estos, aunque tienen lugar fuera de la aldea o de sus contextos tradicionales —y, por lo tanto, requieren un mayor control sobre los aspectos humanos y no humanos involucrados—, activan conocimientos y voces ancestrales que las convierten en algo más que simples presentaciones centradas en el entretenimiento.

En relación con las interpretaciones de música indígena contemporánea, abordaremos, entre otras cuestiones, el énfasis de los artistas en el aspecto político conferido a sus prácticas y composiciones musicales. Finalmente, se buscará reflexionar sobre cómo las prácticas/conocimientos musicales indígenas, más allá de una dualidad temporal y estética (tradicional x contemporánea), se presentan como formas de existir y resistir para las cuales la memoria musical es un elemento fundamental.

CONTEXTUALIZACIÓN: EL PROTAGONISMO INDÍGENA EN LAS ARTES Y LA POLÍTICA

Soy realmente indígena, tengo una historia y respeto mi historia. Soy indígena y soy negro. La música me ayudó mucho a "salir del armario" como «indígena y negro». Creo firmemente que el arte es una de las herramientas más poderosas para hacer la revolución. Abarca todas las partes, poder acercar nuestra realidad de vida de esta manera artística hace que llegue a las personas y quizás toque a quienes escuchan. O ayudar a la persona a ser curiosa y buscar saber sobre su propio país. Los libros son poderosos, pero no somos buenos lectores. Las películas son poderosas, pero no todo el mundo tiene acceso a Netflix. Nuestro intercambio cultural, nuestra voz orgánica, no llega a donde tiene que ir. Así que tenemos que usar los mecanismos que la vida nos ha dado, como el arte. Para poder expandir este mensaje, para expandir el grito de resistencia.



Ediván Fulni-ô⁶

⁶ Cita original: «Eu sou realmente indígena, eu tenho uma história e eu respeito a minha história. Eu sou indígena e sou preto. A música me ajudou bastante a me assumir indígena e preto. Eu acredito muito que a arte seja uma das ferramentas mais poderosas para gente fazer revolução. Ela engloba todas as partes, poder trazer a nossa realidade de vida dessa forma artística faz com que chegue nas pessoas e talvez toque quem escuta. Ou ajude a pessoa a ter curiosidade e buscar saber sobre seu próprio país. Os livros são poderosos, mas nós não somos bons leitores. Os filmes são poderosos, mas nem todos têm acesso à Netflix. Nossa troca cultural, nossa voz orgânica, não chega onde tem que chegar. Então temos que utilizar os mecanismos que a vida deu, como a arte. Para poder expandir essa mensagem, expandir o grito de resistência». Da Redação:

Es necesario entender que un evento como el Festival de Músicas Indígenas se realiza en un momento histórico de gran relevancia en relación a la autonomía y el protagonismo político de los pueblos originarios en Brasil. Estamos ante un escenario en el que las movilizaciones indígenas de carácter político y de resistencia son bastante expresivas y organizadas: es mayor la presencia indígena en cargos políticos, universidades, instituciones públicas en general, así como la intensificación de la organización de eventos culturales y artísticos liderados por pueblos indígenas. Este protagonismo está estrechamente ligado al advenimiento de la Articulación de los Pueblos Indígenas de Brasil (APIB) que, a su vez, se concreta en un momento post-tutelar⁷ en Brasil. Entre sus múltiples acciones, articuladas en redes regionales y nacionales, APIB organiza, desde 2004, el encuentro que se ha convertido en el mayor evento de movilización indígena de los últimos años en el país, el Campamento Tierra Libre (ATL) (imagen 4).



Imagen 4. Acampamento Terra Livre, 2021. Agência Brasil
Fotografía de Wilson Dias

«A música me ajudou a me assumir indígena e preto». Edivan Fulni-ô conta sua trajetória como artista indígena», 2021. Fulni-ô participou na primeira edição do Festival, todavia em versão virtual, durante a pandemia. Sua trajetória e suas posições são referentes centrais para um adequado acercamiento a la escena de la «música indígena contemporânea».

⁷ La tutela es una forma de acción del Estado brasileño basada en la idea de que los pueblos indígenas no son políticamente autónomos y, por lo tanto, deben ser sometidos a lógicas institucionales no indígenas e integrados en la sociedad nacional. El mayor ejemplo de tutelaje fue el Servicio de Protección al Indio, institución que actuó con fuerza en los territorios indígenas brasileños en la primera mitad del siglo XX. El período pos tutelar se inició con la movilización de los líderes indígenas a partir de la década de 1970 y cobró fuerza con la promulgación de la Constitución de 1988, que afirmó los derechos indígenas sobre sus territorios y estableció la autonomía de los pueblos indígenas en relación con sus formas de existir.

Organizada desde hace diecinueve años, la ATL busca reunir a representantes indígenas de todo el país para reclamar derechos, dirigir e integrar demandas ante el Estado con el objetivo de fortalecer el movimiento indígena nacional contra los ataques y amenazas históricamente sufridos por estos pueblos. Especialmente en 2021, en los meses posteriores al ATL, se promovieron otros encuentros importantes que, durante la pandemia, se desarrollaron en formato *online*. Denominados Levantamiento por la Tierra y Lucha por la Vida, estos eventos se organizaron por la urgencia de frenar las acciones antiindígenas que cobraban fuerza en los frentes parlamentarios ruralistas. Además de estos espacios, el movimiento nacional de mujeres indígenas, coordinado por el colectivo Anmiga (Articulación Nacional de Mujeres Indígenas Guerreras de Ancestro), organizó, en los años 2019, 2021 y 2023, la Marcha de las Mujeres Indígenas (MMI)⁸ con la presencia constante de manifestaciones musicales con fuerte protagonismo femenino (imagen 5).



Imagen 5. Sonia Guajajara, actual Ministra de los Pueblos indígenas, Articulaco Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (Anmiga), 2021

En fecha más reciente, ya en el gobierno de Lula (tercer mandato - 2023), asistimos a la creación del Ministerio de los Pueblos Indígenas, encabezado por Snia Guajajara, entonces elegida diputada federal por el estado de São Paulo. Con Clia Xakriab, elegida diputada federal por el estado de Minas Gerais, Snia pasó a formar parte de la «bancada de tocados», un frente parlamentario que ocupa el congreso y otros espacios de toma de decisiones políticas estatales con

⁸ Las descripciones del Campamento Tierra Libre y de estos otros eventos de movilización indígena se pueden encontrar en Paola Andrade Gibram: *Cantos sem fim: formas políticas Kaingang e seus movimentos*, 2021. En este trabajo, la autora enfatiza la importancia del canto y la danza para las políticas indígenas y la construcción de redes del movimiento indígena.

urucum (achiote), tocados y adornos coloridos, sonajas y discursos emblemáticos en defensa de los derechos de los pueblos indígenas. También en este gobierno, la FUNAI pasó a ser presidida, por primera vez en la historia del país, por una mujer indígena, la abogada y ex diputada federal Joênia Wapichana.

Paralelamente al fortalecimiento de los movimientos indígenas y su presencia en la política parlamentaria, los movimientos de artistas de pueblos originarios también adquirieron una expresión progresista. El llamado movimiento de «arte indígena contemporáneo» ha ganado gran visibilidad con obras de artistas, investigadores y curadores indígenas como Jaider Esbell (*in memoriam*), Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Cristine Takuá, Carlos Papa, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Aislan Pankararu, Naine Terena, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco, por nombrar solo algunos de los nombres destacados. Estos y muchos otros artistas tuvieron sus obras presentes en exposiciones como *Véxoa – nós sabemos*⁹, en la Pinacoteca de São Paulo (octubre de 2020 a marzo de 2021), curada por Naine Terena y *Moquém Surarí: arte indígena contemporáneo*, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (septiembre a noviembre de 2021), curada por Jaider Esbell. En la trigésimo cuarta Bienal – *Faz escuro mas eu canto* también se exhibieron obras de artistas indígenas. Además de estas importantes exposiciones, el Premio PIPA¹⁰ online se otorgó en a los artistas Isael Maxakali (2020) y Daiara Tukano (2021).

El movimiento *de música indígena contemporánea* está directamente vinculado al arte y los movimientos políticos indígenas en este momento post-tutelar; sin embargo, tiene algunas particularidades que buscamos destacar, con el Festival de Músicas Indígenas como foco etnográfico. Es importante destacar que el movimiento *artístico indígena contemporáneo* enfatiza las artes plásticas y la cultura material, aunque estas estén vinculadas a prácticas y conocimientos indígenas más amplios y diversos.¹¹ El foco de la escena *musical indígena contemporánea* son las prácticas musicales, que abarcan tanto las llamadas *tradicionales* – cantos practicados en los pueblos, vinculados a contextos rituales o conocimientos tradicionales indígenas – como las elaboradas a partir de otras tecnologías y estéticas, como el rap, el forró, el hip-hop, el reguetón, la música electrónica, el sertanejo y canción popular, entre muchos otros géneros musicales. Según los etnomusicólogos Rosangela Tugny y Eduardo Rosse, las transformaciones y resignificaciones de las expresiones musicales indígenas forman parte de un proceso continuo de cambio.

⁹ S/A: «A exposição Vexoa e os diferentes circuitos artísticos», 2020.

¹⁰ El premio fue creado con el objetivo de promover el arte y los artistas visuales brasileños, estimulando la producción nacional de arte contemporáneo; motivando y apoyando a nuevos (pero no necesariamente jóvenes) artistas brasileños; además de ser un modelo alternativo para el tercer sector. Para mayor información al respecto véase la información ofrecida en la página web del premio (enlace en referencias). <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio-pipa-2024/>

¹¹ Véase Jaider Esbell: «Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo», 2018 y Paula Berbert: «Moquém_Surarí: uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo», 2024

Para los pueblos indígenas que, como hemos visto antes, mantienen una predisposición a la «apertura al otro», la asimilación y el diálogo con musicalidades extranjeras han mostrado un trabajo absolutamente legítimo de resignificación y comunicación tanto intrasocial como intersocial, que ha venido llamando la atención de investigadores y de un amplio público.¹²

El calificativo de *música indígena contemporánea* se refiere al momento en que se hace, un momento en que la «cultura» indígena se coloca en el centro valorativo y puede transitar en diferentes contextos, con el encuentro intercultural como uno de sus motores.¹³

La emergencia del movimiento de música indígena contemporánea, por lo tanto, es inseparable de este contexto político de protagonismo de las voces indígenas y de fortalecimiento ante las maquinarias culturales no indígenas. Uno de los hitos para el surgimiento de la *música indígena contemporánea* como *movimiento* (además de un mecanismo de comunicación intercultural inherente a los pueblos indígenas) fue la realización, en 2019 en la ciudad de São Paulo, del *Yby Festival*, el primer festival de música indígena realizado en Brasil. Reunió a artistas como Gean Ramos Pankararu, Brisa Flow, Los MCs de Bro, Djuena Tikuna, Ian Wapichana y Katú Mirim. El evento fue concebido y organizado por los miembros de Radio Yandê, la primera emisora de radio indígena virtual creada en Brasil, y una de las principales promotoras de este arte sonoro desde su creación en 2013, de manos de Denilson Baniwa, Anápuáka Tupinambá y Renata Tupinambá.

Otro evento importante fue el Festival *Brasil é Terra Indígena*¹⁴, realizado en 2023 en la ciudad de Brasilia, epicentro de la política brasileña, con el apoyo del Ministerio de Pueblos Indígenas, el Ministerio de Emprendimiento y el Instituto Cultural Vale. Entre los artistas musicales reunidos estuvieron los más conectados con las dinámicas contemporáneas como Djuena Tikuna, Kaê Guajajara, Siba Puri, DJ Rapha Anacé, Tainara Takua (Guaraní Mbya), Gean Ramos Pankararu, Heloisa Araújo Tukue (Kariri-Xocó), MC Owerá (Guaraní Mbya), Brisa Flow, DJ Eric Terena, MC Anarandá (Guaraní y Kaiowá), Katú Mirim, Edvan Fulni-ô, Suraras do Tapajós,

¹² Cita original: «Para os indígenas que, como vimos logo antes, mantêm uma predisposta «abertura ao outro», a assimilação e o diálogo com musicalidades estrangeiras vêm mostrando um trabalho de resignificação e de comunicação tanto intrassocietal quanto intersocietal absolutamente legítimo, que vem chamando a atenção dos pesquisadores e de um público amplo». Rosângela de Tugny y Eduardo Rosse: «A música dos povos originários do Brasil», 2019, p. 18.

¹³ Cabe destacar que la realización de encuentros interculturales indígenas centrados en la práctica musical se producen, con sus debidas refracciones, en contextos distintos al de los Festivales. En el Alto Xingú, por ejemplo, la música se comporta como una «lingua franca» —véase Rafael José de Menezes Bastos: *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*, 2013— a través de la cual se comunican pueblos que hablan diferentes idiomas, durante grandes festivales como el Kwarup. También cabe mencionar que los pueblos Pano, habitantes del actual estado de Acre, realizan festivales centrados en los rituales tradicionales y el etnoturismo, y sólo en 2004 se registraron 20 de estos festivales.

¹⁴ Los registros del festival pueden consultarse en su perfil oficial de redes sociales (<https://www.instagram.com/festivalindigena/>).

LaManxi, Brô MC's (Guaraní y Kaiowá) y Grandão Vaqueiro. Se contó con la participación de artistas no indígenas ya consolidados en la escena musical brasileña como Lenine, Xamã, Mariene de Castro, Felipe Cordeiro y Gaby Amarantos, cuyo objetivo estratégico, según la curadora Priscila Tapajowara, era atraer un público no indígena al festival (imagen 6). Además de las invitaciones musicales, el evento reunió a diseñadores indígenas para discutir nuevas formas de desarrollar la moda y realizó una Feria de Arte Indígena con la presencia de más de ochenta artesanos indígenas de diferentes regiones del país. Esta fue organizada por Marcelo Rosenbaum, arquitecto y diseñador involucrado en acciones de transformación social. Según Priscila, este festival tenía como objetivo «promover el intercambio cultural y romper estereotipos, ampliar la visibilidad y representatividad de los pueblos indígenas, construir y solidificar alianzas sostenibles, preservar el conocimiento, además de generar una transformación social y un legado de inclusión».¹⁵



Imagen 6. Gean Ramos Pankararu y Lenine. Festival *Brasil é Terra indígena*, Brasília, 2023. Foto promocional

PRESENTACIÓN DEL FESTIVAL DE MÚSICAS INDÍGENAS «INDÍGENAS.BR»

El Festival de Música Indígena que se realiza anualmente en la ciudad de São Luís do Maranhão en el Centro Cultural de Vale do Maranhão (CCVM), forma parte de este movimiento y protagonismo indígena y busca ser otro espacio de encuentro e intercambio entre participantes de pueblos originarios que comparten su música, historias y conocimientos. La institución que patrocina el evento es el CCVM, que ha brindado un programa centrado en la cultura popular y los movimientos culturales periféricos; sin embargo, es importante destacar que esta institución es

¹⁵ Priscila Tapajowara: Nota editorial de la curaduría del FBTI, 2023.

mantenida por Vale S.A., una de las empresas mineras más grandes del mundo, cuyo desempeño ha sido objeto de severas críticas, especialmente por su responsabilidad en tragedias ambientales. Además, la empresa enfrenta acusaciones de falta de respeto a los derechos de los pueblos indígenas, debido a la exploración minera en tierras que, tradicionalmente, son ocupadas por estos pueblos, a menudo sin el debido consentimiento y con impactos negativos en sus comunidades y formas de vida.¹⁶

La realización de eventos como este y otros relacionados con las culturas indígenas puede ser vista como una forma de *compensación histórica*. La empresa reconoce su responsabilidad social y cultural hacia las comunidades donde opera. Las curadoras del festival tienen total libertad para crear el programa, manteniendo su autonomía e integridad, y esto se asegura que la financiación corporativa no comprometa su libertad artística e independencia de pensamiento. La producción está a cargo de un grupo de mujeres con amplia experiencia en el desarrollo de proyectos junto a comunidades indígenas y un profundo conocimiento de los mecanismos culturales propios de cada grupo

El proyecto Indígenas.BR, se diferencia de los grandes festivales con escenarios gigantescos, una estructura con un sonido muy fuerte y un público masivo, busca un formato íntimo, de modo que sus presentaciones tienen lugar en el patio de una antigua mansión restaurada y adaptada para actividades culturales. Allí se escuchan atentamente las voces y la música de diversas comunidades indígenas. Al reconocer la importancia de la música como arma de lucha y resistencia, el festival busca promover el diálogo intercultural entre diferentes generaciones de pueblos indígenas en Brasil (imagen 7).



Imagen 7. Festival Músicas Indígenas, Patio de CCVM con artistas indígenas y público, 2023
Fotografía de Jesús Perez

¹⁶ Esta conexión entre instituciones culturales y grandes corporaciones, como en el caso del Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM) y Vale, genera debates sobre la financiación de la cultura y sus implicaciones. A pesar de las controversias asociadas a Vale, es posible argumentar que esta asociación puede traer beneficios significativos a las acciones culturales, incluso en medio de un contexto complejo.

LA PRODUCCIÓN DE DOCUMENTALES INÉDITOS

Un frente muy interesante de este festival es que cada año se producen dos nuevos documentales dirigidos por artistas indígenas, por invitación de la Curaduría, que versan sobre las expresiones sonoras de los pueblos de la provincia de Maranhão – Guajajara Tentehar, Ka'apor, Krikati, Kanela Ramkokamekrá, Akroá-Gamella y Gavião Pykopjê, así como los Warao de Venezuela que viven en São Luiz.¹⁷ De 2020 a 2024 se produjeron nueve documentales con la idea de brindar registros sensibles desde la perspectiva de los propios grupos, abordando sus rituales, situaciones cotidianas, fiestas, entre otros temas. Es importante destacar que todos los registros audiovisuales fueron dirigidos o consultados por artistas indígenas como Djuena Tikuna y Priscila Tapajowara, y colaboradores que se acercaron miembros del grupo. Es costumbre que los grupos que tenían sus documentales filmados, también toquen en vivo y participen en los círculos de conversación.

El concepto de estos materiales se basa en la idea de *filmación intercultural*, significa que busca realizar producciones audiovisuales que involucren y retraten diferentes culturas, muchas veces poniendo en diálogo a directores, actores, guionistas y otros miembros del equipo de filmación de diversos orígenes sociales y geográficos. Este enfoque busca no solo registrar los aspectos culturales relevantes de un grupo o comunidad; sino también desarrollar un intercambio activo entre diferentes visiones del mundo, formas de vida y tradiciones culturales.

La socióloga, cineasta y antropóloga británica Sarah Pink¹⁸ señala que el rodaje intercultural requiere una sensibilidad particular por parte de los directores y guionistas en relación con el contexto cultural de las elecciones de lo que se filma, evitando la reproducción de estereotipos y narrativas coloniales. En este sentido, el cineasta se convierte en un mediador entre culturas. Un tema central en la producción de estos documentales es el *posicionamiento ético del cineasta*,¹⁹ quien debe ser consciente de las dinámicas de poder involucradas en el acto de filmar. Esto significa comprender las implicaciones políticas y culturales de capturar la imagen del «otro», especialmente cuando se trata de pueblos indígenas o comunidades marginadas. Según el especialista en antropología visual David MacDougall, lo ideal es crear formas de producción colaborativas, en las que los propios sujetos filmados tengan una voz activa en el proceso de creación de la película (imagen 8). Según Djuena Tikuna, una de las curadoras y también directora de los documentales:

Desde los tiempos de los antiguos, antes de que el Yapukani se convirtiera en chamán para curar a los Ka'apor o incluso antes de que João Piraí se convirtiera en el Protector Encantado del Gamella Akroá, ya se podía escuchar el vaivén del maraká resonando en los bosques de aquí, en la tierra de los ondulantes árboles de babasú. Ya sea en el Cerrado o en la Amazonia de

¹⁷ Los documentales están disponibles en el canal de Youtube del CCVM (ver fuentes consultadas).

¹⁸ Sarah Pink: *Doing Visual Ethnography*, 2013.

¹⁹ David MacDougall: *Transcultural Cinema*, 1998.

Maranhão, los pueblos originarios de las familias Tupi y Jê, mantuvieron su canto y encanto a lo largo del tiempo, aunque algunos hayan adaptado estos cantos a contextos específicos, los pueblos indígenas de Maranhão construyen un legado de resistencia cultural para todas las generaciones, indígenas o no. Hoy, con el paso de los siglos de contacto, estos cantos resuenan cada vez más y se conectan con otros sonidos ancestrales como los de aquí, dando vida a un ritual precioso y siempre esperado que son los Indígenas. BR - Festival de Música Indígena. El festival forma parte del programa de Agosto Indígena del CCVM y apuesta por hacer esta conexión entre los creadores de esta música indígena que, al contrario de lo que se podría imaginar, se mantiene vigente porque es ancestral y de futuro.²⁰



Imagen 8. Fotograma del documental Akroá-Gamella. Dir.: Djuena Tikuna.

Toda la programación del festival busca este compromiso ético, reflexivo y colaborativo para evitar la exotización y garantizar que las voces y perspectivas locales sean respetadas e incorporadas al proceso fílmico. Todos los documentales, presentaciones y círculos de conversación están disponibles en el canal de

²⁰ Cita original: «Desde o tempo dos antigos, antes do Yapukani virar pajé para curar os Ka'apor ou antes mesmo que João Pirai se tornasse o Encantado protetor dos Akroá Gamella, já se podia ouvir o balanço do maraká ecoando pelas matas daqui, na terra dos babaçuais ondulantes. Seja no Cerrado ou na Amazônia maranhense, os povos originários das famílias Tupi e Jê, mantiveram sua cantoria e encantaria no caminhar dos tempos, mesmo que alguns tenham adaptado essas canções à contextos específicos, os povos indígenas do Maranhão constroem um legado de resistência cultural para todas as gerações, indígenas ou não. Hoje, com o passar dos séculos de contato, esses cantos reverberam cada vez mais longe e se conectam a outros sons ancestrais como os daqui, dando vida a um ritual precioso e sempre tão aguardado que é o Indígenas. BR - Festival de Músicas Indígenas. O festival faz parte da programação do Agosto Indígena do CCVM e tem o compromisso de fazer essa conexão entre os fazedores dessa música indígena que, ao contrário do que se pode imaginar, segue atual pois é ancestral e futura». Djuena Tikuna: texto comisariado, 2024.

YouTube del CCVM y se han utilizado en acciones culturales y educativas más allá del propio evento.

DEL SUELO DE LA ALDEA A LAS REDES VIRTUALES: ALGUNAS PREGUNTAS

Como ya fue dicho, la realización de festivales de música indígena es una de las formas de hacer música propia de los pueblos originarios en la época contemporánea. Se trata de un movimiento en el que la autonomía y el protagonismo de estos pueblos están en primer plano, en un momento post-tutelar que coincide con un movimiento político y cultural más amplio. Llevar las voces indígenas a espacios de visibilidad, promover encuentros interculturales, presentar talleres didácticos a un público más amplio —acciones promovidas por el Festival de Músicas Indígenas en cuestión— es una forma de reforzar y componer con las luchas por los derechos indígenas, ampliando el conocimiento sobre las realidades y luchas de sus pueblos. También hemos visto que *los movimientos de música indígena contemporánea* también están enredados en los movimientos *de arte indígena contemporáneo*. Así como este último busca ocupar y hacer museos y otras instituciones bajo esta identidad, los artistas y otros participantes en los Festivales de Música Indígena también están marcando y retomando sus territorialidades.

En este tema, buscaremos destacar algunos puntos de reflexión a partir de las experiencias curatoriales y etnográficas a lo largo de los cuatro años de realización del Festival de Músicas Indígenas *Indígenas.BR*. Una de las primeras cuestiones que surgen de estos y otros encuentros similares, como ya fue analizado, se refiere a la muy debatida dicotomía entre las categorías «tradicional» y «contemporáneo». Esta es una pregunta que surge inevitablemente cuando las performances indígenas tienen lugar en un contexto urbano, permeado por la electrónica, los medios de comunicación y otras tecnologías. Los festivales tienen una estructura para que las actuaciones sucedan: escenarios, iluminación, grabaciones en vivo, y el uso de proyecciones de videos en pantallas detrás del escenario. Grupos considerados «tradicionales», como Comunidade Bayaroá, hacen uso de micrófonos, adaptan sus actuaciones al tiempo y espacio de una presentación al público. Así, en un formato «contemporáneo», se presentan canciones y sonidos de la tradición Tukano, de la región del Rio Negro. Por otro lado, DJs indígenas, como Eric Terena, Nelson D, Ian Wapichana, mezclan sonidos electrónicos con voces de cantos rituales en sus selecciones y exploran mucho las contribuciones audiovisuales en sus presentaciones.

Los festivales, en cierto modo, intensifican las conexiones entre el suelo del pueblo y la ciudad, entre las tecnologías chamánicas y las tecnologías electrónicas y cibernéticas. Y estas conexiones no pasan desapercibidas para los artistas y organizadores indígenas. Djuena Tikuna es enfática al definir su arte como «música ancestral contemporánea».²¹ Con ello, demuestra que su obra está enraizada en las tradiciones y ascendencia de su pueblo, y, de una manera absolutamente no

²¹ Djuena Tikuna, comunicación personal. 9 de agosto de 2024.

contradictoria, hecha con nuevas facturas. Su compañero, Diego Janatã, hace uso de una notoria diversidad de instrumentos de percusión indígenas, resultado de una profunda investigación realizada con pueblos indígenas de diferentes regiones. También hace uso de samplers y efectos electrónicos, y, muchas veces, los espectáculos de Djuena cuentan con la participación de músicos no indígenas, complementando su sonido con timbres de violín, clarinete, cello y acordeón. Sus canciones, compuestas a partir de versiones de mitos o cantos rituales de su pueblo con estas refracciones, son —también, en palabras de Djuena— «todo lo que la música indígena quiere y puede ser».²²

Gean Ramos Pankararu, uno de los compositores también de gran protagonismo en la escena musical indígena contemporánea, narra las confluencias musicales a lo largo de su trayectoria y formación, en una entrevista:

A mi padre y a mi madre les encantaba cantar y mi padre tocaba la guitarra y el cavaquinho, modernidades que aprendió en su juventud cuando se fue a trabajar al extranjero. Entonces, en casa había música en la vereda y mis hermanos mayores también tocaban y cantaban. Además de estos sonidos, crecí escuchando el sonido de las praiás, los toantes, las gaitas, las colas de armadillo, los gritos de fiesta en las fiestas tradicionales de los pueblos.²³

Jaider Esbell fue un gran pensador sobre las prácticas artísticas indígenas en el presente. Pionero de una generación, también trae en sus discursos reflexiones que corroboran lo dicho por Djuena y la postura general de los pueblos originarios en relación con las prácticas musicales indígenas: un mayor foco en la transversalidad y la confluencia que en la oposición dicotómica entre lo que sería del orden de la tradición, de lo puro y auténticamente indígena y lo que sería del orden de lo contemporáneo, urbano, futurista. Sobre su exposición más grande, *Moqué* *Surarí*, argumentó:

Creo que asumo este rol difícil y desafiante que es reunir a una constelación de personas, al mismo tiempo que estos individuos encarnan una representatividad que va desde la idea de lo extremadamente contemporáneo y urbano hasta lo esencialmente tribal, salvaje, tradicional e incluso en cierto modo puro.

Pero son temas que buscan tocar, porque vivimos en una coyuntura mundial donde temas como la tradición e incluso la pureza de un pueblo son temas muy complejos, problemáticos.

²² Djuena Tikuna, comunicación personal. 8 de agosto de 2024.

²³ Cita original: «O meu pai e a minha mãe gostavam muito de cantar e o meu pai tocava violão e cavaquinho, modernidades que ele aprendeu no seu tempo de jovem quando saiu para trabalhar fora. Então, em casa tinha música na calçada e os meus irmãos mais velhos também tocavam e cantavam. Além dessas sonoridades, cresci ouvindo o som dos praiás, dos toantes, das gaitas, dos rabos de tatu, dos gritos de celebração nas festas tradicionais da aldeia». Vitor Barboza: «Gean Ramos Pankararu divulga show em entrevista na bandfm», 2022.

Básicamente, en la práctica es inviable pensar en un pueblo que pueda mantenerse dentro de una idea de tradición, ya que todas las culturas están básicamente en influencias mutuas, en varios niveles de contacto, interacción, intercambios y, en otras palabras, también de asimilación compleja.²⁴

Ligada a este primer cuestionamiento, también está la reflexión sobre el vínculo entre los músicos/artistas y los pueblos indígenas a los que pertenecen. Se trata de un tema que coloca en tela de juicio la separación entre las dimensiones individual y colectiva de los pueblos indígenas. Igual se refiere a las transformaciones en los regímenes de subjetivación indígena. En otras palabras: no es algo nuevo, sino algo que ya sucede dentro de los territorios. No es nuevo que los pueblos indígenas han creado formas de crear diferenciaciones internas dentro de la dimensión colectiva de sus sociabilidades.²⁵ También se debe destacar que precisamente las prácticas y conocimientos rituales —como el dominio de los cantos, las ornamentaciones, la utilería, las funciones ceremoniales— se presentan como uno de los principales mecanismos de diferenciación.²⁶

Percibimos, por tanto, que las trayectorias y la creación de las figuras de artistas o músicos —que comprenden una carrera, la grabación de discos, la difusión de sus nombres artísticos— deben entenderse dentro de estas lógicas inherentes a los universos indígenas. Los artistas indígenas son lo que son porque forman parte de un pueblo, un colectivo y, en general, hay un énfasis en esta relación. Si bien los artistas se destacan como figuras representativas, sus trayectorias no son individualizantes; están directamente conectadas con la existencia y la

²⁴ Cita original: «Acredito que assumo esse papel difícil e desafiador que é reunir uma constelação de pessoas, ao mesmo tempo que esses indivíduos corporificam uma representatividade que vai desde a ideia do extremamente contemporâneo e urbano até essencialmente tribal, selvagem, tradicional e até de uma certa forma puro. Mas são questões que buscam tocar, porque a gente vive numa conjuntura de mundo onde questões como tradição e até mesmo pureza de um povo são questões bem complexas, problemáticas. Basicamente, na prática é inviável pensar um povo que consiga manter-se dentro de uma ideia de tradição, sendo que as culturas todas estão basicamente em mútuas influências, em vários níveis de contato, interação, trocas e, em outras palavras complexas, assimilação também». Jaider Esbell: Entrevista on-line concedida al canal YouTube del periódico *Brasil de Fato*, 2021.

²⁵ A partir del texto clásico sobre la construcción de la persona entre los pueblos indígenas — Anthony Seeger, Roberto da Matta y Eduardo B. Viveiros De Castro: «A construção da Pessoa nas sociedades indígenas brasileiras», 1979—, existe una gran cantidad de estudios sobre los procesos de individuación y la creación de diferencias en las sociabilidades indígenas, en composiciones que ponen de relieve la relación entre la persona y el colectivo —cf., al respecto, el balance teórico realizado por Renato Sztutman: *O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens*, 2012.

²⁶ Véase, por ejemplo, la relación entre los *nekretx* —riquezas ceremoniales entre los Xikrin-Mebêngôkre— y la diferenciación de los pueblos en Cesar Gordon: *Economia Selvagem: ritual e mercadoria entre os Xikrin-Mebêngôkre*, 2006 y Vanessa Lea: *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partiveis: Os Mbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*, 2012.

lucha de sus pueblos, especialmente la de los derechos territoriales, y con los movimientos políticos indígenas más amplios, tal como se señaló anteriormente. Así, los Festivales y los músicos indígenas contemporáneos difuminan de manera ejemplar otra dicotomía: la que existe entre individuo y pueblo, colectivo, sociedad. Djuena Tikuna y Gean Pankararu también ilustran estos temas:

Siento una enorme necesidad de fortalecer el colectivo, los cimientos de mi cultura, la historia y la memoria de los pueblos indígenas del país que están amenazados por muchos enemigos: es la coyuntura política, es la falta de políticas públicas culturales específicas y diferenciadas y de preservación permanente para los pueblos indígenas, es el poder de alienación de estos tiempos digitales, la caracterización errónea, en resumen.²⁷



Imagen 9. Djuena Tikuna y cantantes invitadas. Indigenas.BR, 2024

Djuena Tikuna, la primera artista indígena en protagonizar un espectáculo para el lanzamiento de su primer álbum en el icónico Teatro Amazonas (imagen 9), en Manaus. Reflexiona sobre el significado de convertirse en una artista reconocida en el movimiento indígena:

²⁷ Cita original: «Sinto uma necessidade enorme de fortalecer o coletivo, as bases da minha cultura, a história e memória do povo indígena do país que está ameaçada por muitos inimigos: é conjuntura política, é a falta de políticas públicas culturais específicas e diferenciadas e de preservação permanente para os povos indígenas, é o poder da alienação desses tempos digitais, a descaracterização, enfim». Barboza: *Op. cit.*, 2022.

Esta codicia por convertirse en una celebridad, eso no es todo. Yo puedo llegar a ser un conocido en este sentido, porque siempre quise ser, ser un referente de la lucha, de la cultura que nos fortalece, este referente, hablar de nuestra lucha. Ese era mi pensamiento. Cuando hice la producción en el Teatro Amazonas, por ejemplo, que fue en 2017, el primer CD que saqué, fue precisamente para mostrar que los indígenas somos capaces, que podemos ocupar cualquier espacio, cualquiera de estos lugares que fueron hechos con sangre indígena. Ese fue mi pensamiento.²⁸

Otro punto importante sobre las actividades promovidas por el Festival de Músicas Indígenas se refiere al cuidado que los miembros de los pueblos originarios dirigen en la transposición de contextos de sus prácticas rituales y el manejo de objetos considerados «sagrados»²⁹ ante el gran público. Un ejemplo llamativo en este sentido ocurrió en la tercera edición del Festival, durante el taller sobre instrumentos musicales indígenas del Alto Río Negro ofrecido por Justino Melchior, del pueblo Tukano, *bayá* (maestro de cantos y danzas), fundador de la comunidad Bayaroá³⁰ y líder del colectivo cultural. Durante el taller, Justino presentó una serie de instrumentos utilizados en el ritual *Dabucuri*,³¹ como el *karisu* (cariço) y las flautas *japurutu*. En su presentación, el *bayá* explicó que hay instrumentos que pueden ser tocados o vistos por cualquier persona y otros que tienen un régimen de circulación muy restringido, y está prohibido ser vistos por mujeres o personas que no sean partícipes directos del contexto ritual. Sobre estos últimos, en sentido estricto, aquellos instrumentos

²⁸ Cita original: «Essa ganância de virar uma celebridade, não é isso. Posso virar uma conhecida nesse sentido, porque eu sempre quis ser, de ser uma referência para a luta, para a cultura que nos fortalece, essa referência, falar da nossa luta. Esse foi o meu pensamento. Quando eu fiz a produção no Teatro Amazonas, por exemplo, que foi em 2017, o primeiro CD que eu lancei, foi justamente para mostrar que nós indígenas somos capazes, que a gente pode ocupar qualquer espaço, qualquer um desses lugares que foram feitos com sangue indígena. Esse foi meu pensamento». Edson Tosta Matarezio Filho: «Não dá mais só pra cantar», 2023.

²⁹ Es importante destacar que la noción de «sagrado», a menudo movilizada por los pueblos indígenas, puede no presuponer, exactamente, la misma noción para los pueblos no indígenas. Un buen ejemplo de equivocidad en torno a este término es narrado por Pedro de Niemeyer Cesarino: «Xamanismo e novas circulações de conhecimento na Amazônia indígena», 2014, p. 288.

³⁰ La Comunidad Bayaroá está formada por personas pertenecientes a los pueblos Tukano, Tuyuka, Desana, Pira-Tapuya, Tariana y Bará y se originó a partir del encuentro de indígenas que dejaron sus aldeas y se fueron a vivir al barrio de São João, en la periferia de Manaus. El nombre Bayaroá proviene de la palabra *bayá*, que significa «maestro de danzas y rituales», según Seridu Justino Tukano, maestro curandero (*kumua*) y *bayá* del grupo.

³¹ *Dabucuri* es un ritual de los pueblos indígenas del Alto Río Negro en Amazonas, que incluye un «conjunto de saberes como las narrativas de la creación de la humanidad, las territorialidades, las casas ancestrales, las alianzas matrimoniales, los ritos de paso, los orígenes de los jardines, la yuca, la palma de durazno, los umari, las aves, los animales, los seres míticos, las estrellas, los ríos y la selva». Rosilene Pereira: «Cerimônia do Dabucuri: Uma Reflexão Sobre Patrimônio Material do Alto Rio Negro», 2017.

pertenecientes al universo del complejo ritual de *Jurupari*,³² Justino afirmó que son instrumentos que son «rezados» o «bendecidos» y que, por lo tanto, tienen un espíritu, siendo la flauta considerada una especie de máscara de ese espíritu. Preguntado por el hecho de que esté exhibiendo uno de estos instrumentos en el taller, Justino responde que «los instrumentos que presentamos no son rezados. No tienen espíritu en su interior».

Esta forma de presentar los instrumentos rituales Tukano concierne a una diplomacia cosmopolítica que toca las relaciones entre humanos y no humanos

—los «espíritus de los instrumentos»— colocándolos bajo un régimen de cuidado y gestión que proviene de la transposición del espacio de realización del *Jurupari* a un espacio público de presentación cultural. Se producen otras negociaciones y adaptaciones, debido a otros factores, como la necesidad de transformar una práctica ritual de canto de larga duración —hay rituales indígenas que duran más de diez días ininterrumpidos, apuntando a continuidades referidas a meses y años— en una performance coreográfico-musical de corta duración (imagen 10).



Imagen 10. Comunidade Bayaróá - Indígenas.BR. 2023

Una presentación que impactó a la audiencia fue la del grupo Awá Guajá, un pueblo de contacto reciente que vive en cuatro Tierras Indígenas ubicadas en la Amazonía Maranhão. Este grupo habla la lengua Guajá (*Awa ũha*), perteneciente a la familia Tupí-Guaraní. Está conformado por unas quinientas veinte personas. Su historia reciente está marcada por la violencia y la ocupación de sus territorios por parte de personas no indígenas (*karaí*), con el

³² *Jurupari* es un término utilizado para el rito de iniciación masculino muy extendido entre varios pueblos indígenas del noroeste de la Amazonía, especialmente aquellos que hablan lenguas de la familia Tukano. De acuerdo con Piedade, los instrumentos denominados el «complejo de la flauta sagrada» entre los pueblos Tukano, forman un conjunto también conocido con el término *miriá-põ'ra*, que incluye diferentes tipos de aerófonos y zumbadores. Todo este conjunto de instrumentos está prohibido para las mujeres. Véase Acácio Tadeu de C. Piedade: «Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari», 1999.

apoyo del gobierno brasileño.³³ Los Awá Guajá guardan en su memoria muchos cantos que fueron enseñados por *los karawara* —seres celestiales que suelen venir a la tierra en busca de caza, agua, miel, productos importantes para vivir en el cielo. Las canciones muestran la forma de vida de cada *karawara*, que es el dueño de la canción: su dieta y su forma de cazar. En la estación seca (*kwarahy mehë*), se realiza el ritual de la emboscada (*takaja*). En las vigilancias rituales hay una abertura en el techo, desde la cual los cantantes awa parten hacia el cielo (*iwa*). Según los propios Awá, los cantores van al cielo y los *karawara* descienden a la tierra. Cuando salen de la vigilancia ritual comienzan a cantar y bailar. Luego se detienen frente a las mujeres y los niños, cantan y soplan sus cuerpos. Este aliento trae el calor del cielo (*iwa hakuha*), que puede curar a una persona enferma o hacer que una persona no se enferme. Es el canto (*jānaha*) lo que hace de un awa una persona real (*awatea*) y es a través del canto que se transmite el conocimiento del Awá Guajá.



Imagen 11. Awá- Guajá - Indígenas.BR 2022

La invitación a la presentación de los Awá generó un gran entusiasmo entre los miembros de la comunidad; era la primera vez que decidían, colectivamente, compartir este profundo conocimiento, hasta entonces restringido a personas no indígenas (imagen 11). Con el apoyo de un lingüista, los awá se propusieron recrear la atmósfera y el encanto de este diálogo con los *karawara*. El grupo preparó la

³³ Después del contacto con los *karaj*, los Awá comenzaron a vivir en aldeas, pero hay grupos que viven en aislamiento voluntario en las Tierras Indígenas Awá, Caru y Araribóia. Si bien la mayoría de los Awá Guajá ya no viven en el bosque (*ka'a*), la vida en el bosque es fundamental. Así, la caza, la pesca y la recolección siguen siendo las principales actividades de los Awá Guajá, quienes conocen los numerosos caminos y zonas de caza que atraviesan todo su territorio tradicional.

presentación con meticulosidad, realizó varios ensayos y elaboró un guion, ya que su preocupación, según ellos mismos, era transmitir lo más fielmente posible este importante universo mítico-sonoro. El público se mostró visiblemente sensibilizado y conmovido al ver la actuación de este grupo recientemente contactado. Un detalle importante es que, antes de iniciar la presentación, los cantantes Awá fijaron un pequeño cartel con la frase: «Maranhão es territorio Awá Guajá», que evidenció su objetivo de afirmar a quién pertenece ese territorio.

La presencia de los Awá Guajá en el Festival de 2023 generó la percepción de que las comunidades indígenas tienen la libertad de estar donde quieran y de expresarse de la manera que consideren relevante, entendiendo, aunque sea subjetivamente, cómo esta performance puede crear un «impacto estético-cultural» en el público. Esta actitud reafirma la autonomía de la comunidad y su rol activo en la construcción de narrativas y experiencias que reflejen su forma de ver el mundo.

Desde la perspectiva curatorial es fundamental incluir en el programa diferentes formas de concebir la música, con sonidos que escapen de los medios sonoros triviales. Estas manifestaciones no deben ser tratadas como meros objetos de exotización, sino como oportunidades para promover una escucha más amplia y menos prejuiciosa. Según la curaduría, el festival se compone de «estéticas que escapan a nuestra percepción rápida y fragmentada del mundo. Son matrices ancestrales de cientos de pueblos que vivieron aquí, mucho antes de la llegada de los europeos».³⁴

Las musicalidades indígenas, aún poco conocidas por la sociedad brasileña, reflejan una falta de alfabetización sobre la existencia de estos pueblos, lo que hace urgente conocer sus expresiones culturales. Una de las posibles formas de crear conciencia es fomentar la escucha cuidadosa y atenta de cantos que desafían los conceptos occidentales en su significado de la música. El canto, en muchos contextos indígenas, es una práctica que une dimensiones políticas y las que usualmente se traducen como «espirituales», es una forma de activación de las relaciones con seres humanos y no humanos.³⁵ Durante la Lucha por la Vida, movilización que tuvo lugar en 2021, se destacó la importancia de los cantos, las oraciones y la musicalidad de los pueblos indígenas en la resistencia contra los ataques y violaciones a sus derechos originarios. En este contexto, Daiara Tukano expresó su comprensión del papel del canto en el proceso de lucha en el documental *La música es un arma de lucha*:

Ejercer el canto como un acto político se ha convertido en algo fundamental. Cuando abrimos una percepción, una comprensión de nuestra cultura, una comprensión de nuestro mundo, de cómo está organizado nuestro mundo

³⁴ Cita original: «[...] o festival se compõe de «estéticas que escapam da nossa percepção rápida e fragmentada do mundo. São matrizes ancestrais de centenas de povos que aqui viviam, muito antes da chegada dos europeus». Magda Dourado Pucci, 2021 Nota editorial de la curadora Magda Pucci

³⁵ Cf. Gibram: *Op. cit.*, 2021, a propósito de las relaciones de alteridad con los muertos y los no indígenas, activadas por los cantos del pueblo Kaingang.

y cómo nuestro mundo nos habla, entonces empezamos a dialogar con este mundo y a hablar el idioma que aprendemos a hablar con este mundo, Es la forma en que le hablamos a todos los pueblos. Y dentro de muchas tradiciones, el canto llega, el canto se recibe, el canto se cuida. Es un tesoro. Es más que un conjunto de palabras, es más que un coro. Hay una dimensión de conciencia en el canto. Y esto es algo que es muy evidente en lugares como este, en las marchas, en los campamentos donde todo el mundo está muy atento, prestando atención a la fuerza de los cantos de los familiares y tratando de alinear esta oración, para componer esta red de lucha.³⁶

En el documental *Pirai - Los Cantos de los Akroá Gamella Encantamiento de los Akroá-Gamella*, el cantante Cohtap —Oscar Gamella— refuerza el papel del canto en la vida de este pueblo: «El canto nos fortalece mucho, nos da fuerza espiritual incluso para que podamos resistir. Resistimos con nuestros cantos, con nuestro maracá, con nuestro garrote, con nuestra flecha».³⁷

Por último, también es importante destacar aspectos del camino inverso: el de los efectos derivados de los encuentros y actividades promovidas por el festival. No es nuestra intención mapearlos todos, al fin y al cabo, son inconmensurables: hay efectos en los estudiantes de las escuelas locales y otras personas que participan como público, en los profesionales involucrados en la producción del evento y en los colectivos participantes y pueblos indígenas. Nuestra intención es reflexionar sobre algunos de los detonantes planteados en algunos de los colectivos indígenas participantes, que son destacables.

Uno de estos casos notorios ocurrió en el Festival 2023, con el colectivo Jojomo del pueblo indígena Warao.³⁸ Desde la última década, oleadas de personas

³⁶ Cita original: «Exercer o canto como ato político se tornou algo fundamental Quando a gente abre uma percepção, uma compreensão de nossa cultura, uma compreensão de nosso mundo, de como nosso mundo se organiza e como nosso mundo conversa com nós, então nós passamos a dialogar com esse mundo e a falar a língua que aprendemos a falar com esse mundo, é como a gente conversa com todos os povos. E dentro de muitas tradições o canto vem, o canto se recebe, o canto se zela. Ele é um tesouro. Ele é mais que um conjunto de palavras, é mais que um refrão. Existe uma dimensão de consciência no canto. E isso é uma coisa que fica muito evidente em lugares como esse aqui, das marchas, dos acampamentos em que todo mundo está muito atento, prestando atenção na força dos cantos dos parentes e procurando alinhar esse rezo, para compor essa teia de luta». Testimonio de Daiara Tukano en el documental *Música é arma de luta - Acampamento Luta pela Vida*. Dir.: Carou Trebitsch, Idjahure Kadiwéu, Lucas Canavarro e Nana Orlandi, 2021

³⁷ Cita original: «A cantiga fortalece muito a gente, dá força espiritual mesmo para a gente resistir. A gente resiste com nossas cantigas, com nosso maracá, nossa borduna, nossa flecha». Testimonio de Cohtap en el documental *Pirai - Os Cantos da Encantaria Akroá Gamella*. Dir: Djuena Tikuna y Diego Janatã, 2024.

³⁸ Los Warao son un pueblo indígena originario de la región del Delta del Río Orinoco en Venezuela. Han estado presentes durante miles de años en el norte de América del Sur y hablan el idioma warao, un idioma aislado de otras familias lingüísticas. Nota de las autoras.

pertenecientes a este pueblo indígena han emigrado de Venezuela a Brasil, en busca de mejores condiciones de vida. A partir de 2019, la migración hacia el estado de Maranhão se intensificó y muchas familias warao comenzaron a vivir en la isla de São Luís, en los municipios de São José de Ribamar y en la capital. Lejos de sus territorios de origen y enfrentando la adversidad por sobrevivir en un nuevo país, el colectivo Warao que habitaba São Luís había detenido, desde su migración, la práctica de sus rituales, juegos, danzas y cantos. En 2023, el colectivo fue invitado, como parte de las actividades del Festival de Música Indígena, a protagonizar el documental audiovisual *Os Warao de Upaon-Açu*, y a realizar una noche de actividades de canto y danza tradicional durante el evento (imagen 12).



Imagen 12. Jojomo del pueblo indígena Warao. Indígenas.BR, 2023.

La realización del documental y la preparación de la noche Warao durante el evento fomentaron la formación del colectivo Jojomo, formado por cantantes y bailarines Warao. Por primera vez desde que llegaron a Brasil, y específicamente a suelo maranhense, estas personas practicaron sus cantos y danzas tradicionales. A lo largo de la producción del documental y en el período previo al Festival, prepararon un amplio y rico repertorio. También se elaboraron coloridas prendas, adornos e instrumentos rituales con los materiales disponibles.

Si el documental enfatizaba la importancia de los cantos para la memoria y existencia de los Warao en la relación de este colectivo con el nuevo territorio, la noche reservada para estos pueblos durante el Festival conmovió por el poder y la vivacidad de sus cantos, danzas, juegos y rituales. El colectivo Jojomo, formado por personas de diferentes generaciones, llevó a cabo una noche colorida, sonora,

llena de matices y animada. Los demás Warao presentes, entre ellos muchos niños, también participaron de las actividades, vibrando, con ojos brillantes y llenos de alegría por experimentar los sonidos, colores y movimientos que traían en sus recuerdos. El festival, en este caso, favoreció la *retoma cultural* de los habitantes warao de São Luís: fue el detonante para la formación de un colectivo de cantos y danzas, que en sí mismo solo trae la apertura a nuevas posibilidades, como experimentar, en suelo brasileño, las prácticas culturales de este pueblo que entonces estaban vivas solo en el plano de la memoria.

Un efecto similar de fomento de la *reanudación cultural* se produjo en 2024, esta vez con la participación de los pueblos indígenas del pueblo Kaingang. Para esta edición fueron invitados miembros de Nën Ga, un «Nën:tivo intergeneracional de TI Apucarantina (PR), que trabaja por la recuperación de conocimientos, festivales y prácticas tradicionales de su pueblo, centrándose en las canciones tradicionales.³⁹ También fue convidado Gomercindo Salvador, un anciano de la Tierra Indígena Nonoai (RS), y el único intérprete vivo del instrumento conocido como *vãñ s*, el arco de/boca kaingang. El colectivo Nën Ga, con Nën:que una de las autoras de este texto tiene un fuerte vínculo, ya había mostrado interés en reunirse y acercarse al Sr. Gomercindo con el fin de establecer una relación de intercambio de experiencias y aprendizajes (imagen 13). Así, una de las actividades del festival, además de las presentaciones y talleres, fue precisamente un encuentro intergeneracional entre los miembros del colectivo y los mayores.



Imagen 13. Sr. Gomercindo con el arco de boca, Pueblo Kaingang. Indígenas.BR, 2024.

³⁹ Sobre el desempeño de los Nën Ga, así como su relación con movimientos más amplios de retoma indígena y movilización política, véase Gibram: *Op. cit.*, 2021.

El arco de boca del señor Gomercindo había sido extraviado por la aerolínea y llegaría recién el día después de las actividades en ese momento. Así, tuvo que fabricar un nuevo instrumento, con materiales disponibles en São Luís. No era un material ideal, pero con el que se pudo construir un nuevo instrumento. De esta manera, lo que fue un incidente se convirtió en algo fortuito: al final, el señor Gomercindo le regaló al colectivo Nën Ga el instrumento que fabricó allí, además de enseñar a los más jóvenes cómo fabricarlo y ejecutarlo. La colectividad regresó a casa con un instrumento en proceso de desaparición entre su gente. También se proyectan nuevos encuentros con el señor Gomercindo para que el conocimiento sobre el *vãn sî* pueda circular y tomar fuerza entre los jóvenes indígenas. La experiencia de intercambios y encuentros en el Festival fue, por lo tanto, una forma de componer y fortalecer estas redes de intercambio de conocimientos y reanudación del pueblo Kaingang.

CONSIDERACIONES FINALES

*Mi música es una música de resistencia.
Se me pone la piel de gallina cuando canto.
Vivimos en una historia de aniquilación.*
Gean Ramos Pankararu



Este artículo es una puerta de entrada a una reflexión sobre los acontecimientos musicales indígenas en la época contemporánea, y se enfoca en la experiencia de un festival centrado en las prácticas musicales y los saberes indígenas de diversos pueblos. Buscamos mostrar cómo la participación indígena en este evento desafía ciertas representaciones estereotipadas de la indianidad, reforzadas por la colonización y perpetuadas por los medios de comunicación y la industria cultural dominante.

Entendemos que los festivales de música indígena permiten la construcción de nuevas narrativas que resaltan la vitalidad y pluralidad de las culturas originarias, enfatizando que las performances musicales no solo funcionan como entretenimiento; sino también como actos políticos, «armas de lucha»; o, desde una perspectiva más amplia, son, en sí mismas, formas de existir a las usanzas indígenas.

Los festivales abordan las tensiones inherentes entre la tradición y la innovación, destacan cómo los músicos indígenas, al incorporar elementos contemporáneos en sus creaciones, desafían la expectativa occidental de autenticidad, cruzando los límites entre lo «tradicional» y lo «contemporáneo». A pesar de los desafíos impuestos por la industria cultural, los festivales se presentan como un espacio de protagonismo, donde los artistas indígenas pueden invertir en sus propias narrativas culturales, promover el diálogo intercultural y hacer eco de sus voces y sonidos a una audiencia amplia.

De esta manera, buscamos demostrar cómo los festivales pueden ser potencialmente una plataforma de mediación, así como una herramienta de composición con acciones de resistencia y reanudaciones indígenas. Algo que puede resonar con lo que dice Djuena Tikuna: «Nuestras canciones son mensajes de lucha y resistencia que necesitan resonar cada vez más lejos, llevando la voz de aquellos que creen en el poder que tiene el gran bosque para garantizar la vida en el Planeta. Nuestro pueblo es el mundo. Brasil es Tierra Indígena!».⁴⁰

REFERENCIAS

Barboza, Vitor: «Gean Ramos Pankararu divulga show em entrevista na bandfm», en blog *Avoador*, 16/11/2023 (disponible en <https://avoador.com.br/cultura/gean-ramos-pankararu-divulga-show-em-entrevista-na-bandfm/>) [acceso en septiembre de 2024].

Berbert, Paula: «Moquém_Surarî: uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo», en *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, 2024, pp. 444-477. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675211.

BRASIL É TERRA INDÍGENA. Sitio web del festival, Brasilia, 2023 (disponible en <https://festivalindigena.com.br/>) [acceso en septiembre de 2024].

Cesarino, Pedro de Niemeyer: «Xamanismo e novas circulações de conhecimento na Amazônia indígena» en Manuela Carneiro da Cunha y Pedro de Niemeyer Cesarino (Org.): *Políticas culturais e povos indígenas*, Cultura Acadêmica, São Paulo, 2014, pp. 287-309.

⁴⁰ Cita original: «Nossos cantos são mensagens de luta e resistência que precisam ecoar cada vez mais longe, levando a voz de quem acredita no poder que a grande floresta tem para a garantia da vida no Planeta. A nossa aldeia é o mundo. Brasil é Terra Indígena!». Nota editorial de curaduría de Djuena Tikuna

Da Redação: «A música me ajudou a me assumir indígena e preto». Edivan Fulni-ô conta sua trajetória como artista indígena», em revista *Virgula.Me*, 2021 (disponível em: <https://virgula.me/musica/a-musica-me-ajudou-a-me-assumir-indigena-e-preto-edivan-fulni-o-conta-sua-trajetoria-como-artista-indigena/> amp/) [acesso em setembro de 2024].

Esbell, Jaider: «Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo», em *Revista se-LecT*, n. 39, 2018.

_____: Entrevista on-line concedida ao canal de YouTube do periódico *Brasil de Fato*, São Paulo, 04/11/2021 (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xYTi6pSU6Zc&t=189s>) [acesso em setembro de 2024].

Gibram, Paola Andrade: *Cantos sem fim: formas políticas Kaingang e seus movimentos*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Gordon, Cesar: *Economia Selvagem: ritual e mercadoria entre os Xikrin-Mebêngôkre*, Ed. UNESP, São Paulo, 2006.

Lea, Vanessa: *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, São Paulo, 2012.

Macdougall, David: *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, 1998.

Matarezio Filho, Edson Tosta: «Não dá mais só pra cantar». Entrevista com Djuena Tikuna», em *Revista de Antropologia*, 65(2), 2023. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.202283>

Menezes Bastos, Rafael José de. *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

Nogueira, Lígia: «Com mostra de arte indígena Gean Pankararu amplifica cultura ancestral», *Ecoa/UOL*, São Paulo, 2022 (disponível em <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/02/24/com-mostra-de-arte-indigena-gean-pankararu-amplifica-cultura-ancestral.htm>) [acesso em setembro de 2024].

Pereira, Rosilene (Rosi Waikon): *Cerimônia do Dabucuri: Uma Reflexão Sobre Patrimônio Material do Alto Rio Negro*, *Revista NAUI (Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural)*, CFH (Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2017 (disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176905>).

Piedade, Acácio Tadeu de C: «Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari», em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, 1999, pp. 93-118.

Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography*, SAGE Publications, Thousand Oaks, 2013.

Pucci, Magda Dourado: «Musicalidades indígenas em transformação», em Paulo de Freitas Costa y Ana Cristina Moutela Costa (org.): *Cadernos da Casa Museu Ema Klabin* v. 5, São Paulo, 2023.

- Pucci, Magda Dourado: Nota editorial de la curaduría del Festival de Músicas Indígenas, 2022
- Przybylski, Liz: «Indigenizing the Mainstream: Music Festivals and Indigenous Popular Music», en *ASPM Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.11, no.2, 2021.
- S/A: «A exposição Vexoa e os diferentes circuitos artísticos», editorial, en *SP- Arte*, noviembre, 2020 (disponible en <https://www.sp-arte.com/editorial/a-exposicao-vexoa-e-os-diferentes-circuitos-artisticos/>).
- S/A: «Governo do Acre lista mais de 20 festivais indígenas que devem compor calendario de eventos este ano», en Agencia AC (disponible en <https://agencia.ac.gov.br/governo-do-acre-lista-mais-de-20-festivais-indigenas-que-devem-compor-calendario-de-eventos-este-ano/>)
- S/A: Información general sobre el Premio Pipa (disponible en <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio-pipa-2024/>)
- Seeger, Anthony, Roberto da Matta y Edoardo B. Viveiros De Castro: «A construção da Pessoa nas sociedades indígenas brasileiras», en *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 32, 1979, pp. 2-19.
- Sztutman, Renato: *O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens*, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, São Paulo, 2012.
- Tapajowara, Priscila: Nota editorial de la curaduría del FBTI, 2023.
- Tavares, Pedro: «A vez e a hora da MIC, ou Música Indígena Contemporânea, São Paulo», en *Revista Piaui*, 02 de agosto de 2024 (disponible en <https://piaui.folha.uol.com.br/a-vez-e-a-hora-da-mic-ou-musica-indigena-contemporanea/>) [acceso en septiembre de 2024].
- Tikuna, Djuena: Nota editorial de la curaduría del Festival de Músicas Indígenas, 2024.
- Tugny, Rosângela de y Eduardo Rosse: *A música dos povos originários: circuito 2019/2020. Catálogo Sonora Brasil*, Sesc, Departamento Nacional, Rio de Janeiro, 2019 (disponible en https://cdnsesc.azureedge.net/assets/2023/08/CSMP_web11.pdf) [acceso en octubre de 2023].

AUDIOVISUALES

- Música é arma de luta - Acampamento Luta pela Vida*. Dir. Carou Trebitsch, Idjahure Kadiwéu, Lucas Canavarro e Nana Orlandi. YouTube. Mi Mawai, Noosfera Mídias. 2021. (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uLB8pSld5Fg>) [acceso en septiembre de 2024].
- Os Warao de Upaon-Açu*. Dir. Priscila Tapajowara. CCVM, 2022. Canal YouTube CCVM (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vrnwPJq4jag&list=PLYPTaFdA20ytBaeaxDZ9JAx5DimfVIGx1&index=7>) [acceso en septiembre de 2024].

Pirai - Os Cantos da Encantaria Akroá Gamella. Dir: Djuena Tikuna e Diego Janatã, Canal YouTube CCVM, 2024 (disponible en <https://youtu.be/9YypJwmbmnw?si=1U79CZB4Um-ci7lc>).

Canal de YouTube del CCVM con playlist del Festival de Músicas Indígenas (https://youtube.com/playlist?list=PLyPTaFdA20ytBaeaxDZ9JAx5DimfVIGx1&si=cFiF-PJpDP9_lpUa) ■

Magda Dourado Pucci. Brasil. Arreglista, compositora y cantante brasileña. Graduada en Música, Universidad de São Paulo. Msc en Antropología por la PUC-SP y Dra. en Investigación Artística por la Academy of Creative and Performing Arts (ACPA), de la Universidad de Leiden, en los Países Bajos.

Paola Andrade Gibram. Brasil. Doctora en Antropología Social por la USP (2021). Actualmente es investigadora postdoctoral y profesora colaboradora del Programa de Posgrado en Antropología de la UFGD. Investigadora del Centro de Estudios Amerindios de la USP (CEsta/USP). Instrumentista y compositora en varios grupos musicales de la ciudad de São Paulo.

Vasconcelos Neto, Agenor de y Jane Araújo Delgado: «Fui caboca, ahora soy Baré, profesor: la música *kuximawara* como metodología de contracolonización», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 61-62, enero-diciembre, 2024, pp. 133-136.

RESUMEN

La música *Kuximawara*, practicada en el contexto indígena de la ciudad de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil, es concebida como una metodología para recuperar la pertenencia al pueblo Baré. Un recorrido epistemológico que va desde la instrumentalización del concepto de «aculturación», relacionado con el «caboco», hasta la comprensión de las continuidades que actualizan la vieja tradición Baré. Basado en la idea de contracolonización, el texto se basa en la trayectoria de una estudiante Baré y su encuentro con un maestro que estudiaba una canción de su pueblo.

Palabras clave: *kuximawara*, Alto Rio Negro, Baré, retomada

ABSTRACT

Kuximawara music, practiced in the indigenous context of the city of São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brazil, is thought of as a methodology for regaining belonging to the Baré people. An epistemological path that goes from the instrumentalization of the concept of «acculturation», related to the «caboco», to the understanding of the continuities that update the old Baré tradition. Based on the idea of countercolonization, the text is based on the trajectory of a Baré student and her meeting with a teacher who was studying a song from her people.

Keywords: *kuximawara*, upper Rio Negro, Baré people, resumption

Fecha de recepción: septiembre, 2024

Fecha de aceptación: septiembre, 2024

Fecha de publicación: diciembre, 2024

Received: September, 2024

Acceptance Date: September, 2024

Release Date: December, 2024

«Fui caboca, ahora soy Baré, profesor»: la música kuximawara como metodología de contracolonización¹

El presente texto es el resultado de las clases impartidas en la maestría en Sociedad y Cultura en la Amazonia, en la Universidad Federal de Amazonas, a un grupo de estudiantes de la ciudad de São Gabriel da Cachoeira, compuesta en su mayoría por estudiantes indígenas de la región del Alto Río Negro. Esta reflexión surgió del encuentro entre el profesor Agenor de Vasconcelos Neto y la estudiante Jane Araújo, ahora del pueblo Baré, durante las clases que tuvieron lugar en el primer semestre de 2023. Tuvimos la oportunidad de hablar sobre la *música kuximawara* y sobre el trabajo que desarrollé en mi doctorado en antropología social en esta región de Brasil sobre este tema.² En esa clase de maestría había líderes reconocidos de las comunidades en las que trabajé durante la investigación.

Agenor de Vasconcelos Neto
y Profa. Jane Araújo Delgado

Durante esas jornadas, la investigación del profesor Agenor fue sometida a una rigurosa evaluación por parte de los estudiantes, quienes además de la bibliografía de la disciplina del curso, mostraron curiosidad por comprender mejor su tesis doctoral sobre la *música Kuximawara*. Para ello, el docente enumeró todas las continuidades que presenta esta música en relación a las tradiciones más antiguas de la música indígena en la región. Su trabajo demostró que al hacer música considerada, en su superficie, dentro del estereotipo de «popular», existe, en realidad, una profunda relación con las normas y leyes musicales estipuladas por los patrones de la música de la región, comúnmente conocida en la literatura antropológica como Jurupari.

DE KUXIMAWARA A JURUPARY

La conversación sobre la música *kuximawara* empoderó la noción de lo que suele entenderse como proceso de «aculturación». Durante las clases se llegó a un consenso de que había una profunda relación entre los jóvenes músicos indígenas y

¹ Título original: «Eu era caboca, agora so Baré, professor: a música *kuximawara* como metodologia de contra-colonização». Traducción: Carmen Souto Anido.

² Un resumen de su tesis puede consultarse en Agenor Cavalvanti Vasconcelos Neto: «Música kuximawara entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico: a ética-estética de Jurupary/Biisiu aplicada à música popular», 2020. Otra referencia para entender la música *kuximawara* como una continuación de la música indígena del alto Río Negro puede consultarse en Justino Sarmiento Rezende: *A festa das frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os ʘtãpinopona (Tuyuka) do Alto Rio Negro*, 2021.

las enseñanzas musicales más antiguas de estos «patrones» de la música, presentes entre los pueblos Tukano, Baré, Baniwa, y todos los demás que estaban presentes en la clase. Como decía David Samuels en su obra *Putting a song in a top of it*, ningún indígena es menos indígena por tocar una guitarra eléctrica.³ Los estudiantes se dieron cuenta de las posibilidades de empoderamiento y que una canción o instrumento colonizador como la guitarra eléctrica, los teclados, los altavoces, la música tonal en general, pueden ser utilizados para la afirmación y continuidad de tradiciones tan ancestrales.

Además de la mencionada investigación, las clases se centraron en el pueblo Baré, tomando como punto de partida el libro *Baré: Povo do rio*, coordinado por Marina Herrero y Ulysses Fernandes (2015). Desde esta base, se deconstruyó el estereotipo de aculturación que prevalecía en la clase, el mismo pueblo Baré porta en su propia región. Como ejemplo de este proceso que invirtió la lógica desde la noción de «aculturados» hacia el concepto de «actualizadores jurupari», tenemos el trabajo final de la disciplina presentado por la estudiante, y coautora de este texto, Jane Araújo. Para resumir todo este movimiento epistemológico a partir de hechos y acciones pasadas, es preciso un breve recuento.

Al comienzo del curso, Jane se presentó como hija de madre Tariana y padre «caboco»,⁴ esto la convirtió en la única de la clase en presentarse de esta manera. Se demostró, con la ayuda de la bibliografía antes mencionada, que el pueblo Baré era propietario de los principales ríos y tenía todo el conocimiento acuático sobre los peces, caudales, régimen de sequías e inundaciones, así como del manejo de plantas, animales y otros recursos del agua del río Negro.

El profesor Agenor trató de enfatizar en todo momento y de manera apasionada, la fuerza de este pueblo, porque la música *Kuximawara* es también un gran invento del pueblo Baré así como sus famosas fiestas de santos; ellos se apropiaron de elementos de los colonizadores para seguir sus tradiciones de fiestas, llamadas *Dabucuri*. Al final del curso, antes que los profesores de la maestría abordaran el avión a Manaus, la estudiantese acercó nuevamente al profesor Agenor, diciendo, de manera tímida y algo emocionada, con lágrimas en los ojos, que en realidad su padre no era un «caboco», su padre era Baré y le daba mucha vergüenza decir eso porque, en la región, el pueblo Baré carga con el estereotipo de no ser indígena o, dicho de forma más precisa, de haber perdido todas sus tradiciones y haberse rendido al colonizador. Se trata de la instrumentalización cotidiana, entre la población del Alto Río Negro, de categorías científicas mal elaboradas como la «aculturación».

Con el análisis del prólogo de Eduardo Viveiros de Castro al mencionado libro sobre el pueblo Baré, fue abordada en clase la libertad que tiene este pueblo para «re-divergir de su propia divergencia»; es decir, el derecho y la libertad de seguir reclamando su identidad Baré, de acuerdo con la situación y el contexto político

³ David Samuels: *Putting a song on top of it: Expression and identity on the San Carlos Apache reservation*, 2004.

⁴ Término utilizado en Brasil para designar al mestizo resultante de la mezcla de blanco europeo con miembros de los pueblos originarios.

del país. Un ejemplo de ello se aprecia en el análisis de los censos poblacionales: sabe que, alrededor de 1990, el censo brasileño consideró al pueblo Baré como «extinto»; en esa década ya no había más indígenas Baré en Brasil, según el IBGE, sin embargo, hoy día, podemos consultar el censo brasileño, el pueblo Baré es uno de los pueblos indígenas más numerosos de Brasil.

El análisis del contexto, la música *kuximawara* y toda la bibliografía que sustenta la tesis del profesor Agenor, ayudaron en este proceso de eliminar el pesimismo sobre el tema que se manejaba en la clase. Jane Araújo se dio cuenta de la fuerza y el valor que el pueblo Baré tiene y ejerce en esa región, en tanto São Gabriel fue construido sobre una gran comunidad Baré.

En la ciudad de São Gabriel da Cachoeira (AM) existe un punto llamado Pedra da Fortaleza. Por lo general, los lugareños definen este punto como la locación del primer fuerte portugués para impedir la entrada de los españoles y otros colonizadores a la región del Alto Río Negro. En esta piedra también se encuentra, según la narrativa hegemónica de los colonizadores, la huella del ángel Gabriel.

Durante las clases, descubrimos que antes de esta narrativa católica, había otra sobre ese lugar. Antes de ser un fuerte portugués, fue un punto estratégico de control del pueblo Baré sobre toda la región del alto Río Negro, ya que es el punto más estrecho de todo el Río Negro. Ese lugar, en realidad, siempre ha sido una fortificación y lugar de observación indígena para el control de quién subía y bajaba el río y la «huella del ángel Gabriel» es, por tanto, una narrativa que fue impuesta por los colonizadores. Esta huella sería la de *Porominoré*, un héroe cosmológico del pueblo Baré que medió para que los primeros conocimientos sobre el río fueran dados a los primigenios habitantes Baré de la región. Se demostró el *modus operandi* con el que los colonizadores se apropiaron de todas las narrativas indígenas y luego destruyeron su vigencia, llevando a cabo lo que actualmente conocemos como epistemicidio.

Con este contexto, el trabajo final de la alumna Jane Araújo para la mencionada disciplina, narra de una manera muy emotiva todas las deconstrucciones que las clases y la música *Kuximawara* ayudaron a efectuar en su visión de su propio pueblo. Su análisis resultó un despliegue de una visión no pesimista de las continuidades de la cultura indígena en la época. Es decir, no pesimista en el sentido opuesto al «pesimismo sentimental», definido por el antropólogo Marshall Sahlins, quien afirma que la cultura, desnuda en nuestro caso, no es un objeto a punto de terminar. El fin de las culturas es una tesis nacionalista de la política asimilacionista.

CONSIDERACIONES FINALES

De esta manera, la antropología de la música y los estudios culturales logran su objetivo. A pesar de la disyuntiva original de la etnomusicología: imponer el sistema musical occidental como lenguaje universal frente a la evidencia de hechos, una diversidad musical presente en el mundo, se percibe que este proceso de empoderamiento y continuidades es, quizás, uno de los recursos más valiosos que las ciencias humanas pueden ayudar a proporcionar entre los intelectuales indígenas de nuestra generación, específicamente, en este caso, la antropología de la música. Así como los Baré están envueltos en estereotipos en la región del Alto

Río Negro, la música *Kuximawara* también está envuelta en estereotipos y es una gran controversia.

REFERENCIAS

- De Castro, Eduardo Viveiros: «O índio em devir», en Marina Herrero y Ulysses Fernandes (ed.): *Baré: Povo do rio* (edición bilingüe), Edições Sesc, São Paulo, 2015.
- Herrero, Marina y Ulysses Fernandes (ed.): *Baré: Povo do rio* (edición bilingüe), Edições Sesc, São Paulo, 2015.
- Rezende, Justino Sarmiento: *A festa das frutas: uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (Tuyuka) do Alto Rio Negro*, 2021 (disponible en <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/8566>).
- Samuels, David William: *Putting a song on top of it: Expression and identity on the San Carlos Apache reservation*, University of Arizona Press, Phoenix, 2004.
- Vasconcelos Neto, Agenor Cavalcanti: «Música kuximawara entre os povos indígenas do Noroeste Amazônico: a ética-estética de Jurupary/Biisiu aplicada à música popular», en *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, v. 5, n. 1, 2020 (disponible en <https://escholarship.org/uc/item/32c8c4xt>). ■

Agenor de Vasconcelos Neto. Brasil. Doctor en Antropología Social. Profesor colaborador de Sociedad y Cultura en la Amazonía (PPGSCA) de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM). Desde 2013 desarrolla investigaciones con música indígena del Alto Río Negro.

Jane Araújo Delgado. Brasil. Estudiante de maestría en el PPGSCA-UFAM. Becaria CAPES. Maestra en São Gabriel da Cachoeira.



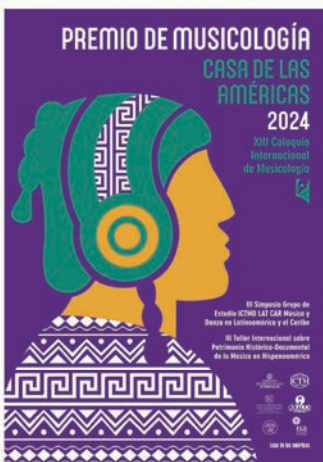
45 años de Musicología en la Casa




Cuando la Casa abrió sus puertas a los musicólogos e investigadores de la América Latina, el Caribe y el mundo en noviembre de 1979, aceptó el compromiso de contribuir al desarrollo del conocimiento científico y a la difusión del arte musical de nuestros pueblos en el amplio abanico de sus diversidades sonoras. Argeliers León y Haydee Santamaría iniciaron ese camino que hemos recorrido a lo largo de estas diecinueve ediciones del Premio de Musicología Casa de las Américas, y lo hemos hecho de modo consecuente para propiciar ese espacio de concurrencia y diálogo que nos permite reconocernos; ese debate permanente de enfoques y teorías que hagan más abierta y aguda nuestra capacidad para comprender los procesos que sustentan la creatividad musical de los hombres y mujeres que habitan estas tierras; la mirada crítica y descolonizadora de los relatos de una historia que aún tienen muchas páginas pendientes.



Cada libro premiado y publicado ha sido un reto vencido, conscientes de que cada título de la «Colección Premio» constituye un valioso aporte bibliográfico para nuestra disciplina. Los vínculos y alianzas profesionales y humanas fomentados en el contexto del Premio y su Coloquio Internacional han ayudado a tejer las redes que ahora unen a toda la comunidad musicológica latinoamericana dentro y fuera de las fronteras geográficas de nuestro continente.





La presencia de un centenar de musicólogos e investigadores de una veintena de países de América, Europa y África, fue el mejor modo de celebrar cuarenta y cinco años de camino perseverante del Premio, lauro de referencia para la disciplina en el continente, y el aniversario sesenta y cinco de la Casa de las Américas.

La decimonovena edición del Premio de Musicología y su XIII Coloquio Internacional tuvo lugar entre el 11 y el 15 de marzo de 2024. En esta oportunidad, el evento acogió el III Simposio del Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR, *Saberes, sonidos y movimientos como resistencia y permanencia en América Latina y el Caribe* y el III Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica, coordinado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana/ Oficina del Historiador de la Ciudad): dos instituciones a las que nos unen una larga historia de trabajo y colaboraciones.

Concurrieron en esta ocasión dieciocho libros de autores de nueve países latinoamericanos y caribeños, valorados por un jurado integrado por los reconocidos investigadores Natalia Bieletto (México), Omar Morales (Guatemala) y María Elena Vinueza (Ecuador-Cuba).

El Coloquio Internacional de Musicología diseñó intensas jornadas de trabajo a realizarse en modalidad mixta (presencial y virtual), que se desarrollaron de manera paralela entre las salas de la Casa de las Américas y las aulas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Conferencias, ponencias individuales, paneles, talleres, performances y muestras audiovisuales conformaron las modalidades de presentación para los resultados de investigación que fueron mostrados. De esta manera, el espacio mantuvo el empeño de potenciar el intercambio de conocimientos y avances investigativos en torno a la preservación y el desarrollo de la cultura musical de la América Latina y el Caribe.

Las jornadas de trabajo cerraron cada día con el espacio *Al final de la tarde*, en el que se dio a conocer la obra *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*, de Omar Morales, merecedor del Premio de Musicología en la edición anterior. Las editoriales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y del Museo Nacional de la Música presentaron, como es habitual, sus publicaciones más recientes.

Un recorrido por el pasado musical de La Habana colonial y contemporánea de la mano del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas sirvió de acción inaugural del evento. En la tarde del viernes 15 de marzo, tras dar conocer el nuevo título premiado, la música de los Clásicos del Son puso punto final a este encuentro.

Natalia Bieletto (México)



Máster (UNAM) y doctora en Musicología (UCLA). Trabaja en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades, de la Universidad Mayor (Chile). Coordinadora del Núcleo de Investigación en Música, Sonido y Escucha. Ha desarrollado una línea de indagación sobre las culturas de la escucha y su relación con las subjetividades urbanas, tema sobre el que ha publicado en revistas nacionales e internacionales. Estudiosa de la música y músicos callejeros y las políticas de control y gestión del espacio público. Ganadora del Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro (2018).

Editora del libro *Ciudades Vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina* (Ediciones U Mayor 2021). Miembro co-fundadora de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha en México. Responsable de los proyectos «Prácticas sonoras en el espacio público» (PRODEP SEP, 2016-2018), «Subjetividades Urbanas y Experiencia de escucha. Teorías y Metodologías de Investigación» (Universidad Mayor, 2018-2020), «Manual de Educación Musical Intercultural» (Universidad Mayor, FIIED, 2021), «Estudios aurales en América Latina. Teorías y Métodos» (Fondecyt Iniciación 2024) Actualmente es investigadora del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (ANID- CS2022_016).

Omar Morales (Guatemala)



Musicólogo y director musical. Premio de Musicología Casa de las Américas 2022 con su obra *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*.

Doctor en Musicología por la UNAM (México). Es investigador titular de tiempo completo del CE-NIDIM y del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Director del Ensamble Prosodia, agrupación guatemalteca que se dedica a la recuperación

y difusión de repertorio musical iberoamericano de los siglos XVI a XVIII. Sus líneas de investigación incluyen el estudio histórico-social de música antigua hispanoamericana, la circulación de músicos y repertorios musicales del período colonial hispanoamericano, así como la transcripción paleográfica y análisis para la interpretación actual de música antigua.

Autor de diversos artículos y capítulos de libros publicados en Guatemala, México, Venezuela, Bolivia, España, Portugal y Alemania, así como del volumen *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Estudio y transcripción* (2005), y



coautor de los títulos *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España* (2013) y *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano* (2023). Ha escrito notas a programas de grabaciones y conciertos para agrupaciones y músicos internacionales, como Ars Longa de La Habana, el Coro Barroco de Andalucía, The Hilliard Ensemble, Ensemble La Chimera, Ensemble I Fedelli, la agrupación portuguesa Sete Lágrimas y el laudista y vihuelista italiano Massimo Marchese. Ha impartido cursos, conferencias, talleres y ponencias en Guatemala, México, Honduras, Costa Rica, Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, la Argentina, Uruguay, Brasil, España, Portugal y Alemania.

María Elena Vinuesa (Ecuador-Cuba)



Musicóloga y pedagoga. Premio de Musicología Casa de las Américas 1986 con su obra *Presencia Arará en la música folclórica de Matanzas* (Casa de las Américas, 1989).

Doctora en Musicología, Universidad de las Artes (2012). Directora de Música de la Casa de las Américas desde 1996 y de su revista de música y musicología latinoamericana *Boletín Música* (segunda época 1999-actual). Coordina desde 1997 el Premio de Musicología Casa de las Américas y el Coloquio Internacional de Musicología, así como el Premio de Composición desde 2003. Fue gestora de la I Conferencia ARLAC, 2014 y de los Congresos IASPM-AL de 2006 y 2016. Vicepresidenta de la Casa de las Américas desde 2003 hasta 2020.

Profesora Titular de la Universidad de las Artes y de la Maestría en gestión del patrimonio musical del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (UH/OHCH). Investigadora y miembro del Consejo Científico del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Integra el Consejo asesor de Instituto Cubano de la Música. Es miembro de la Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba y del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

Es coautora de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Atlas* (1996), así como de voces para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol I-X, SGAE, 1999-2003). Colaboró con artículos al proyecto enciclopédico *Music in Latin America and the Caribbean*, vol. 2, (ed. Malena Kuss, 2004). Coeditora del libro *La canción cubana a cinco voces*, (Editorial Ojalá, 2017) y coautora de *Texto para la escucha, María Teresa Linares* (Cidmuc, 2022). Sus textos aparecen publicados en revistas nacionales y extranjeras. Ha participado como conferencista en congresos, simposios, seminarios y otros eventos científicos en Argentina, Brasil, Costa de Marfil, España, Estados Unidos, Uruguay, Costa Rica, Chile y Cuba.

CONFERENCISTA INVITADO

Alejandro L. Madrid (Estados Unidos-México)

Teórico cultural del sonido y la música que trabaja en el área de los estudios latinoamericanos. Es autor de más de una docena de libros y por su trabajo ha recibido el Premio Humboldt, la beca Guggenheim, la Medalla Dent de la Asociación Internacional de Musicología (IMS), los premios de Musicología Casa de las Américas, el Woody Guthrie de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), el Robert Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología (AMS, en dos ocasiones) así como lauros de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), ASCAP y la Sociedad para la Etnomusicología (SEM).



Es editor de la serie *Currents in Latin American and Iberian Music* de la Universidad de Oxford. Ha sido invitado como comentarista experto para medios nacionales e internacionales, que incluyen el *New York Times*, el *Washington Post* y Agence-France. Fue asesor musical de Peter Greenaway para el filme *Eisenstein en Guanajuato* (2015). Actualmente escribe un libro sobre archivos sonoros y la producción y circulación de conocimiento durante el giro sónico intitulado *The Archive and the Aural City. Gimmicks, Networks, Utopias, and the Logic of Archival Knowledge at the Sonic Turn*. También colabora con el Momenta Quartet en el proyecto de grabación de la integral de cuartetos de cuerda de Julián Carrillo para el sello Naxos.

En el 2003 obtuvo el Doctorado en musicología y estudios culturales comparados por la Universidad Estatal de Ohio. Ha sido catedrático en las universidades de Illinois en Chicago y la de Cornell. Actualmente, ocupa la cátedra Walter W. Naumburg en música de la Universidad de Harvard.

PALABRAS DE INAUGURACIÓN A CARGO DE NATALIA BIELETTA

Casa de las Américas es y será por siempre nuestra Casa. Es muy cierto que estoy muy agradecida con María Elena y con Casa pues siendo muy joven este fue uno de los primeros foros que se abrieron para mí, por lo que siempre regresar me hace sentir alegre y agradecida.

Venir a Cuba es siempre un privilegio. Entrar a Cuba nos hace recordar que podemos soñar, nos hace regresar a un sueño utópico. Nos hace recordar cómo quisimos ser y nos hace refrendar cómo queremos ser en muchos sentidos; para bien, para mal, con su resiliencia, con sus problemas, con su sueño siempre vigente.

Estar en Cuba es siempre una inspiración, estar en Casa es también refrendar esta posibilidad de tejer redes. Estos eventos nos hacen reafirmar cómo el conocimiento se construye de manera colectiva, cómo nos nutrimos unos a los





otros y cómo vemos problemas comunes de una historia común y cómo también abordamos las particularidades de cada uno.

Omar, María Elena y yo somos privilegiados de poder leer las obras más recientes enviadas por los investigadores que están trabajando con las aproximaciones más novedosas. La musicología se ha complejizado: ya no analiza solo textos musicales, también se acerca a culturas, diálogos, pensamientos... y para nosotros es una ocasión muy feliz que nos permite cartografiar qué se está haciendo y cómo en todos estos lugares

El Premio de Musicología Casa de las Américas es el único certamen del continente que recibe obras grandes concebidas como libros que pueden profundizar en un tema, entonces, sin dudas, es una ocasión de mucho privilegio para nosotros hacer este trabajo, que hacemos con mucho gusto y dedicación, y también con mucha apertura. Los tres integrantes del jurado venimos de aproximaciones a la música y periodos de estudio muy distintos, lo que nos da la oportunidad de enriquecernos y apoyarnos en los criterios del otro para un juicio más certero.

Recibimos este año dieciocho obras de nueve países, muy variopintos y con un amplio abanico temático, reflejo de lo que es en la actualidad la musicología latinoamericana. Esto nos permite tomar la temperatura a lo que se está haciendo en el continente con miras a que también sea un tipo de musicología distintiva de quiénes somos, que refleje ese trabajo colectivo que se hace en Latinoamérica o que, al menos, intente dialogar con los otros actores de la región.

Sin más, a nombre de mis compañeros y el mío propio, declaro abierta esta nueva edición del Premio de Musicología Casa de las Américas.

ACTA DE PREMIACIÓN DEL XIX PREMIO DE MUSICOLOGÍA CASA DE LAS AMÉRICAS

El jurado de la XIX edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, integrado por: Natalia Bieletto (México-Chile), Omar Morales Abril (Guatemala-México) y María Elena Vinuesa (Ecuador-Cuba) tuvo a cargo la valoración de 18 obras, provenientes de los siguientes nueve países: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Puerto Rico y Venezuela.

En el *corpus* de trabajos recibidos pudimos leer una diversidad de obras representativas de la región, tan variopintas en sus métodos y objetos de estudio como en sus aproximaciones teóricas para abordar las distintas prácticas musicales. El amplio abanico de géneros musicológicos incluyó biografías, relatos históricos, etnografías, trabajos de documentación, reflexiones sobre la pedagogía musical y la producción creativa, así como textos de corte filosófico y epistemológico. Los trabajos revisados representan la variedad generacional de autores interesados y persistentes en integrarse a los círculos de investigación musical en Latinoamérica y el Caribe. Los estilos de escritura reflejan la coexistencia de diferentes estrategias de comunicación y divulgación de hallazgos académicos.

En esta ocasión, el jurado se congratula en haber seleccionado como ganadora del Premio de Musicología Casa de las Américas 2024, una obra que resulta tan sólida en lo académico como amena en su estilo.

Mediante una eficaz aplicación del método etnográfico y la inmersión prolongada en el campo, el autor ofrece un nuevo conocimiento sobre prácticas musicales estrechamente vinculadas a la identidad de un grupo étnico que ha sido cultural y socio-políticamente marginado, silenciado, invisibilizado e históricamente sujeto al colonialismo interno del estado. Considera la música, los sonidos, los silencios, la lengua y otros elementos audibles como generadores de sentido socio-histórico para dar forma a la espiritualidad, la construcción identitaria y la transmisión de la memoria colectiva, así como la cohesión cultural del grupo abordado.

Con rigor académico y gran calidad discursiva, el texto conduce de manera fluida y pertinente el relato que estructura los cometidos de su estudio y las vías para alcanzarlos. El autor establece un vínculo de complicidad con un lector general, evitando el riesgo de convertirse en un texto críptico y endogámico. Con ameno y accesible estilo de escritura, atrapa la atención y aprovecha el vínculo afectivo que desarrolló con la cultura y las personas de su universo de estudio para transmitir lo aprendido de manera empática con el lector y hacerlo sentir cómplice, casi partícipe, de su empeño.

Por todo lo anterior el jurado ha decidido, por unanimidad, otorgar el premio a la obra:

Lanugi Garawoun (Corazón Tambor): Música, espiritualidad y etnicidad en los garífunas de Livingston, Guatemala. Texto del autor Augusto Pérez Guarnieri (Argentina).

Dado en La Habana, Cuba, a los 15 días del mes de marzo de 2024.



PALABRAS DE AUGUSTO PÉREZ GUARNIERI, PREMIO DE MUSICOLOGÍA CASA DE LAS AMÉRICAS 2024

¡Con mucha emoción les comparto la alegría de haber sido honrado con el prestigioso Premio de Musicología Casa de las Américas! Nunca imaginé tamaño reconocimiento que me conmueve poder compartirlo y dedicarlo a doña Elvira Álvarez, Don Mike Lalin, Juan Carlos Sánchez y en sus nombres a tooooooda la maravillosa población garifuna de Livingston (Guatemala), ya que es por ellxs y para ellxs que este trabajo tiene sentido... Cuando escribí las últimas líneas de «Lanigi Garawoun (corazón tambor)», el trabajo premiado, cerré con este texto de una bellísima canción de chugú (ceremonia de culto a los ancestros) que me enseñó Doña

Elvira, ¡pero no imaginé tanto! Gracias a la organización y al jurado del Premio, a toda la maravillosa gente de Casa de la Américas (Cuba), a todxs por los mensajes y especialmente a mi madre Ruth Guarnieri, ya que utilicé su nombre como seudónimo para el concurso, con la convicción de que ayudaría desde la morada espiritual...



Seremein

Oh ragubei donbooo, ah abinaha wagia

Oh donbei danbooo, ah abinaha wagia

Ah anite laruga oh

Oh anite lidewamare eh wonne

*Oh agarra el tambor, oh para que
bailemos*

*Oh toca el tambor, oh para que
bailemos*

Ah ahí viene el amanecer

Oh ahí viene lo que nos van a regalar

Mensaje público a través de Facebook
16 de marzo de 2024

XIII COLOQUIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA

Tres eventos confluyeron durante la semana de trabajo que acompañó al Premio de Musicología Casa de las Américas: nuestro Coloquio Internacional en su decimotercera edición, el III Simposio del Grupo de Estudio de Latinoamérica y el Caribe perteneciente al Concilio Internacional para el estudio de las músicas y danzas tradicionales (ICTMD LAT CAR) y el III Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica, coordinado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Fueron intensas jornadas de discusión y muestra de resultados en distintas modalidades de presentación que fueron acogidas por las salas de la Casa de las Américas y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Cuatro conferencias plenarias distinguieron esta edición del Coloquio Internacional de Musicología, en las que fueron mostrados los recientes resultados de investigación de los jurados e investigadores invitados del Premio.


Omar Morales Abril, con su conferencia: *Transmisión oral de repertorio escrito: dos tonos de Miguel de Riva y Pastor (floruit. 1681 - 1711)*, refirió el uso de recursos intangibles como la memoria en el registro del patrimonio conservado en Guatemala, a partir del análisis contextual de la música en varias regiones de la Nueva España, entre los siglos XVII al XVIII. Por su parte, Alejandro L. Madrid, en su intervención *Los Pianos Carrillo, materialidad, y el archivo sonoro de código abierto*, exploró este concepto en el acercamiento a las fuentes, en afán de recuperar la memoria afectiva que queda silenciada en el archivo.

Nuevas formas de lectura a la experiencia artística y de gestión en la preservación, promoción y transferencia de saberes desarrollado por agrupaciones folclóricas, fueron abordadas por María Elena Vinuesa González, Teresa Mederos Gómez y Suién Torres Mederos en la conferencia *Del dato etnográfico a la transferencia del saber: música y danza en la tradición arará del Grupo Ojun Degara*. Finalmente, Natalia Bieletto abordó la diversidad cultural al interior de las carpas mexicanas como reflejo de la intensidad de los cambios políticos y culturales que México atravesaba durante las dos primeras décadas del siglo XX en su intervención *Las músicas de las carpas de México. Construcción aural de la pobreza*.

Bajo el eje temático *Saberes, sonidos y movimientos como resistencia y permanencia en América Latina y el Caribe*, el III Simposio del Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR convocó la participación de sus miembros en cinco modalidades de presentación: ponencias individuales, mesas de trabajo, performances, talleres y muestras de audiovisuales. El evento acogió ponencias virtuales y presenciales, lo cual permitió ampliar el espectro de participación para aquellos especialistas que no pudieron llegar a La Habana en esas fechas.

Agrupadas en sesiones temáticas, las ponencias individuales y mesas de trabajo ahondaron en tópicos y métodos de análisis recurrentes dentro del grupo de estudio. Si bien estas líneas no fueron convocadas explícitamente, mostraron el interés de investigación de sus miembros y propiciaron el diálogo constructivo en cada jornada.





Uno de los temas de mayor presencia fue el estudio de las músicas en los pueblos originarios —con una fuerte participación de especialistas de México y Brasil—, tanto en el análisis de celebraciones específicas como en propuestas de gestión y socialización de este patrimonio. De esta manera, se abordó la aplicación de métodos como la Etnomusicología y Etnocoreología para la reconstrucción del repertorio de plegarias dancísticas en pueblos originarios de la ciudad de México, de la mano de Taly Gutiérrez Ríos (México); el análisis de la celebración del Xantolo en la Huasteca por parte de Gonzalo Camacho (México), el análisis de la celebración del ritual indígena arete guasu del pueblo guaraní del Chaco Occidental por parte de María Eugenia Domínguez (Argentina), las trayectorias sociales de las *cajas* de Sarayaku de la Amazonía ecuatoriana por parte de Bernardo W. Marques-Baptista (Brasil) o el análisis sobre el canto y el ritual de inversión de papeles como forma de estetización de la historia político religiosa de los pueblos oaxaqueños del Valle por parte de Leopoldo Flores Valenzuela (México).

Igualmente, la socialización del conocimiento como metodología de contra-colonización y forma de reafirmación de la identidad Baré fue el tema central de la intervención de Agenor de Vasconcelos Neto y Jane Araújo Delgado (Brasil); las formas de socialización de musicalidades y saberes como parte de la gestión del festival «Indígenas.BR» fue abordado por Magda Dourado Pucci y Paola Andrade Gibram (Brasil). Marília Raquel Albornoz Stein, Evanice Kutá da Silva, Francis Ricardo Rocha Padilha y Valmir Cipriano (Brasil) discursaron sobre la experiencia de producción de materiales educativos originales Kaingang desde diferentes puntos de vista y escucha, y a partir de la interculturalidad crítica, reflexionamos sobre la educación indígena, la etnomusicología y la educación musical. Por su parte, Edson Tosta Matarezo (Brasil) ahondó en la traducción del texto Himno Nacional a lenguas originarias de Brasil como una poderosa forma de resistencia y lucha política; intervención que cerró con la muestra del audiovisual *Hino Nacional Ticuna*, de propio autor. El registro del patrimonio músico performático y la utilidad de las técnicas de edición para ofrecer nuevos niveles de lectura en el análisis, con énfasis en el caso de fiestas de los Mbyá-Guarani de Rio Grande do Sul fueron los ejes centrales de la ponencia de Marília Raquel Albornoz Stein e Isaias Luz da Silva (Brasil).

Otra temática que contó con amplia participación fue la dedicada a las formas musicales afrodescendientes en las músicas y danzas del continente.

La mesa de trabajo *La Mandinga de Capoeira, la Danza Odara y los giros de las sayas de Axé* combinó el análisis y el performance como formas de presentación de los resultados de investigación. Así, Denise Zenicola (Brasil) presentó un primer acercamiento a la danza como un principio «Odara», una cualidad de Exú que es, como tal, una fuerza natural viva. La danza como herramienta para contar nuestras historias afrodiaspóricas, establecer una escena o sujeto, en tiempo real y cosmológico; Alissan Silva (Brasil) analizó la presencia de las sayas de Axé en los diseños coreográficos de varias performances de danzas afro-latino-americanas; y Priscila Zenicola (Brasil) nos remitió al acto de crear/jugar con la performance/

brujería como una dramaturgia específica del cuerpo del intérprete, que sirve como facilitador para la creación de su performance personal. Esto es, una intuición del cuerpo, de acuerdo con su propia lógica.

Como parte de las ponencias presentadas sobre esta temática fue posible acercarse a las luchas por la oficialización del Carnaval Brasileiro en Lisboa, de la mano de Andrew Snyder (Portugal); al sentido y significación social de las sonoridades y saberes del samba por parte de Gabriel Arruda (Brasil); al repertorio de Jongo de Serrinha como fuente de vocabulario y marcadores musicales africanos en la diáspora brasileña por parte de Ana Dani dos Santos Rufino (Brasil), o la identificación de cantos de trabajo en Brasil desde una doble lectura: sus características como género popular y sus africanidades inherentes, por parte de Josiane Soares da Silva (Brasil).

Las tradiciones orales dentro de las afro-latinidades fueron abordadas por Viviaba Parody (Argentina), quien se acercó al proceso de relocalización del candombe «afrouuguayo» en Buenos Aires entre 1974 y 2014; y por Leannelis Cárdenas Díaz (Cuba), que ahondó en la presencia del caribe anglófono en el suelo cubano, desde el análisis del conjunto musico-danzario «La Cinta».


Una tercera temática con numerosos resultados de investigación presentados fue la relacionada con la transmisión del conocimiento desde formas pedagógicas que apuestan por la inclusión.

Sobre el papel de la música en la vida de personas en procesos de exclusión y vulnerabilidad social en Salvador, Bahía discursó Juracy do Amor Cardoso Filho (Brasil); la enseñanza de la música y la danza de las Bandas Marciales en las escuelas públicas de Goiânia fue abordado por Aurélio Nogueira de Sousa, Mara Rubia Barbosa da Cruz, Cleusa Teixeira de Sousa (Brasil); las prácticas musicales en espacios universitarios fue el tema central de la intervención de Violeta Solano Vargas (Colombia) y el análisis de los modelos de formación universitaria de Javier Fajardo Chaves en Medellín y su incidencia en su quehacer profesional posterior, de la mano de Diego Palacios Davila (Colombia).

Del mismo modo, Lucilene Ferreira da Silva (Brasil) se acercó a la música de la infancia negra y sus formas de transmisión en el Brasil del pasado y el presente; Cristiane Maria Galdino de Almeida (Brasil) ahondó en el concepto de ecología de saberes como forma de resistencia en el proceso formativo de profesores de música; Katharina Doring (Alemania-Brasil) analizó las prácticas y discursos del ethno world y sus relaciones pedagógico-musicales en el debate decolonial del continente; Luiz Carlos Figueiredo y Hellem Pimentel (Brasil) se centraron en el enfoque maestro/aprendiz como forma de aproximación metodológica aplicado en la Universidad de Música Popular Bituca (MG Brasil); y Juan Sebastián Rojas Enciso (Colombia) abordó la desconexión entre la academia y el estado, dos lugares canónicos de la construcción de saberes y su implementación, en su país de origen.

Los estudios sobre el cuerpo también encontraron espacio dentro del Simposio. Los análisis de la danza y sus entornos de relaciones fueron abordadas de





forma específica en distintos contextos geográficos. Fue el caso del análisis de creaciones escénicas problematizando el encuentro intercultural en el ambiguo marco de la «danza contemporánea» en Europa, caracterizado por la desterritorialización de sus ejecutantes por parte de Beatriz Herrera (Guatemala); los conceptos de magia, nostalgia y comercialización en la danza de los chunchos en Cajamarca, de la mano de Julio Mendivil (Perú); el registro y análisis del proceso de composición musical de la banda sonora para LOA, espectáculo de danza de la artista Flavi Lopes visto desde el análisis de Gustavo Felix Diniz (Brasil); la discusión política presente en la gestación de un ballet folclórico para la nación argentina, en la mirada de Mariana L. Signorelli (Argentina); así como la importancia de los maestros de cultura afrobrasileña que actúan en espacios de educación no formal, construyendo formas de materializar sus narrativas y compartir conocimientos sobre la danza y el cuerpo, por parte de Arilma de Sousa Soares (Brasil).

La mesa redonda *Poder y diáspora en danza: experiencias de investigación en Ghana, México, Estados Unidos y Brasil* incluyó el análisis de Akua Apraku (Estados Unidos) sobre el proyecto Samba Ghana y su contribución en hacer de este género una red entre mujeres negras que fortalece sus subjetividades tanto material como simbólica; la mirada de Rosa Claudia Lora Krstulovic (Brasil) sobre los avances y desafíos del Festival Afrodescendencias; la visión de Maria Pilar Cabanzo (Brasil) en torno a las reimaginaciones de lo cubano y lo latino en el baile de salsa en Río de Janeiro; los resultados de Camila Daniel (Brasil) en la conexión de sociabilidades africanas en el baile de salsa entre Brasil, los Estados Unidos y Ghana; así como el estudio de Andreza Jorge (Brasil) sobre el performance corporal de amefricanas en el Carnaval.

De manera más general, los estudios sobre música popular también se hicieron presentes, con énfasis en manifestaciones de las músicas populares del Caribe. Un apartado importante tuvo la salsa, que contó con varios resultados de investigación: la visión del género como paradigma caribeño, de la mano de Andre Juarez (Brasil); el análisis del «barrio salsero» como lugar de articulación de identidades glocalizadas más allá de locaciones geopolíticas establecidas, por parte de Juan José Vélez (Puerto Rico) o el estudio de sonoridades salseras en los case-ríos puertorriqueños, resultado de Christopher O. Badillo Cabrera (Puerto Rico).

Por su parte, Pierpaolo Polzonetti (Italia) ofreció un recorrido por canciones que toman como temática central la comida, desde el son hasta la timba cubana; Gustavo Germán Guevara Sánchez (Colombia) se centró en el análisis de discursos identidades en transformación en la creación del vallenato a lo largo del siglo XX, y Felipe Meza Amado (Colombia) esbozó su concepto «marca Colombia» en la cumbia y el vallenato vistos como aglutinantes de múltiples dimensiones sociales y culturales en Monterrey.

El abordaje contextual de formatos instrumentales también encontró espacio en el Simposio: Leopoldo Flores Valenzuela (México) y Mariá Alejandra De Ávila López (Colombia) expusieron su intervención al Archivo Musical Santa Cruz de

Mompox (AMSCM), y la transformación de los repertorios contenidos en el mismo de la banda militar a la orquesta tropical que abarcan un siglo de música de la costa caribeña de Colombia. Por su parte, Jorge L. Mercado Méndez (Estados Unidos) abordó el rol de la lengua materna como influencia tímbrica en la interpretación de instrumentos vientos-metales, con un estudio de caso de músicos puertorriqueños de la banda militar del regimiento 369 de la Guardia Nacional de Nueva York, conocida como los Harlem Hellfighters. Mariá Alejandra de Ávila López (Colombia) ofreció su análisis de fiestas marchas y bandas en el contexto de la Semana Santa de Ciénaga de Oro, Córdoba, Colombia.


La perspectiva etnográfica como énfasis en el análisis de manifestaciones musico-danzarias encontró resultados como el de Juliana Catinin (Brasil), que se centró en los saldos y perspectivas de emancipación de la disciplina en su país; o Michael Iyanaga (Estados Unidos), que ofreció la perspectiva etnográfica como forma de reconstrucción histórica de la vida de Anna Vieira Dos Santos. Por su parte, Sebastian Pereyra (Brasil) revisó el gualambao, uno de los géneros más jóvenes que se ha producido en la provincia de Misiones en Argentina; Samuel Lima (Brasil) se acercó al concepto de fruición funkera como práctica etnomusicóloga; y Carlos Renato de Lima Brito; Zarely Inácio Lima de Souza, Jordayne Thayná dos Santos Silva y Pablo Vinícius Nogueira Alves da Silva (Brasil) analizaron los relatos de las observaciones de los ensayos y la producción de un show-coral.

Las prácticas contemporáneas dentro de los medios de comunicación y redes sociales generaron un interés especial. Dentro de esta temática, Juan Bermúdez (México) esbozó su concepto «Tiktok persona», a partir de la exploración del performance de identidades musicales en un contexto multimedia; y Ricardo González Luis (México) se acercó a los consumos musicales y socialización de fans de Bad Bunny en WhatsApp.

La resistencia social desde la música fue ampliamente abordada, en especial por investigadores jóvenes. En este sentido, Ana María Díaz Pinto (Chile) y Felipe Meza Amado (Colombia) ofrecieron su mirada a la bohemia, inclusión y resistencia en las fiestas de reggaetón chilenas; Raquel Mendonça Martins (Brasil) se acercó a la poética de las palabrotas, sonoridad, cuerpo y movimiento como forma de ocupación y resistencia en el Funk lésbico; Christian Portuguese Mosquera (Colombia) abordó las prácticas artistas de la población Afro-Pacífico-colombiana en Cali; Stefania Colombo (Brasil) ahondó en la resistencia de las tribus carnavalescas en el Sur de Brasil; y Mariana Reyes Angleró (Puerto Rico) expuso la labor de la Casa de la Plena Tito Matos como forma de resistencia dentro de la comunidad sanjuanera.

Dentro de las prácticas sociales de la música fueron revisadas las músicas y espiritualidades en torno a la violencia urbana en Caracas, de la mano de Vicky Mogollón Montagne (Venezuela); las propuestas creativas e interpretativas alrededor de la transculturación del tango en Medellín desde la mirada de Laura Cristina Ceballos Uribe (Colombia); así como el cambio musical en caribbós:





Maçariquinha, Canto de Carimbó y Sirena por parte de Iva Rothe-Neves, Jacqueline Brigagão, Moana Rothe-Neves y João Daibes (Brasil).

No faltó espacio para el análisis de la experimentación creativa en la música, desde los reflejos de composiciones de la música latina para instrumentos de cítara, ofrecidos por Gertrud Maria Huber (Alemania).

Los análisis de la escucha tuvieron un apartado dentro del Simposio: Hellem Pimentel (Brasil) ofreció su estudio sobre las escuchas musicales del grupo Ponto de Partida y la relación con el público de la ciudad de Barbacena (MG - Brasil); Amaya Carricaburu (Cuba) se acercó al punto cubano en la programación radial de la primera mitad del siglo XX para determinar modelos y estereotipos dentro de la transmisión oral del género; y Juan Fernando Velasquez Ospina (Colombia) se acercó a la biodiversidad y otras epistemologías sonoras para la escucha del canto de las aves.

Una de las modalidades de presentación ampliamente elegida fue la performance, que ofreció un espacio interactivo de muestra de resultados prácticos acompañados por el análisis de sus autores. Izadora Guedes (Brasil), bajo el título *¿Por qué tocas la flauta? Una experimentación sobre la poética corporal de micromovimientos escénicos*, buscó articular una perspectiva sobre el micromovimiento y el movimiento lento, experimentando posibilidades de interacción entre danza y música, con énfasis en la visualidad presente en la relación que tengo como instrumentista con la flauta travesera. Mayara Souza de Assis (Brasil) ofreció su performance *Omi*, en la cual, a partir de la danza, se propuso hacer vibrar la investigación empírica sobre cultura y bienestar en la diáspora africana. María Altino y Cleber Campos (Brasil) ofrecieron *Entre incógnitas y descubrimientos*, que logró crear conexiones entre la respuesta del cuerpo al estímulo sonoro y el resultado sonoro que el movimiento puede provocar. Iva Rothes Neve (Brasil) propuso *Dançará*, una compilación de obras propias resultados de la conclusión de que la investigación artística sobre prácticas musicales en Belém, Pará, contribuye a la comprensión de cómo dichas prácticas forman, construyen o influyen en nociones de identidades sonoras en la Amazonía brasileña. Por último, Ana María Hernández Candelas (Puerto Rico) mostró *Música para flauta por compositoras Latinoamericanas*, con obras tanto de compositoras establecidas, como de jóvenes creadoras del continente.

La modalidad de Talleres generó mucho interés entre los participantes del Simposio. Con una presencia muy fuerte de Puerto Rico y Brasil, estos espacios de formación ocuparon mayormente la Sala Guevara de Casa de las Américas.

Javier Silvestrini y Juan «Llonsi» Martínez (Puerto Rico), junto al niño Marcelo Matos —hijo del legendario plenero Tito Matos—, ofrecieron el taller *Plena Resistencia*, un recorrido por la historia del género desde principios del siglo XX hasta nuestros días, en el que se explicó cómo ha cambiado la forma de tocar los instrumentos con el transcurso del tiempo y con la influencia de algunas regiones de Puerto Rico.

Izadora Guedez (Brasil) propuso *Musoni: una experiencia (i)ntima*, espacio que a través de una vivencia corporal que articula sonido, movimiento y poética a

partir de principios de la filosofía bantú-congo, expresadas en la cosmogonía bantú, canalizó el contacto de los participantes con sus registros antiguos, profundos y ancestrales relacionados con el proceso de formación de la vida.

El taller *Frevo: trayectoria, sonido y movimiento: nuevos caminos para el aprendizaje sobre esta manifestación* fue ofrecido por Maria Altino y Cleber Campos (Brasil). El espacio propuso una versión abreviada de un curso con formato integrado de enseñanza que engloba los estudios de la trayectoria del género, de los sonidos y sus movimientos, a partir de la búsqueda de un formato que contemplase otros sonidos que no estaban presentes en las músicas, otros movimientos que no aparecían en esta danza y otros recorridos históricos que no se reflejan en los estudios sobre el frevo.

Por su parte, Thais Bezerra (Brasil) ofreció el taller *Tá no Batuque*, un viaje sonoro a través de juegos musicales y de universos diversos de la percusión brasileña, de la cultura popular y del carnaval carioca. El taller propone reflexiones sobre la didáctica de enseñanza-aprendizaje musical fundamentándose en el libro *Tá no Batuque: Ensino de Instrumentos de percussão para Bloco de Carnaval* escrito por Thais Bezerra (Proemus/Unirio, 2018).

Por último, Lio Villahermosa Santana, junto a las percussionistas Adriana Santoni y Mariela Menoza Solís (Puerto Rico), ofrecieron *El baile de bomba puertorriqueña: Habitar y acompañar en el batey*, un taller práctico teórico con presentación artística y clase de baile con tambores en vivo. El espacio propició que los participantes se familiaricen con los rudimentos y principios básicos del baile de bomba puertorriqueña y sus dinámicas, reconocieran los distintos ritmos y la instrumentación, se familiarizaran de manera general con su historia y sus orígenes, participaran de manera activa en la construcción de un batey de bomba, y que acompañaran y se expresaran en el medio que más les interesase, ya fuera el canto o el baile.

Dos documentales integraron la muestra de audiovisuales que acompañó el Simposio: *MASK*, de Denise Zenicola (Brasil), un audiovisual que registra el espectáculo danzario del mismo nombre, que abre las ventanas a los sentidos femeninos y a la presencia de historias de mujeres y las máscaras con las que durante mucho tiempo han sido omitidas y silenciadas. En este mismo espacio se presentó *Tito Matos*, documental de Noelia Quintero Mariana Reyes (Puerto Rico), en el cual, a través de materiales de archivo, cuenta la historia de Matos como músico y gestor cultural.

El III Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica contó con tres conferencias magistrales ofrecidas de forma virtual en las salas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

La primera de ellas, *Educación patrimonial de la música: acciones para la formación, investigación y difusión en contextos educativos*, de Yurima Blanco (Cuba), expuso tres experiencias relacionadas con la educación patrimonial de la música en tres ámbitos de actuación —el patrimonio sonoro, el patrimonio de tradición oral y el patrimonio documental— desde una triple dimensión: estrate-



gias para la formación docente, líneas abiertas para la investigación y acciones para la difusión y transferencia de resultados.

Por su parte, Pablo Alejandro Suárez Marrero (Cuba) propuso *Contribuciones de las humanidades digitales a la gestión del patrimonio musical en el siglo XXI*, en la que ahondó en el papel de las plataformas en línea y los recursos digitales en la difusión del patrimonio musical, así como en iniciativas colaborativas y proyectos de crowdsourcing que involucran a la comunidad en la catalogación, transcripción y enriquecimiento de archivos musicales. De esta manera, mostró el enfoque integral y multidisciplinario de las humanidades digitales para la gestión del patrimonio musical, aprovechando el poder de la tecnología para preservar, investigar y promover la riqueza cultural y artística de la música en el siglo XXI.

Finalmente, Margarita Pearce Pérez (Cuba) ofreció su conferencia *La actividad musical en la Arquidiócesis de Santiago de Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: una reconstrucción desde la periferia*, la cual constituye una primera aproximación al fenómeno, a partir de la búsqueda documental realizada en el Fondo de Gobierno del Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago.





Seciones de trabajo en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana





Secciones de trabajo en Casa de las Américas





Talleres y performances
en Casa de las Américas



AL FINAL DE LA TARDE: ANDARES, MUSICAS Y NOVEDADES EDITORIALES

Los cierres de tarde que acompañan el Coloquio Internacional de Musicología se han hecho habituales dentro de su programa de trabajo, y este año no fue la excepción. Recorridos por la ciudad, conciertos y presentaciones editoriales fueron las acciones propuestas para la presente edición.

La jornada inaugural cerró con *Rutas y andares: recorrido por los espacios de socialización de la música en La Habana colonial y contemporánea*, coordinada por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad. De la mano de Miriam Escudero, los presentes pudieron regresar al pasado musical de la ciudad colonial en un recorrido que tomó como punto de partida el Templete, primer edificio neoclásico de La Habana, pasando por la Calle de Madera, la Catedral y el antiguo Liceo Artístico y Literario de La Habana, entre otras edificaciones fundacionales de la antigua urbe; así hasta acceder a espacios más contemporáneos, como la Casa Vitier García Marruz. El recorrido contó con muestras de arte sonoro de los Zanqueros de La Habana Vieja, el coro de la Catedral y las interpretaciones del clarinetista e investigador Janio Abreu.

Las publicaciones recientes de los sellos editoriales cubanos especializados en la socialización de resultados de investigación cerraron las acciones del martes al jueves en Casa y en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

La Sala Guevara acogió tres libros del Museo Nacional de la Música en la tarde del martes. *La musicología cubana: Realizaciones, insuficiencias, retos y proyecciones*, de Jesús Gómez Cairo, recoge su intervención en la inauguración del espacio *Contracanto* del Museo Nacional de la Música, convocado por la sección de Musicología de la Asociación de Músicos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba el 30 de marzo de 2023. De María de los Ángeles Córdova se presentó *Harold en el tiempo*, una compilación de testimonios del maestro en la que reflexiona sobre «el legado de su vida, la estrecha relación entre ética y estética lograda a través de su arte, las impresiones que le causaron las muchas y relevantes personalidades que conoció a lo largo de su vida, sus vivencias e interesantísimos y profundos criterios acerca de la música y el arte en general». Cierra la tarde de presentaciones *El arte de improvisar en el jazz y en la música cubana*, de Bobby Carcassés, un texto que expone las consideraciones del creador junto a otras voces nacionales e internacionales sobre el arte de improvisar.

El nuevo título de la Colección Premio de Musicología Casa de las Américas fue presentado el miércoles 13 marzo. Se trata de *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*, de Omar Morales Abril (Guatemala), quien se alzó con el reconocimiento en la pasada edición. De acuerdo al acta del jurado, el texto representa «un significativo avance en nuestro conocimiento sobre el villancico hispano-latinoamericano. La obra está basada en el examen directo y detallado de un gran número de fuentes, la mayoría inéditas, y en la lectura inteligente de trabajos académicos sobre el villancico, sobre las prácticas musicales y literarias de la época, sobre historiografía y sobre teoría literaria».

En este mismo contexto fueron presentados los más recientes números de nuestra revista *Boletín Música*, que compilan, en versiones ampliadas, los resultados de trabajo presentados en el Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas en su edición de 2022.

En la tarde del jueves, Ediciones Cidmuc presentó dos títulos en la Sala Guevara. El primero de ellos, *Danilo Orozco, in situ. Transcripciones de su tesis doctoral*. Esta compilación de Yianela Pérez Cuza y Rosario Pupo se acerca al proceso investigativo del musicólogo cubano, que incluye transcripciones de su trabajo de campo y parte del patrimonio sonoro de su archivo personal, en afán de mostrar «sus criterios y conclusiones acerca de los sonos del oriente de Cuba, sus simientes, concreciones y proyecciones, fueron aportes invaluable al conocimiento de nuestra cultura e identidad». El segundo, *Los cantos en el espiritismo cubano. Una mirada desde sus prácticas en La Habana*, de Mercedes Lay, ofrece los resultados de un amplio trabajo de campo realizado en la capital, que toma como objeto de análisis las músicas que acompañan al espiritismo científico, cruzado y de cordón; un libro que comparte la observación de sesiones y cajones espirituales, numerosas transcripciones e imágenes, así como grabaciones históricas.

En este mismo contexto fue presentado el libro *Caidije: el pasado que vive en nosotros*, de Heidy Cepero, un volumen de la editorial Ácana de Camagüey, que analiza el proceso de conservación de expresiones mágico-religiosas a través de agrupaciones músico-danzarias pertenecientes a asentamientos haitianos en el oriente del país, para lo cual fue tomado como caso de estudio el grupo Caidije.

Como cierre de las acciones del III Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica, el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana acogió la presentación del libro *Música de cámara. Cuba, siglo XIX (libro primero)*, de los autores José Raúl López y Miriam Escudero (2023), que compila, por vez primera, obras para pequeño formato de siete autores cubanos o residentes en Cuba: Antonio Raffelin, Laureano Fuentes Matons, Nicolás Ruiz Espadero, José Comellas, Joseph Van der Gucht, José Manuel Jiménez y Cecilia Arizti. Este título pertenece a la Colección Patrimonio Musical Cubano y su lanzamiento fue posible gracias a la sinergia entre el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, el Museo Nacional de la Música, el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, la Universidad de Valladolid, Ediciones CIDMUC y Ediciones Museo de la Música. La tarde cerró con el número 25 del boletín digital *El Sincopado Habanero* (vol. VIII septiembre/diciembre 2023), revista académica de extensión del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana-Oficina del Historiador) y Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc).

Tras intensas jornadas de trabajo, la tarde del viernes 15 de marzo cerró con broche de oro, con un diálogo musical entre los Jóvenes Clásicos del Son, agrupación cubana de música tradicional, y la plena puertorriqueña interpretada por Llonci Martínez, Marcelo Matos y pleneros invitados. ■





Al final de la tarde





Dos océanos entre Arica y La Habana

Lorena Alemán Massip

Setenta minutos después, en otra sala, con una serie de retratos del Che a sus espaldas formando una iconografía de arte pop, Manuel García me dirá por qué cambió esa palabra de su canción. Me contará también que ellos, los cantautores, prefieren que les digan trovadores, y que nació en Arica, al norte de Chile, donde hay un trozo de salar y arena de desierto y una cortina de mar muy clarita.

Una periodista de algún otro país de la América Latina le grabará una entrevista con el móvil y él le explicará con el convencimiento de quien se cree sus propios sueños que «el amor es el motivo por el que estamos vivos y no la muerte». El malecón, tan próximo a esta sala en el segundo piso de la Casa de las Américas, ha dibujado las paredes con una radiografía de salitre. Y las letras de Manuel García regresarán, proféticas: «Ahora parece que yo/ debo mirar hacia el mar», como si esa melodía que el chileno compuso tantos años antes de conocer Cuba tuviera encapsulada un poco de nuestra tierra, como si La Danza de las Libélulas estuviera confesándole algo a La Habana.

«El 15 de septiembre del 2023 hizo un primer concierto en la Isla por los cincuenta años del golpe de estado perpetrado en Chile contra el gobierno de Salvador Allende, en la sala Che Guevara de la Casa de las Américas. Luego, el 16, cantó en la sede de la Uneac de Santa Clara y el 18 en el Teatro Martí, como homenaje a las fiestas patrias chilenas. Esta vendría siendo la cuarta ocasión que interpreta en Cuba y la segunda que se presenta en la Sala Che Guevara», explicó Adis Santos Acosta, de la embajada de Chile, encargada de la mayoría de los detalles logísticos del concierto.

«Queríamos traerlo a él por su talento, claro. Manuel es un artista muy reconocido, que ha colaborado con un catálogo extenso de músicos: Silvio Rodríguez, Pedro Aznar, Mon Laferte. Pero por encima de ese hecho, es un hombre de compromiso, de pensamiento profundo, con una posición política abierta y que esgrime una serie de causas sociales; es decir, no es un músico más», apunta Santos y luego explica que para que el concierto *El Caminante en Casa* sucediera tuvieron que «conjugarse los astros» y apelar al azar.

Primero fue la presentación del libro. «La vida y la obra de Haydee Santamaría no puede restringirse de ningún modo, como ha ocurrido a menudo, a unos pocos hechos o un período específico». Así escriben los compiladores Jaime Gómez Triana y Ana Niria Albo Díaz en el volumen *Hay que defender la vida*. «No existió la Haydee guerrillera o la intelectual, sin la campesina, sin la martiana, sin la comunista, sin la internacionalista», reconstruye la periodista Dailene Dovale en su perfil de Haydee, *La noche de la vida*. Después, llegaría la noticia de las veinte canciones para Haydee que Manuel García



había memorizado apenas y que escribió para que se accionaran como los engranajes biológicos de una vida; un poco más tarde, la selección cuidadosa de once de esos temas inéditos para compartirlos en Casa de las Américas y, finalmente, este sábado de concierto.

No es habitual una presentación en días así para un espacio que funciona de lunes a viernes, comenta Carmen Souto, musicóloga de la Dirección de Música. Pero cuando tantas confluencias se manifiestan (el viaje de Manuel García a Cuba para grabar dos discos en los estudios Ojalá, su admiración desbordada por Silvio Rodríguez, el aniversario sesenta y cinco de la fundación de la Casa) entonces es que ese algo, el concierto temático, estaba deseando ocurrir; cuenta Santos que no parece, a primeras vistas, una mujer supersticiosa.

El trovador Frank Delgado cree también que el recital no hubiera podido ser sino aquí, en la Casa de las Américas, una especie de meca habanera. Recuerda la bella analogía de que muchos años antes tocó Víctor Jara las canciones a las que hoy El Caminante rendiría tributo. «Es un

lugar que tiene su magia propia y su historia. Es difícil tocar aquí, pero siempre es importante», asegura.

Manuel García, en cambio, habita en otra secuencia del mundo real, donde la simbología de tocar en la Casa se mezcla con la del altar con dos fotos, velas y chocolates para Haydeé, la historia que le transpira el cuello, la de los juegos de palabras y los motivos melódicos. «Agradezco la complicidad de quienes sufrirán estos temas que nacerán hoy en verdad —dice el chileno nada más arrancar su presentación— y los parteros y parteras serán ustedes... paciencia. Gracias por asistir».

Detrás de Manuel García se eleva El árbol de la vida, que modeló el artesano de Metepec Alfonso Soteno. Las sirenas, deidades y figuras marinas cuentan una versión fosforescente de *Cien años de soledad*. Ante esa imagen de un realismo mágico caribeño, Manuel García parece un hombre desnudo con una guitarra; desarmado ante una audiencia de al menos doscientas personas, cantando: «...y el amor y el dolor y la muerte...». Luego otro tema: «era su guitarra de la noche a

la mañana/ como estrella que alumbraba por ahí»; otro más: «esa flor, no la puedo salvar solo»; «ando sangrando el ámbar dulce de antiguas mariposas».

Las canciones, me contará luego el chileno, avanzan en la historia cronológicamente y muchas son de amor porque para engendrarlas pensó «en Haydee muchacha, enamorada de su novio asesinado cruelmente en los tiempos [en] que empezaba la Revolución. Quise que estuviera presente esa idea ensoñadora, esa idea juvenil que es también parte, por supuesto, del mundo del amor romántico y no solo del amor a la lucha».

Manuel le hace un montón de confidencias a los cientos de personas que lo escuchan en el público, sumidos en el sagrado ritual de contemplar la creación, en un silencio casi perfecto. Cuenta que en Santa Clara, después de pasar una noche entera cantando, despertó cantando todavía; habla de la primera obra que escribió en La Habana, como una carta al padre entre dos hemisferios, y también de una pieza de amor (*De una flor a otra flor*) y de su intención romántica de retratar al clavel chileno y al girasol «que es una flor muy de estas tierras»; y agarra un ukelele y luego la guitarra, y pronuncia varias veces, decenas de veces las palabras sol, luna, cosmovisión, sola. Rima algunos textos poéticos que jura no son poemas. Promete que si allí hubiese estado Retamar, no se hubiera atrevido a leerlos. Para el momento en que entona «Se rompe el viento como las cortinas de tu casa, personas y perros te buscan en las sombras que se alargan y también te busco yo», el público se deja vencer, como si respirar no hiciera falta.

A María Fernanda Coll, Tatú, como prefiere que la conozcan, la acompaña su madre: «Para nosotros los chilenos, la música de Manuel es un himno, nos identificamos muchísimo con él, es una persona que no destiñe, que no defrauda, que sigue transmitiendo esa pureza en sus canciones y eso es lo que uno finalmente recibe».

Manuel García entonces se encarna en Silvio, la leyenda, y canta como él, con las palabras saboreadas bajito, apresuradas por salirseles de la boca: «Supo la historia de un golpe / sintió en su cabeza cristales molidos». Sonríe como un muchacho. Nadie podría decirle a García que después de los cincuenta empiezan a envenenar el cinismo y el desencanto.

«Los jóvenes que fueron Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente Feliú, Pablo Milanés, pusieron sobre la mesa este diálogo de una música que está bailando con el tiempo. Esas trovas justamente nacen con la premisa de que no solo lo estético, lo romántico, no solo la canción tenía que ser una especie de comentario superficial de la vida, sino que con la posibilidad de tomar una guitarra y hacer versos, venía también el desafío de filosofar desde el arte», relata.

El trovador Carlos Lage, que grabó voces y acompañamiento en el nuevo disco del chileno, confiesa: «Soy muy amigo de Manuel y es un artista de una delicadeza tremenda, capaz de componer homenajes de gran autenticidad. Manuel está dejando al público cubano más que un mensaje artístico, un agradecimiento. Me consta que está agradecido [por] nuestra música».

«Yo pudiera hacer canciones más contemporáneas, más modernas, tengo

también algunos proyectos que tienen que ver con rock pop o con electro pop y con cosas experimentales. Pero lo que me da ganas a veces de cantar, por ejemplo, en un país como Cuba, son esas canciones que ya pasan a ser parte de una tradición social, política, estética y filosófica de nuestra civilización; y recoger esos cantos y trasvasarlos para que los que escuchan tengan a bien tenerlos en consideración. Para imponerles nada, todo lo contrario, para exponerlos amorosamente», aventurará en un rato Manuel García, en medio de nuestra entrevista.

«Cuento con su complicidad —dice el chileno a través del micrófono— si ustedes no cantan, no tiene sentido la canción». La jaula de los sueños está diseñada para interpretarse en dos tonos; el coro es una frase breve: «cómo que no se podía lo que el amor nos decía». La sala de concierto, blanca, está iluminada por el sol y diseccionada por muchas puertas, ventanas y balcones. Si el sonido fuera visible, los asistentes mirarían el conjunto de sus voces llenar la habitación y escurrirse al mar.

«Donde quiera que me encuentre, seré siempre pasajera». La segunda parte del recital la dedica «al arte de la canción protesta y la filosofía de nuestros pueblos», a la tradición artística de denuncia en los países del sur. *Te recuerdo Amanda, Ni toda la tierra entera*. «Solo el amor con su ciencia, nos vuelve tan inocentes», tararea Amalia. «¿Esa no te la sabes? Es de Violeta Parra, *Volver a los 17*». Mi amiga tiene diecinueve años y creció escuchando esa música, con los antipoemas de Nicanor Parra en la biblioteca. No lo dice, pero ver a Manuel García en vivo es la discreta explosión de un microsuceso.

María, que es periodista de *El Ciudadano*, admite que hace ocho años no visita su tierra y que justo ahora, que va de vuelta a Chile, escucharlo es como una premonición, como un regresar antes del regreso.

Manuel García se despide con La Danza de las Libélulas y el violín de Christopher Simpson. «La canción dice: «siempre vuelvo al pueblo donde imaginé hace tiempo» —explica— y hoy la canté como «siempre vuelvo al puerto», porque cuando vengo a La Habana regreso también de algún modo a mi tierra. Yo soy de un lugar con mar pero vivo hace muchísimos años en la capital. Entonces el mar se extraña de una manera biológica, algo que tiene que ver [con] lo que sensorialmente te construye, las emociones e historias. El agua, a los que nacimos signados por ella, nos resulta vital. Yo a veces firmo Manu Garpez, y pez por la valoración que tengo de lo marino y de la vida que de allí nos viene».

En esos minutos se me olvidará preguntarle otras cosas: ¿Cómo es que bailan en realidad las libélulas que parecen recordarle tanto el olvido? Qué remedio. Las palabras de los viscerales como Manuel García marean, arrojan contra el desfiladero de la utopía, hacen, del pasatiempo de soñar, un trabajo a tiempo completo. ■

Tomado de *Magazine AM:PM*.

Lorena Alemán Massip. Cuba. Periodista. Ganadora del Concurso Nacional de Periodismo Cultural Rubén Martínez Villena 2024.

Los caminos de Laura Vilar

María Elena Vinueza
y Carmen Souto Anido

Laura Vilar Álvarez (1957-2024) emprendió el viaje a la eternidad el pasado 30 de mayo. Quienes la conocimos, fuimos testigos de una vida en la que se ramificaban, de manera paralela, muchas rutas de trabajo constante. Y esta forma de vida signó su camino profesional desde los inicios de su formación.

Laura formó parte de aquel grupo privilegiado de discípulos de Argeliers León en los tempranos años de la musicología cubana. En aquel entonces, Argeliers se desempeñaba como director de Música de la Casa, por lo que los distintos espacios y programas de la institución le fueron familiares desde sus años bisoños como profesional.

Integró también la familia del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana desde la década de los ochenta, con la que orientó sus intereses de investigación hacia el área del Caribe. En este contexto se sumó al equipo de investigación que asumió el proyecto de colaboración solidaria entre Cuba y Granada,

firmado en 1982, para la salvaguarda de las expresiones de música tradicional de ese país y de sus principales cultores. Desde esa fecha, como parte del Departamento de Investigaciones Fundamentales del Cidmuc, aportó resultados al tema de investigación titulado *Interrelaciones entre la música cubana y caribeña*, que se mantuvo activo hasta 1990.

Durante esos años visitó Granada y sus dos islas vecinas, Carriacou y Petite Martinique. Estas expediciones generaron un amplio acervo documental con numerosos registros de campo —diario de campo, anotaciones, fotografías, cintas magnetofónicas, transcripciones de entrevistas, informes de trabajo— de las que fue estrechamente responsable. En sus palabras:

Me siento privilegiada por haber participado directamente en los equipos de trabajo que se crearon porque tuve la responsabilidad de procesar toda la documentación obtenida *in situ*, hacer el trabajo de mesa previo a la investigación, y, sobre todo, poder compartir con Argeliers León en el terreno [...] quien, con su magisterio y sabiduría, guió mi mirada hacia estas músicas y estas culturas de un Caribe nuestro, del Caribe del que formamos parte indisoluble y que nos identifica.¹

Tras un cuidadoso proceso de restauración y digitalización de este fondo, los resultados de investigación de aquellas expediciones vieron la luz en el año 2013, con el volumen *Granada*, de su autoría, que integra la serie Tradiciones musicales en el Caribe, de la Colección D'Campo del sello editorial Cidmuc. El libro cuenta con un amplio pliego fotográfico, numerosas transcripciones mu-



sicales y se acompaña de un disco con las grabaciones de campo realizadas por Raúl Díaz, su compañero de vida. Se trata de registros sonoros de distintas celebraciones en Granada y Carriacou entre 1982 y 1983, que incluyen los cultos *Shango*, *love songs*, *Steel band*, las músicas de bailes de cuadrillas y lanceros, así como de la práctica del *Big Drum* o danzas de nación. Este registro aporta un alto valor al texto y su socialización permite estudios comparativos y desde el concepto de continuidad cultural desarrollado Argeliers León, que dio origen a la colección y a este volumen de manera especial.

De forma paralela, integró el equipo que llevó a cabo las investigaciones cartográficas que dieron como resultado la obra *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba. Atlas* (Ciencias Sociales, 1997); y colaboró como autora del *Diccionario de la Música Española*

e *Hispanoamericana* (Fundación Autor, Sgae, 2002), así como en *The Universe of Music: a History* (Unesco/ International Music Council, 2000).

Sus caminos la llevaron a consolidar una prolífica carrera como gestora cultural. Fue fundadora de Producciones Abdala, donde creó el Centro de Información del Sonido. Además, colaboró de manera asidua con el sello discográfico Unicornio y la Editora Musical Atril. Su gestión editorial dentro de Producciones Abdala la llevó a retomar la revista *Clave*, que desde 1999 ofrece a los lectores la segunda época; bajo su dirección, la revista alcanzó la certificación como publicación científica.

En 2006 asumió la dirección del Cidmuc. Como rectora de la institución, participó en la elaboración de los expedientes del punto cubano, la rumba, el son y el bolero para su declaratoria como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.



Premio de Musicología 2008. De izquierda a derecha: Laura Vilar, Chalena Vásques, Raúl Díaz y Malena Kuss



Premio de Musicología 2008. En la Sala Che Guevara junto a Teté Linares



Premio de Musicología 2012. Presentación de la revista *Clave* junto a Liliana Casanella

Premio de Musicología 2016.
XII Congreso
de la IASPM-AL.
Recibimiento del jurado
en el salón de presidencia
en la Casa de las Américas



Reunión del grupo
de estudios ICTMD LAT CAR,
Chiapas, México, 2020



Premio de Musicología 2024 y reunión
del grupo de estudios ICTMD LAT CAR,
Casa de las Américas



Desde esta posición, también estableció una fuerte sinergia con la dirección de Música de la Casa de las Américas. Este vínculo, presente en su vida desde relaciones de afecto de sus años como estudiante, había tenido importantes espacios de colaboración previos a esta fecha, en tanto estuvo presente en 1994, cuando por primera vez llegó a Cuba la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM).

Junto a María Elena Vinueza, fue cómplice del primer Encuentro de Musicología desarrollado en 1997, así como del primer llamado al Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas en 1999. Potenció una colaboración estrecha entre los especialistas del Cidmuc y la Casa para hacer posible el regreso de la IASPM a Cuba en su rama latinoamericana, para los congresos celebrados en 2006 y 2016. También participó en la coordinación de la primera visita del grupo de estudios regionales para la América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS) y de los representantes de los registros bibliográficos internacionales (RILM, RISM, RIPM) en 2014.

Fue nombrada representante de Cuba en el Concilio Internacional para el estudio de las músicas y danzas tradicionales (ICTMD en sus siglas en inglés) desde 2014, institución con la que mantuvo un estrecho vínculo que devino en la realización del III Simposio del Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR en La Habana, en marzo de 2024.

La defensa del patrimonio inmaterial y de la socialización del conocimiento fueron sus mayores preocupaciones, de ahí su empeño por la protección del acervo

sonoro, fotográfico y documental del patrimonio musical cubano atesorado en el Cidmuc a lo largo de sus cuarenta y cinco años de historia. Con ese mismo fin, la fundación del sello Ediciones Cidmuc en 2011 tomó un cariz prioritario dentro de su gestión como directora de la institución, dando lugar a la circulación de más de treinta títulos en sus cinco colecciones.

En los últimos años el estudio y desarrollo de la industria musical fue el tema que ocupó su interés de análisis, pero al igual que en otros proyectos iniciados, sus consideraciones han sentado bases para aquellos colegas y discípulos que asuman el compromiso de continuar de estos caminos... ■

María Elena Vinueza. Ecuador-Cuba. Musicóloga. Directora de Música de Casa de las Américas.

Carmen Souto Anido. Cuba. Musicóloga. Especialista de la Dirección de Música de Casa de las Américas.

Barbara Dane: la canción seguirá siendo su mejor arma

Carmen Souto Anido

Desde que visitó la Isla por primera vez en 1966, Cuba se convirtió en su «hogar espiritual». Llegó a Casa en 1967 para el I Encuentro de la Canción Protesta. En aquel momento ya era una destacada cantautora que desde el jazz, el blues y la canción folclórica elevaba su voz para demandar cambios necesarios en la sociedad: el respeto a las minorías sociales,

el fin de los conflictos raciales, la defensa de los derechos de la mujer... Durante esos días compartió con Isabel y Ángel Parra, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Peggy Seeger, Óscar Chávez, Martha Jean Claude, Carlos Puebla y otros muchos; participó activamente en cada una de las acciones del evento y destacó entre los participantes que defendían la canción comprometida con las luchas de los pueblos.

Tras el encuentro, le escribiría a Marcia Leiseca sobre las jornadas de canciones en La Habana: «Fue un encuentro muy importante en muchos aspectos, algunos de los cuales no serán evidentes hasta que no pase algún tiempo. Desde luego, nosotros ahora debemos comenzar el verdadero trabajo de formar movimientos genuinos que iguallen nuestro entusiasmo». Toda su correspondencia se conserva en los archivos de la Casa. Este acervo es testigo de todos los proyectos que esbozó tras el Encuentro, de sus sueños de extender el alcance del





evento y llevarlo hacia otras regiones con necesidad de consolidar su conciencia política. En sus cartas también hablaba de fundar su propia discográfica, Paredon Records, proyecto que se cristalizaría en 1970, así como de un local propio para mostrar su música.

Y su entusiasmo no cesó. El contacto con la Casa se mantuvo durante años, a veces de manera más intensa, otras a través de su hijo, Pablo Menéndez. Regresó varias veces, a finales de los noventa, para ofrecer conciertos. El recuerdo de aquel primer encuentro la llevaron a regresar a la Sala Guevara en el año 2016, justo en la víspera de celebrarse cincuenta años de aquellas

jornadas históricas de canciones y entusiasmo. Esta sería su última visita a La Habana, con casi noventa años, en la que mostró, una vez más, que la canción seguía siendo su mejor arma.

Su complicidad con la Casa encontró un punto culminante en 2022, cuando recibió, a sus noventa y cinco años, la Medalla de la Amistad, por Decreto Presidencial firmado por el presidente cubano Miguel Díaz-Canel. Esta vez su regreso fue virtual y emocional. Regresó en canciones y anécdotas que celebraron su vida desde su primera visita a La Habana. Una vez más, esta celebración marcaba el aniversario cincuenta y cinco de aquel encuentro original.

En aquella jornada Miguel Barnet apuntó que «Barbara

Dane es de esas personas que no se desentienden». El 20 de octubre dejaba este plano terrenal. Quedan sus canciones, que seguirán siendo banderas para defender las causas a las que dedicó su vida. ■

Carmen Souto Anido. Cuba. Musicóloga. Especialista de la dirección de Música de la Casa de las Américas.

XIII Festival de Arte Popular «Mercedes Sosa» llega por primera vez a Cuba

La Casa de las Américas recibió la decimotercera edición del Festival de Arte Popular «Mercedes Sosa» los días 28 y 29 de noviembre. Se trata de una edición histórica en tanto es la primera vez que el evento se realiza más allá de las fronteras argentinas. Realizarlo en la Casa toma un sentido especial en tanto fue el pretexto para conmemorar el aniversario cincuenta del emblemático concierto de la Cantora de América en la Casa.

Nacido desde la firme convicción de que la cultura es el eje fundamental para la búsqueda de la identidad y emancipación de los pueblos, el festival es un esfuerzo conjunto realizado por el Centro de Estudios y Formación Marxista (CEFMA) y la Fundación Mercedes Sosa. Para la presente edición, el programa incluyó dos acciones realizadas en la sala Sala Che Guevara.

El jueves 28 de noviembre tuvo lugar el panel titulado «Mercedes en Casa», donde los testimonios de Aracely Matus, Amaury Pérez y Augusto Blanca moderados por María Elena Vinuesa, directora de Música de la Casa, nos regresaron a aquella histórica visita de la artista a Cuba.

La tarde del viernes 29 de noviembre fue testigo de un concierto con la actuación del cantautor argentino Pancho Cabral, junto a los trovadores cubanos Augusto Blanca, Heidi Igalada, Santa Massiel y Ana Irma Pereyó, con la indispensable guitarra de Alejandro Valdés.

TARDE DE RECUERDOS

Los recuerdos se tejieron en las voces y la memoria de quienes tuvieron el privilegio de acompañar a Mercedes durante la vida y compartir la experiencia de aquella primera visita a la Casa.

En aquellas jornadas de octubre de 1974, un intenso programa de actividades permitió que el público cubano conociera de cerca a Mercedes, la voz que tan presente tenían en su escucha. Pero sobre todo permitió que la Cantora viera muy de cerca a estudiantes, trabajadores, artistas..., y cantara en Santiago de Cuba, tocar en Casa de las Américas, en el Teatro Amadeo Roldán y en el Teatro Lázaro Peña. En Cuba se respiraba con fuerza el movimiento de la nueva canción latinoamericana. Testimonios de aquel momento y de este festival que trae su impronta y huella, fueron compartidos durante la tarde en la Casa, que *Boletín Música* comparte con sus lectores:

Aracely Matus: la memoria de mi abuela

Es un orgullo y alegría inmensa, nunca pensé que podríamos sacar el Festival de la Argentina. Hace trece años que lo hacemos, una vez por año, la Fundación Mercedes Sosa y el CEFMA. Esta es una propuesta que trajo el CEFMA para mi papá, Fabián Matus, quien en aquel momento era el presidente de la fundación.



Fotos: Abel Carmenate y Carmen Souto.
Archivo fotográfico de la Casa de las Américas

La idea era poder llevar adelante un festival con el nombre de mi abuela, teniendo en cuenta determinadas características que pensamos eran relevantes en Mercedes, y por eso todos los años en el festival participan muchas acciones culturales: música, fotografía, títeres, danza, teatro, pintura... todos los años es distinto. Hace un tiempo lo hicimos en el teatro IFT, un lugar muy importante para la historia de Mercedes; también lo hemos hecho en la sede de la fundación, y también lo hemos llevado a provincias de mi país como La Rioja, Santa Fe... y este año estamos acá. Nunca pensé que sería posible, lo reitero porque es muy importante para nosotras —me refiero a Alexia Massholder, con quien hacemos el festival desde la partida de mi padre, y para mí.

En el festival se juntan artistas consagrados y artistas noveles, donde todos tienen el mismo tiempo de participación. Siempre fue un festival gratuito, cosa que no es muy común en mi país.

Quiero tomarme mi tiempo para compartirles las palabras de Susana, viuda de Pepete Bartis, el guitarrista que acom-

pañó a mi abuela en su concierto aquí en Casa de las Américas; un guitarrista mendocino, y para mí una de las mejores duplas que tuvo mi abuela. Susana estuvo aquí hace cincuenta años en aquella presentación y me dejó estas palabras para compartir con ustedes:

Viaje a Cuba, muy deseado. Recorrimos la Fábrica de Tabacos, los obreros escuchaban música clásica. Fuimos a Sierra Madre, mucha emoción saber del Che, saber de Fidel. Compartimos espectáculos al aire libre, todo con calidad escénicas. En la Casa de las Américas el respeto silencioso por Mercedes y Pepete es muy fuerte, es mágico. Tuve la bendición de ver una clase de ballet de Alicia Alonso, impecable. Alojados en el hotel Cuba Libre, mi agradecimiento por siempre al ser parte de esta historia. Susana

Como nieta de mi abuela siento algo muy grande. A veces me parece un poco extraño, porque es mi abue-

la, y veo que suceden cosas tan fuertes que tienen que ver con el canto de mi abuela, con lo que ella siempre quiso. Siempre tuvo muy en claro que ella había nacido para cantar, pero no cantar porque sí, y eso lo mantuvo siempre, hasta que dejó de vivir en este plano. Ella iba a cantar hasta lugares muy inhóspitos, como Santa Catalina, que es un pueblito mínimo donde nunca había ido a cantar nadie; y como mi abuela fue a cantar allí de las provincias y ciudades cercanas fueron hasta allí a escucharla.

Agradezco a ustedes todos por estar aquí y a toda la gente de Casa de las Américas que hicieron un trabajo que nadie sabe, si no están muy cerca, lo difícil que es trabajar para la cultura, por lo menos en mi país. Nadie tiene mucha noción del esfuerzo que significa. Así que muchas gracias a Casa de las Américas. Esta es la primera vez que logramos sacar el Festival Mercedes Sosa fuera de la Argentina; no es un año muy feliz para mi patria; pero bueno, acá estamos. Demás está decir lo agradecida que estoy con Cuba y con mi abuela.

Alexia Massholder: el compromiso del festival

Hace trece años, junto a Fabián, el hijo de Mercedes, comenzamos a organizar el Festival Mercedes Sosa. Hoy que ya no nos acompaña, tenemos el honor y el gustazo de organizarlo junto a Aracely, su nieta, mi hermana. Es un festival que queremos mucho. Nosotras estamos convencidas de que sostener vivo el le-



gado de Mercedes en todo el mundo, su pensamiento, su compromiso con el arte, su compromiso con los pueblos y esa voz inigualable, es un deber cultural, político, ético. Tanto para la fundación como para el CEFMA, la institución que dirijo.

Queremos agradecer muchísimo a Casa de las Américas, al Ministerio de Cultura de Cuba, a Liz Cuesta, que acogió este festival, gracias a Abel y a todos aquí en Casa que hacen posible que hoy estemos acá una vez más celebrando a Mercedes.

Amaury Pérez: el encuentro con Mercedes en La Habana

Cada vez que oigo las palabras «hace cincuenta años» me impresiono. Yo venía a esta Casa, que se convirtió en mi casa, en la de Silvio, de Pablo, de Sara González... En aquel momento, inicios de los setenta, yo trabajaba en el cine como

boomman, técnico de sonido, y tenía un jefe muy difícil. Haydee nos dice en aquella oportunidad «viene Mercedes». En el grupo del Icaic, Silvio, Pablo y Noel habían traído discos de Mercedes, la conocieron en el Festival Siete días con el pueblo en República Dominicana, y trajeron los discos.

Cuando me dice Yeyé «va a venir Mercedes a la Casa de las Américas y estás invitado», le pedí permiso a mi jefe para asistir ese día y me dijo que podía venir; pero con el micrófono y el equipo de filmación: «No vas a ir haciéndote el artista, que lo que tienes son cuatro canciones y no te conoce nadie». La idea era grabar el encuentro para hacer un documental.¹

Ese día llegué temprano, con Luis García Mesa que era el fotógrafo; José Borrás, que era el sonidista y Carmelo Ruiz, el iluminador... todos eran mis amigos queridos. Cuando Yeyé me ve con el aparato aquel puesto me dice «¿Qué haces con el palo ese?»; le comenté que solo había podido venir para trabajar. En ese momento comenzaron a entrar los invitados: Silvio, Pablo, Sara, Noel, Mary, la hermana de Silvio... Luego entraron Elena Burke, Omara Portuondo, Ela Calvo, cantantes de otros géneros... Entraron periodistas, Albertico Fernández de Radio Habana Cuba, de Radio Rebelde, periodistas de Juventud Rebelde... Yo me quedé hacia atrás con mi micrófono, Haydee regresó y me regañó, que mandó soltara el micrófono y me sentara. Le dije que mi iba a costar un consejo de trabajo (y así fue); pero entonces Silvio me indicó que me

sentara a su lado. Así pude estar cerca de ella aquella tarde.

El resultado fue ese pequeño documental, que estuvo muy accidentado porque se hizo muy corto. Nosotros le empezamos a cantar a Mercedes, ella quería escucharnos a todos. Cada uno le cantó una canción, pero a todos nos quitaron el audio, a mi me desaparecieron, se ve cómo Elena le cantó canciones que la pusieron a disfrutar. Se ve cómo saluda a Silvio con cariño, ya lo conocía de antes, a Pablo y por supuesto a Yeyé.

Realmente fue un momento muy impresionante para todos. Poder escucharla cantar y tenerla tan cerca fue realmente impresionante. Ella empezó con una canción de Pancho Cabral, «Azul provinciano», preciosa canción, y con la misma siguió y siguió, y aquella voz iba creciendo... Rogelio París, el director del documental, le hizo una entrevista que fue muy bonita, ella era una persona de palabra fácil. Escucharla fue un privilegio para nosotros

Ella hizo una bonita amistad con Sara González, y recuerdo que cuando fuimos al concierto del Karl Marx, Sara le llevó un ramo de flores; Mercedes terminó bajando a la platea para recoger las flores de Sara y le dijo «las flores se marchitan, el regalo que yo quiero es que me cantes ahora». Por ahí anda la foto de Sara cantándole a Mercedes en el Karl Marx. Todo alrededor de Mercedes en ese viaje fue... más que mágico.

Después la seguí viendo, cada vez que vino. Su último concierto fue en el Karl Marx en 1987 y lo que pasó ese día fue increíble. Recuerdo lo que pasó ahí: comenzó cantando *a capella*, luego con el guitarrista y más tarde ella se incorporó

¹ Se refiere al documental *Mercedes Sosa*, Dir. Rogelio París (Icaic, 1974).

con el bombo. Aquello fue agarrando una temperatura, que cuando llegó el último bis, supuestamente, el público se fue hacia el escenario y empezó a golpear el escenario para que no se fuera, incluso uno le dijo «Ud se queda aquí y no se va nunca».

La fuerza de Mercedes era de otro planeta. No hay nada comparable con su presencia escénica

Después la vi en 2 oportunidades, en las giras que hizo por los Estados Unidos, y siempre me tocaba estar en un hotel cerca de donde cantaba Mercedes. Cuando me reconocía me decía: «el cubano, ahí está el cubano...».

Yo sé lo que se quitó del documental, y cuánto me gustaría que un día consiguiéramos ver los descartes de aquel día... Sobre todo decir que se notaba que ella estaba encantada, feliz; tu sientes cuando alguien está feliz y cómo logra transmitirlo a los demás.

Mercedes y Yeyé se hicieron muy amigas, era muy fácil hacerse amiga de Yeyé, y Mercedes lo logró.

Y quiero agregar algo más: Mercedes fue una de las personas que inauguró la falta de prejuicios entre géneros. Todavía la estoy recordando, cuando incluso la criticaron, cuando cantó «La Maza» de Silvio Rodríguez con Shakira. Ambas fueron criticadas por esto, y sin embargo eso no las paró. Cuando cantó con grandes rockeros argentinos también: la versión de Mercedes de «Yo vengo a ofrecer mi corazón» de Fito Páez, nada puede compararse con eso. Ella también rompió con el esquema de la «folclorista» que no se mezclaba con el resto de los géneros. Trabajó con rockeros, con poperos, con grandes figuras de siempre...

nunca discriminó. Si la canción era buena y el cantante lo hacía bien podías contar con ella; ahora, no importa cuán popular fueras, si no lo hacías bien, no contabas con ella. Recuerdo que cantó con Alberto Cortés, con Alejandro Lerner... jóvenes, experimentados... y creo que ese es uno de los méritos de los que menos se habla de Mercedes y es un gran mérito. Ella fue de las primeras estrellas del folclor argentino y latinoamericano que decidió no quedarse en ese espacio. Tuvo claro que la canción que hoy puede considerarse moderna mañana puede convertirse en una expresión raigal. Y para mí es de las cosas más impresionantes.

Augusto Blanca: su presencia en Santiago de Cuba

Mi encuentro con Mercedes fue muy breve. Yo todavía vivía en Santiago de Cuba, por eso siempre que tenía la oportunidad iba a casa de Silvio para enterarme de lo que estaba pasando en el mundo: la música brasileña, el nuevo canto argentino... y ahí fue donde escuché por primera vez a Mercedes. Por supuesto que me dejó descolocado con esa voz mística, una voz que salía del sur, una cosa muy especial.

Estaba recién creado el Movimiento de la Nueva Trova en Santiago y yo era el presidente de las provincias orientales. Me enteré que Mercedes venía a Cuba por una llamada de la Unión de Jóvenes Comunistas, y me dijeron que yo sería la persona que la atendería cuando fuera a Santiago de Cuba.

No recuerdo si la esperamos en el aeropuerto o fuimos a verla al Hotel Versailles, que fue el lugar donde se quedó. A mí aquella mujer me impresionó mucho



de inicio, porque tenía una imagen muy fuerte. Cuando me fui a presentar me dijo: «sí, tu eres el trovador de aquí, que me dijeron que me tienes que atender». Estaba muerta de la risa, rompiendo el mal rato que yo estaba pasando, que no sabía ni qué decirle

Me pidió que saliéramos a la piscina un rato y ahí empezamos a conversar, de cualquier cosa. Ese día teníamos programado ir al Moncada, a la Granjita Siboney y a la Gran Piedra, donde almorzaríamos. Todo ese tiempo fue conversando. En la Gran Piedra cantó para los trabajadores del jardín de orquídeas; fue una canción *a capella*, no recuerdo cual, solo recuerdo que el lugar retumbó. Nadie se lo pidió, ella sola se puso a cantar.

En un momento, que no recuerdo si fue en el hotel o en el almuerzo, me pidió «cántame alguna canción tuya»; yo no sabía ni qué cantar. Le conté que cada vez que voy a cantar me pongo muy nervioso. Entonces ella me dijo: «¿Quieres que te dé un consejo?: ese nerviosismo lo vas a tener toda tu vida. El día que no tengas ese nerviosismo a la hora de cantar, no cantes, porque significa que no tienes nada que decir». Ese es un consejo que recuerdo siempre porque

a estas alturas, que ya llevo bastantes años saliendo al escenario, cada vez que estoy en la pata y anuncian mi nombre, yo tiemblo. Y entonces recuerdo ese consejo que ella me dio. Y lo he cumplido a cabalidad.

Esa noche fue su concierto en el patio del ayuntamiento, frente al parque Céspedes de Santiago de

Cuba, donde se hacían los conciertos de los festivales de la trova. No había ni un alma. Aun conservo el casete que grabé esa noche, como un recuerdo para siempre de ese concierto. Aquella noche fue tan tremenda: allí escuché por primera vez «Alfonsina...», «Canción con todos», que tuvo que cantarla dos veces ese día; la gente se asomaba por los balcones, y le pedía canciones... Fue apoteósico.

Luego nos volvimos a ver en el Festival de Varadero en 1981 y, más adelante, en la Bienal de 1987, cuando cantó con Chico Buarque. Ella se acordó de mi cuando fui a saludarla. Estaba sentada detrás de las pancartas de unos pintores y me reconoció: «tu eres el de Santiago...» Habían pasado más de diez años y aun me recordaba. Ese día ella le regaló una cámara al Plátano,² que andaba con una cámara que no tenía rollo, y ella le regaló una cámara preciosa, que le nació entregársela...

Mercedes tenía una cosa que no sé cómo explicar. Te daban ganas de abrazarla. Dejó una huella muy grande en

² Se refiere al fotógrafo Luis Hernández, conocido como «El Plátano», cronista gráfico de la Nueva Trova cubana.

todos nosotros. Continuamente, cuando me deprimó, acudo a tres voces: a Mercedes, a Silvio y a Pablo Milanés.

Nuestro encuentro fue muy corto, pero me marcó. Guardo en mi corazón aquel día con ella. Inolvidable mujer. Agradezco a la vida haberla conocido y compartido con ella, aunque fuera breve, porque me dio el mejor consejo que me han dado en la vida.

Pancho Cabral: ese azul...

Estábamos en Casa de Mercedes un 9 de julio, día de su cumpleaños. Yo le hice escuchar una vidala chayera, que es un género musical de mi provincia, La Rioja, en el noroeste argentino. «Ese es Panchito», me dijo. Le pidió entonces a Pepete que registrara la canción. Se la canté la vidala y me pidió que se la grabara y se la enviara.

Se la envió después en un casete, por aquel entonces también había terminado de re-componer el «Azul provinciano», esa que cantó aquella vez en su visita a Cuba. Resultó entonces que no grabó la vidala que le había sugerido, sino que se quedó con el «Azul provinciano», y lo hizo conocer por el mundo, porque a través de ella fue que se conoció. Luego la grabaron otros: Tania Libertad en México, en fin, una serie de cantores muy buenos. A través de los años parece que algunas palabras o frases de la letra conmovieron a otros cantores, lo que le ha dado vigencia. Esa canción tuvo el despegue que nunca pensé que tendría gracias a Mercedes.



Con ella siempre me unió una gran amistad, de la cual estoy agradecido a la vida. Nos unió una gran amistad en el canto, en la vida y en la composición.

Era una mujer sorprendente, con una magia y un halo protector que muchos no tienen, solo personas elegidas en la vida tienen esa luminosidad para abrazar como ella.

LA MUSICA SE HIZO PRESENTE

El XIII Festival de Arte Popular «Mercedes Sosa» es un espacio de inclusión y coherencia. Artistas consagrados dialogan con jóvenes talentos, inspirados por la obra y legado de Mercedes Sosa. Ese fue el espíritu que marcó el concierto en la Sala Guevara.

Anécdotas y canciones fueron protagonistas del espacio, que además de marcar los cincuenta años de la primera presencia de la cantora en la Casa, también celebró el Día de Solidaridad con el pueblo de Palestina. Una vez más, Mercedes convocó a luchar por las buenas causas. Fue igualmente el pretexto para celebrar la vida de nuestro Silvio Rodríguez en su cumpleaños.

La velada contó con la emotiva actuación del cantautor argentino Pancho Cabral, junto a los cubanos Augusto



Blanca, Heidi Igualada, Santa Massiel y Ana Irma Pereyó, quienes desde su voz recorrieron el rico legado musical del continente. La jornada se acompañó con fotografías y fragmentos de los documentales *Mercedes Sosa* y *Mercedes Sosa: la voz de Latinoamérica*.

La mirada femenina hacia la canción y la poesía dio inicio al encuentro. Primero tomaron la sala las nuevas generaciones, representadas en la voz de la pianista y cantautora Ana Irma Pereyó —quien interpretó canciones de su autoría, de Yeni Turiño y de Yatsel Rodríguez— y Santa Massiel —con obras propias. Sus voces se unieron para interpretar «Como a cigarra» de María Elena Walsh.

La lírica reflexiva y los acordes de la guitarra protagonizaron el tributo de Heidi Igualada a la trova, mientras que con el merecido homenaje a autores como Vicente Feliú y Silvio Rodríguez, Augusto Blanca cerró las interpretaciones de los cantautores cubanos en este festival.

El también guitarrista y escritor argentino Pancho Cabral, entre coplas y anécdotas, nos devolvió a Mercedes con la interpretación de su «Azul provinciano», que se convirtió en un clásico en la voz de La Negra. Para este momento se hizo acompañar de Alexia Massholder. «América es el agua», «Coplas atadas con Chalas», «La ronda de la Sola» y «De Salamanca y cielo» fueron algunas de las obras que nos regaló Cabral durante la tarde.

«Volver a los 17» convocó en el escenario a Aracely Matus, nieta de Mercedes Sosa y consagrada cantautora, quien se hizo acompañar del propio Cabral, Alexia y Alejandro Valdés.

La jornada cerró con la voz de Mercedes, no podía ser de otra manera. Todos los artistas y presentes en la sala acompañamos su canto entonando «Cuando tenga la tierra», evocando la manera en que tradicionalmente culminan las acciones del festival. ■

Nuevo compendio editorial desde Colombia

El sonido que seremos. Historias y prácticas musicales en Colombia (Ediciones Uniandes, 2024) es el más reciente empeño editorial de Sergio Ospina Romero y Rondy Torres López. El volumen reúne las más reconocidas voces de la investigación musical de ese país.

Según afirma su nota de presentación: «Es un libro como pocos, que reflexiona desde múltiples perspectivas, enfoques y saberes sobre las músicas nacionales, regionales y foráneas, así como las cultas, sacras, académicas, populares, comerciales, indígenas, afros, criollas, clásicas, contemporáneas, insurgentes y emancipatorias. Estudia sus modos de creación, reproducción y conservación, y la institucionalidad académica y gubernamental que se ha creado a su alrededor: teniendo en cuenta que la música es una práctica situada, que surge en diversos contextos sociales, económicos y políticos, y expresa, como ninguna otra, facetas de la cultura la identidad y la vida social de la nación. Sin pretender una cobertura exhaustiva, —casi como un rompecabezas incompleto—, esta compilación invita al lector a descubrir nuevas perspectivas y a profundizar en la complejidad cultural de Colombia por medio de una fascinante colección de casos de estudio. Este libro es, en últimas, una ventana abierta a la riqueza sonora del país y un homenaje a su vibrante tradición musical».

Presentación del libro *Etnomusicología en el Chile del siglo XXI*

En el mes de enero fue presentado el libro *Etnomusicología en el Chile del siglo XXI. Músicas identidades y territorios en el sur del mundo*, compilación de Ignacio Soto-Silva y Javier Silva-Zurita (Universidad de Los Lagos, 2023).

En palabras de Ignacio Soto-Silva durante la presentación del volumen, «el libro nace con el objetivo de generar un espacio de discusión de los distintos enfoques de la etnomusicología nacional. Para esto se convocó a investigadoras e investigadores que quisieran participar en el proyecto. Este escrito nos otorga un panorama general de los diferentes intereses de investigación sobre las músicas tradicionales y urbanas de Chile».

Además, el académico agregó que «el libro tiene capítulos que van desde el estudio de la música en comunidades afro-descendientes en el norte de Chile, a la observación del freestyle en Concepción y la melodía tradicional mapuche».

La presentación tuvo lugar en la sala Mafalda Mora del teatro Diego Rivera, y contó con las intervenciones de los panelistas Andrea Chamorro, Christian Spencer, Leonardo Díaz e investigadores del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

Nuevo libro de la editorial Iberoamericana Vervuert

A inicios de año vio la luz el volumen *Músicas iberoamericanas interconectadas: caminos, circuitos y redes* (Iberoamericana Vervuert, 2024),

editado por Javier Marín, Montserrat Capelán Fernández y Paulo Castagna, como parte de las actividades de la Comisión de trabajo, música y estudios americanos -MUSAM de la Sociedad Española de Musicología -SEdeM. Firmados por investigadores de la Argentina, Austria, Brasil, Chile, España, los Estados Unidos, México, Portugal y Puerto Rico, sus veinticinco ensayos analizan cómo la existencia de rutas de comunicación moldeó la movilidad de músicos, repertorios, prácticas e ideologías; configurando una dinámica y compleja estructura reticular que permite entender el universo sonoro iberoamericano como parte de un conjunto interaccionado.

De acuerdo con las notas al texto: «La historia musical de Iberoamérica —entendida no solo como espacio geográfico sino también como comunidad cultural global— ha estado marcada por procesos de transculturación de elevada complejidad, como resultado de la convergencia y posterior hibridación —a lo largo del tiempo— de matrices indígenas, africanas e ibéricas. Dicha realidad fue posible gracias a una extensa y diversificada red de comunicaciones —primero marítimas y terrestres, luego también aéreas— que mantenía interconectada una pluralidad de regiones y ecosistemas. Partiendo de este enfoque interpretativo de las redes de intercambio, esta colección de ensayos contiene investigaciones recientes sobre cómo la música, con su complejidad de componentes semánticos y formales y su inherente capacidad para atravesar todo tipo de fronte-

ras, participó de estas redes transnacionales; convirtiéndose en un agente clave dentro de un sistema dinámico de relaciones culturales».

Fallece Salomón Gadles Mikowsky

En el atardecer del 15 de marzo de 2024, en Nueva York, falleció el destacado pianista y pedagogo Salomón Gadles Mikowsky (La Habana, 1936-New York, 2024).

De padres polacos, recibió sus primeras clases de piano del notable pedagogo cubano César Pérez Sentenat (1896–1973). También estudió teoría de la música con Argeliers León (1918–1991) y solfeo con Luis Pastoret. Tras obtener una beca en la Juilliard School continuó sus estudios en Nueva York, donde obtuvo los títulos de Bachelor y Máster. Posteriormente, hizo un Doctorado en la Columbia University cuyo tema de estudio fueron las danzas de piano del compositor Ignacio Cervantes (1847–1905). En el ámbito de la pedagogía musical se le llegó a identificar como «uno de los profesores-artistas más buscados del mundo» y por su «habilidad mágica para convertir a sus estudiantes de piano en artistas».

Mikowsky fue miembro de jurados de innumerables concursos internacionales y dirigió festivales internacionales de piano en España, Francia y Cuba. Recibió el Premio «Cintas» del Instituto de Educación Internacional y el título de Doctor *Honoris Causa* de la Universidad de las Artes de Cuba. Fue nombrado Artista de Steinway, así como expro-

esor de Educación Musical en la Universidad de Columbia. Enseñó en The Juilliard Precollege, la Universidad de New York, la Universidad de las Artes de Filadelfia y en el Chicago College of the Performing Arts de la Universidad Roosevelt. Desde 1969 hasta su muerte se mantuvo como profesor de la facultad de piano de Manhattan School of Music.

A pesar de haber vivido la mayor parte de su vida fuera de Cuba, siempre pensó y obró por la música de la mayor de las Antillas. De ello dan fe sus frecuentes visitas, el auxilio en materia pedagógica a colegas y estudiantes, los pianos Steinway donados a la sala Cervantes y al Teatro Martí, así como la creación y auspicio del Encuentro de Jóvenes Pianistas; festival que convirtió a La Habana en un punto de encuentro de lo mejor del repertorio pianístico del mundo, interpretado por alumnos de la Manhattan School of Music y músicos cubanos.

Cada una de las seis ediciones de ese evento contó con la colaboración de Eusebio Leal Spengler y la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana, especialmente del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

«Aun cuando su carrera fue básicamente realizada fuera de la Isla, hoy no puede escribirse la historia del piano en Cuba sin tomar en cuenta su halo de bondad y sensibilidad», expresaron las musicólogas Miriam Escudero y Claudia Fallarero, directora y especialista principal del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, respectivamente.

Escudero y Fallarero, cercanas colaboradoras del pedagogo en Cuba, ase-

veran en el texto *Salomón Mikowsky, el músico que trasciende el tiempo*, que él «tramó la manera de estar siempre presente, como jurado del Concurso Ignacio Cervantes y, desde 2013, con su Encuentro. Convencido de la avidez de músicos y públicos por escuchar extensas jornadas de piano, creó un espacio para recordar y descubrir nuevos repertorios; cantar melodías de conocidos conciertos o ser confrontados por la estética transgresora de algunos autores».

Fue su última voluntad la donación de sus libros y discos de música al departamento de Piano de la Universidad de las Artes y a la mediateca del Lyceum Mozartiano de La Habana, que dirige el profesor Ulises Hernández. Esta misión ya está en proceso por intermedio de la Dirección de Cooperación Internacional de la Oficina del Historiador. Igualmente, solicitó que sus restos descansan en el Cementerio Hebreo Ashkenazi de Guanabacoa.

Lanzan libro sobre rock chileno

En el mes de abril fue presentado el libro *Prehistoria del rock chileno, 1945-1967, de César Albornoz Cuevas*. El volumen se define como «una historia del rock antes del rock. Más que como un género musical, este libro propone concebirlo como una experiencia cultural de la sociedad chilena, a través de una aproximación que se enfoca en la música como fuente para conocer el pasado, atenta a la materialidad y mediatización que la convirtieron en un fenómeno de masas, y consciente de que los sonidos ordenados por el artista

desencadenaron procesos sociales fuera de su alcance. A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial se examinan las corrientes musicales más populares en Chile, con especial atención sobre aquellos segmentos dirigidos hacia la juventud; ya que desde ellos emergieron los sonidos que hoy reconocemos como rock'n'roll. El volumen, además, indaga en cómo este género propició actitudes, mentalidades y valores, hasta constituir, hacia 1967, una identidad cultural singular y propiamente chilena. La investigación, que dio lugar a este libro, siguió caminos metodológicos y epistemológicos que permiten emplear los objetos artísticos como fuente histórica para, de este modo, por medio de registros escritos, sonoros, visuales y audiovisuales, responder a la pregunta ¿cuándo, cómo y por qué nació el rock chileno? Pues bien, si el rock chileno nació en 1967, año en que comenzó su historia, aquí se examinarán sus raíces. Esta es su prehistoria».

Nos deja Philip Tagg

El pasado mes de mayo falleció Philip Tagg (1944-2024), destacado musicólogo, pedagogo y escritor británico. Miembro fundador de la Asociación Internacional para el estudio de las músicas populares (IASPM) y pionero en este campo de estudios, sentó las bases para la disciplina tal y como la conocemos hoy día, logrando la inserción de los estudios de la música popular dentro de la academia. Sus metodologías de análisis impulsaron la llamada musicología popular y demostraron la profundidad y alcance de la musicalidad popular.

Philip Tagg es, sin duda alguna, uno de los musicólogos más destacados de las últimas décadas al ser uno de los precursores de los Popular Music Studies. Además de esta labor, Tagg desarrolló actividades como compositor, arreglista y músico. Entre 1971 y 1991 impartió historia de la música, análisis musical, música e imagen en movimiento y armonía para teclado en la Universidad de Gotemburgo (Suecia). En 1991 comenzó a trabajar en *EPMOW (Enciclopedia de Música Popular del Mundo)*. De 1993 a 2002, enseñó en el Instituto de Música Popular de la Universidad de Liverpool. Fue Profesor Titular de Musicología en la Universidad de Montreal entre 2002 y 2009.

En 2014 recibió el Premio a la Trayectoria del Instituto Internacional de Semiótica por su contribución a la semiótica musical. Como parte de IASPM, tuvo una presencia importante en numerosos congresos celebrados en América Latina.

Entre sus libros más recientes se cuentan *Music's Meanings* (2013), *Everyday Tonality II* (2015) y *Fernando the Flute IV* (2018). Autor de trabajos fundamentales acerca de la música popular, la semiótica musical y las relaciones música/imagen, su obra es ampliamente citada en los estudios contemporáneos, con lo cual deja un importante legado para el futuro en este campo de estudios.

El proyecto América en Madrid lanza nuevo volumen

El Madrid Americano: Patrimonios interconectados, siglos XVI-XIX

(UAM, 2024), coordinado por Antonio Álvarez-Ossorio, Pilar Ponce Leiva y Víctor Peralta Ruiz, es un libro que congrega a investigadores de la Universidad Autónoma y la Universidad Complutense de esa ciudad, entre otras instituciones.

Esta obra, que vio la luz en junio, tiene la finalidad profundizar en las raíces americanas de Madrid; contribuyendo a poner en valor el impacto de la América en el patrimonio documental, cultural, científico y natural de la Comunidad de Madrid. Es resultado del proyecto América en Madrid. Patrimonios interconectados e impacto turístico en la comunidad madrileña (H2019/HUM-5694), dentro del Programa de Actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades, cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

De acuerdo con la sinopsis del texto: «Los indicios de la presencia de América en la vida cotidiana y el imaginario de la región aparecen incluso antes del establecimiento de la corte en Madrid (1561) y pasan a un primer plano simbólico en fecha tan temprana como la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (1630s), donde se representaban las victorias en Salvador de Bahía y San Juan de Puerto Rico. Asimismo, uno de los árboles más antiguos de Madrid es un Ahuehuete de México que está en el Retiro, algo que la mayoría de la población no sabe. Por otra parte, los intercambios de todo tipo con el mundo americano (que incluía también grandes espacios de la actual

Norteamérica) siguieron ocupando el epicentro de la vida madrileña, incluso, después de la pérdida de los virreinos y capitanías continentales a principios del siglo XIX. Durante los tres años de implementación del proyecto el patrimonio de origen americano será estudiado en sus diversas manifestaciones, tanto históricas y documentales como artísticas, culturales y naturales».

Congreso de ARLAC/IMS se celebra en México

Entre los días 7 al 10 de agosto de 2024, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la facultad de Música de la Universidad Autónoma de México acogió el VI Congreso de la Asociación Regional para la América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). La cita se produjo en memoria de Juan Francisco Sans (1960-2022).

Con la presencia de musicólogos e investigadores en humanidades y ciencias sociales, la amplia convocatoria incluyó la participación de grupos de estudio IMS, grupos de trabajo ARLAC, mesas temáticas, ponencias individuales, pósters y lanzamientos de libros, grabaciones o documentales. El tema del congreso fue libre, lo que permitió recibir una variedad de propuestas actuales de estudios en música, cultura y sociedad en la América Latina y el Caribe, desde perspectivas disciplinarias e interdisciplinarias diversas.

La Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC) forma parte de las cuatro asociaciones regionales de la International

Musicological Society (IMS), y tiene como misión apoyar la difusión a nivel global de la investigación musicológica realizada en Latinoamérica y el Caribe, así como promover el diálogo y la conformación de redes de comunicación de alcance mundial entre investigadores latinoamericanos y caribeños. Actualmente es considerada una de las asociaciones de más alto nivel a nivel regional en el área de la investigación musicológica.

Nueva publicación de Routledge

En el mes de septiembre vio la luz *Routledge Handbook of Music and Migration: Theories and Methodologies*, un volumen transdisciplinar que cambia paradigmas en los estudios sobre música y migración. Conceptualizado como una guía metodológica y teórica exhaustiva, el texto pone en primer plano el potencial móvil de la música y presenta argumentos claves sobre la importancia de las expresiones musicales en el debate de las políticas migratorias.

Una veintena de especialistas internacionales en música y migración establecieron estándares metodológicos y teóricos para colaboraciones transdisciplinarias en el campo de los estudios sobre migración, desde la discusión de términos esenciales como movilidad, comunidad, ética de investigación, derechos humanos y blanquitud crítica en el contexto de la música y la migración en dieciséis capítulos que abordan las metodologías y teorías etnomusicológicas, musicológicas, sociológicas, antropológicas, geográficas,

pedagógicas, políticas, económicas y mediáticas que reflejan y cuestionan los discursos actuales sobre el tema.

En su enfoque interdisciplinario, estos capítulos avanzan las interrelaciones entre música y migración como factores facilitadores de los estudios socioculturales. Además, los autores abordan cuestiones cruciales de agencia, igualdad y equidad, así como las responsabilidades y expectativas de los escritores y artistas al investigar los fenómenos migratorios como experiencia humana innata.

Como resultado, este manual proporciona a académicos y estudiantes herramientas metodológicas y teóricas relevantes y aplicables, además de una extensa revisión de la literatura para futuras investigaciones.

Darío Tejeda, nuevo presidente de la IASPM para Latinoamérica

El destacado escritor e historiador dominicano Darío Tejeda ha sido designado como el nuevo presidente para Latinoamérica de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL, por sus siglas en inglés). El nuevo equipo directivo también incluye a Herom Vargas (Brasil), en calidad de vicepresidente; Paula Mesa (Argentina), como tesorera; Violeta Solano Vargas (Colombia), en el rol de editora; y Marcelo Conter (Brasil), como web máster.

La elección de Tejeda tuvo lugar durante el XVI Congreso Latinoamericano de la IASPM, celebrado en Recife entre los días 24 y 28 de septiembre,

con el respaldo de la Universidad Federal de Pernambuco. Este evento reunió a una amplia comunidad de académicos y estudiantes que se dedican a la investigación sobre distintos aspectos de la música popular.

Durante el congreso se llevaron a cabo alrededor de doscientas disertaciones distribuidas en trece simposios temáticos y plenarias, así como unos cincuenta paneles de debate a lo largo de cinco enriquecedores días de actividades. Este evento no solo ha fortalecido la red de colaboración en el estudio de la música popular; sino también ha contribuido al diálogo cultural e intelectual entre los participantes.

Como presidente, Tejeda liderará la estructura latinoamericana de la IASPM, compuesta por un colectivo diverso que incluye académicos de varias disciplinas científicas, periodistas, profesores de música y otros especialistas en el campo. Esta sección regional cuenta con más de seiscientos miembros provenientes de alrededor de veinte países afiliados a más de doscientas universidades y centros de estudio dedicados a la música popular en la América Latina, Norteamérica, el Caribe y otras partes del mundo.

Nuevo libro de Evguenia Roubina

Un profeta en tierra ajena: Francisco Rueda, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara en la Nueva Galicia (1750-1769) (Reichenberger, 2024), el nuevo volumen que recoge los resultados de investigación de Evguenia Roubina, fue lanzado en el mes de octubre.

De acuerdo con sus notas de presentación: «Este libro reúne y analiza un vasto *corpus* de fuentes documentales y musicales, fruto de exhaustivas pesquisas en los acervos históricos de España y la República Mexicana, con la finalidad de rescatar de la desmemoria los principales hitos de la biografía de Francisco Rueda y otorgar un juicio de valor a su obra como creador musical y titular de una capilla de música, desde una perspectiva musicológica, histórica, social y cultural».

Congreso de estudios musicales en Bolivia

Entre los días 30 de octubre y 1 de noviembre tuvo lugar el I Congreso internacional de estudios musicales *Investigación, Educación, Práctica y Nuevas Tendencias*, organizado por el Conservatorio Plurinacional de Música, la Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia, el Archivo y Biblioteca Nacionales de ese país, el Ensamble Sincrético y la editorial Lumina Scripta.

El espacio convocó a profesores, investigadores, profesionales, estudiantes del conservatorio o licenciaturas y postgrados dedicados a las áreas de investigación, estudio, conservación, resguardo del patrimonio musical material e inmaterial. El evento, realizado en los predios del Conservatorio Plurinacional de Bolivia, acogió mesas de trabajo dedicadas a los estudios de pedagogía, patrimonio, nuevas tendencias de investigación, la práctica profesional y la investigación. Contó con los resultados de cuarenta investigadores de Bolivia, Chile, Colombia,

los Estados Unidos, España, México, Perú y Suiza.

Muere Quincy Jones

El pasado 3 de noviembre falleció el destacado músico, productor y compositor Quincy Jones (1933-2024). Nacido en Chicago, inició su carrera musical en los cincuenta en los clubes de jazz de Nueva York. Fue discípulo de Nadia Boulanger y Olivier Messiaen durante sus años de formación en París a finales de esa misma década. Regresó a Nueva York, donde fue nombrado vicepresidente de Mercury Records, hecho que lo convirtió en uno de los primeros afroamericanos con esa posición en la industria del disco.

A inicios de su carrera, Jones trabajó en estrecha colaboración con Frank Sinatra, para quien reelaboró, entre otros el clásico *Fly Me To The Moon*. Fue, igualmente, productor de Michael Jackson, para quien concibió los álbumes *Off the Wall*, *Bad* y *Thriller*. Este último considerado el álbum más vendido de la historia, con más de setenta millones de copias.

Produjo y dirigió la grabación del disco benéfico de 1985, *We Are The World* (Somos el mundo), que reunió a cuarenta y seis de los cantantes estadounidenses más populares de la época, entre ellos Jackson, Bruce Springsteen, Tina Turner y Cyndi Lauper.

Compuso la banda sonora de más de cincuenta películas y programas de televisión, incluidos *Heat of the Night* (En el calor de la noche), *The Color Purple* (El color púrpura)

y *The Italian Job*. En la pantalla chica fue uno de los productores detrás del exitoso programa de televisión *The Fresh Prince of Bel Air* (El príncipe del rap). Durante su trayectoria de siete décadas fue merecedor de veintiocho premios Grammy, y fue nombrado uno de los músicos de jazz más influyentes del siglo XX por la revista *Time*. También fue reconocido con nominaciones y distinciones en los Emmy, los Tony y los Oscar. Durante sus últimos años realizó una importante labor promocional de jóvenes talentos para el jazz, con representación de artistas de los cinco continentes.

Nuevo disco de Eduardo Morales-Caso

La obra para guitarra del compositor cubano-español Eduardo Morales Caso quedó registrada en su más reciente álbum, *Eduardo Morales-Caso - Eleven Angels - Contemporary Guitar*. Distribuido por la casa discográfica NÍBIUS, se trata de un disco doble con una selección de once piezas interpretadas por once destacados guitarristas.

De acuerdo con las notas al fonograma por parte de Francisco J. Balsera, «desde su primera composición para guitarra en 1999, *El jardín de Lindaraja*, hasta la más reciente *Zaida's Lament* (2023), es posible apreciar la riqueza del lenguaje musical de Morales-Caso. Un lenguaje muy personal, donde, en palabras del propio autor, el lirismo (que para el que esto escribe es de una enorme belleza) y el contraste son los protagonistas. Deseo resaltar

The fragile loch (2015), interpretada con gran sensibilidad por Luis Malca e Il sogno delle streghe (2001), suite en la que María Esther Guzmán consigue crear una atmósfera misteriosa en la que se combinan una técnica exigente y un desarrollo melódico muy expresivo. El jardín de Lindaraja (1999) se inspira en los jardines de La Alhambra y obtuvo en el año 2001 el Concurso de Composición Andrés Segovia. La guitarrista cubana Iliana Matos nos deleita con su elegante virtuosismo y delicadeza, aprovechando al máximo todos los recursos técnicos que exige la partitura. El segundo disco se cierra con Diabolical rumours (2003) a cargo de Adam Levin, en la que observamos una gran energía que nunca quita protagonismo a la expresividad, y en la que se crean constantemente momentos de tensión. Los motivos recurrentes aportan una enorme coherencia interna a la pieza».

Premio Robert Stevenson para Ana Alonso-Minutti

La Sociedad Americana de Musicología (AMS) otorgó su premio Robert Stevenson 2024 al libro *Mario Lavista. Mirrors of Sounds*, de Ana Alonso-Minutti, lo cual convirtió a la investigadora en la única estudiosa que hasta la fecha ostenta los dos premios Stevenson, otorgados por la Sociedad de Etnomusicología (SEM) y la AMS.

De acuerdo al acta del jurado: «Este *tour-de-force* combina una investigación exhaustiva y de amplio alcance sobre diferentes aspectos de

un compositor importante presentados en un rico contexto cultural, al tiempo que arroja nueva luz sobre la historia reciente de la música en México y más allá. Alonso-Minutti presenta un enfoque biográfico innovador que abarca documentación de archivo, entrevistas y una posición subjetiva personal que permite una exploración inmersiva de la obra de Lavista, ilustrando las relaciones entre la literatura y el sonido en su proceso creativo. Destaca las tendencias modernistas de vanguardia con técnicas tardomedievales y renacentistas, ofreciendo un panorama matizado de la meticulosa atención del compositor al timbre, la textura y la transformación motivica. El encuadre de la autora sobre la música de Lavista como un «espejo de sonidos», en el que toma prestados conceptos de los estudios sonoros y la teoría cultural, los estudios feministas y la erudición decolonial, es tan elegante como ágil, destacando la creación del «espacio social» de la compositora mexicana a través del sonido».

El libro, publicado por Oxford University Press (2023) en formato físico y digital, es un título de acceso abierto, disponible bajo los términos de la licencia internacional CC BY-NC-ND, y se puede consultar en Oxford Scholarship Online de forma gratuita.

Nuevo libro sobre investigación artística

En el mes de octubre tuvo lugar la presentación del libro *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica*

la investigación artística formativa en música, basado en las experiencias como docentes, directores, lectores y revisores de cientos de trabajos de investigación artística de Úrsula San Cristóbal y Rubén López-Cano.

De acuerdo con su nota de presentación: «¿Quién soy como artista? ofrece una mirada crítica al estado actual de la investigación artística en música. Analiza sus principales discursos, fantasías y contradicciones. Su propósito principal es aportar elementos para la formalización de proyectos de investigación artística formativa en música. Estos son los trabajos finales, tesis y tesinas que se exigen en los tres ciclos superiores de enseñanza musical para obtener una titulación. Su característica es que, en éstos, la práctica artística es el origen, el medio y el objetivo final de todo el proceso. *¿Quién soy como artista?* no concibe estos trabajos como un mero trámite evaluador. Los aborda como una oportunidad para, por medio de la investigación, descubrir y proponer caminos innovadores de creación personal y original. Colabora a descubrir rutas que respondan a las necesidades personales de desarrollo artístico-profesional. Está destinado a toda persona artista que no se conforma con reproducir, acriticamente, el currículo preestablecido en los centros de enseñanza oficiales. Para ello, muestra cómo funcionan los estados de la cuestión o del arte y los marcos teóricos basados en la praxis. Ofrece herramientas para gestionar las destrezas corporales y los

saberes procedimentales empleados en la creación artística como herramientas teórico-metodológicas para la investigación. Presenta los diferentes tipos y niveles de conocimientos que se producen a través de la práctica así como los formatos más útiles para la presentación de sus resultados. También comparte algunas estrategias para la dirección y evaluación de estos trabajos. De especial interés es un capítulo dedicado al resumen esquemático de los contenidos de más de treinta trabajos finales y tesis presentados en varias partes del mundo. En él, se muestra con extrema claridad sus principales preguntas de investigación, métodos, marcos teóricos, propuestas artísticas y conocimientos generados. Los proyectos y casos que se abordan en *¿Quién soy como artista?* provienen de la música de arte occidental, el jazz, las músicas populares urbanas actuales, las músicas tradicionales y el arte sonoro».

Nuevo volumen de la colección Clacso-Calas

Canción con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina (Clacso-Calas, 2024), coordinado por Pablo Alabarces y Laura Jordán González, reúne las voces de destacados investigadores del continente, entre los que se cuentan Sarah Corona Berkin, Felipe Trotta, Natalia Bieletto-Bueno, Marita Fornaro Bordolli, Christian Spencer Espinosa, Felipe Bórquez Aguilar, Laura Jordán González, Pablo Alabarces, María Luisa de la Garza, Julio Mendívil,

Wilfried Raussert, Pablo Semán, Víctor Vich Flores, Chiara Sáez Baeza, Gustavo Remedi, Omar Rincón, Dulce A. Martínez Noriega, Valeria Añón, Mario Rufer y Maritza López de la Roche.

Según reza su contraportada: «Este libro colectivo propone un debate sobre las categorías del título –cultura popular, subalternidad y decolonialidad en América Latina–, entrecruzadas y entretejidas con el campo de los estudios sobre música popular en el continente: estudios que han cobrado especial interés en los últimos años a partir de la relevancia de los usos de la música popular en distintos casos de movilización política reciente. El libro propone el establecimiento de un diálogo entre disciplinas, objetos y campos de trabajo, con el objetivo de comprender con mayor inteligencia los mundos populares del continente; utilizando experiencias, saberes y metodologías provenientes de prácticas académicas diversas».

Yarelys Domínguez *in memoriam*

Al cierre de la edición de este número supimos de la partida física de la musicóloga cubana Yarelys Domínguez (La Habana, 1971-Santo Domingo, 2024).

Licenciada en Musicología y Master en Ciencias de las Artes por en el Instituto Superior de Arte. Se desempeñó durante años como Jefa del departamento de Estudios Musicológicos del Museo Nacional de la Música en Cuba y como profesora en el Conservatorio provincial de Música Amadeo Roldán. Integró también el Comité de Premio de

Cubadisco en las primeras décadas del 2000.

Autora de varias publicaciones que reflejan su labor como pedagoga e investigadora. Su libro *Caminos de la musicología cubana* (Letras Cubanas, 2000) se propone responder las siguientes interrogantes: ¿Cuáles serán los caminos del desarrollo del pensamiento musicólogo cubano y las líneas de continuidad que se establecen en su evolución? ¿Cómo se manifiestan las diferentes tendencias investigativas? A través del análisis de las diferentes etapas del desarrollo de la musicología en Cuba, así como de las contribuciones de especialistas y músicos a este campo, el texto aborda problemáticas cruciales de una ciencia en crecimiento.

Entre otros lauros, ostenta el Premio Anual de Ciencias para jóvenes investigadores, mención en Ciencias Sociales, de la Academia de Ciencias y el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, 2004; Premio Uneac al pensamiento musicológico Argeliers León (Mención 2005).

Fue miembro del Comité Cubano del RILM y de la Asociación Española de Documentalistas Musicales como parte de su trabajo de musicología aplicada a la bibliotecología. ■

Pautas editoriales

Boletín Música acoge con especial interés colaboraciones originales (artículos temáticos, comentarios –reseñas de libros, discos, o eventos de corte académico o popular– y notas informativas) sobre la música y la musicología latinoamericana y caribeña. La revista está dirigida a la comunidad académica internacional que, a su edición impresa, suma su presentación en soporte electrónico de acceso gratuito (www.casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica). Los textos recibidos se someten a la evaluación del Equipo editorial, que decide acerca de la publicación del trabajo; en ese sentido, podrá solicitar la consideración del Consejo asesor y de evaluadores externos. El artículo será publicado según corresponda en el plan temático de la revista.

Normas editoriales

1. Se aceptan trabajos en castellano, portugués, inglés, francés e italiano. Debe incluirse resumen de un máximo de diez líneas (hasta 120 palabras) en castellano y en inglés.
2. Los originales se enviarán al correo electrónico boletinmusica@casa.cult.cu en documento adjunto, en formato WORD.
3. La extensión media será: de entre 6000 y 10000 palabras (entre 15 y 30 páginas A 4) para artículos, de entre 2000 y 4000 (entre 5 y 10 páginas A 4) para comentarios. Fuente: Arial; tamaño: 12 pts; interlineado 1,5.
4. Incluir una breve reseña curricular del autor de no más de 5 líneas que indique su afiliación institucional.
5. Las notas se presentarán al pie de página en fuente: Arial, tamaño: 10 pts, interlineado sencillo.
6. Las citas textuales irán entrecomilladas (comillas laterales) dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso contrario, se escribirán en párrafo aparte dejando el correspondiente espacio y un tipo inferior de letra (10 pts.) y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia (colocada en nota al pie).
7. Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer en la lista libros que no sean citados o mencionados en el texto. Las referencias bibliográficas en otros idiomas deben seguir el sistema ortográfico adoptado en el respectivo idioma.
8. Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas. Tomarán como base los formatos que se enumeran en los modelos de referencia. Los autores pueden agregar la información que consideren necesaria para la identificación precisa de la fuente.
9. La mención a discos o audiovisuales en el artículo deberá contener la información necesaria en el cuerpo de texto o en una nota al pie de página para que el lector pueda identificarlos en la lista de referencias.
10. Todos los gráficos, imágenes y ejemplos musicales deben enviarse por separado en formato jpg (300 dpi). Se insertarán en el texto en el sitio correspondiente, numeradas e identificadas con el pie de imagen.
11. Numerar por separado **Tablas, Ejemplos musicales** (sólo formato jpg) y **Figuras** (cualquier otra ilustración que no sea tabla ni ejemplo musical, también en formato jpg). Deben ir acompañados del pie de imagen.
12. Las reseñas deben incluir información del libro según el siguiente modelo: John Shepherd y Peter Wicke. *Music and Cultural Theory*. Polity Press. Cambridge. 1997. 230 pp. ISBN: 0-7456-0864-7.

Modelos de referencias:

Libro:

Blacking, John: *How Musical Is Man?*. University of Washington Press, Washington, 1995.

Artículo de revista:

During, Jean: «Revelation and spiritual audition in Islam», *The World of Music* 24(3), 1982, pp. 68-84.

Artículo en obra colectiva:

Idel, Mosh: «Conceptualizations of Music in Jewish Mysticism», en *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, ed. Lawrence E. Sullivan, Harvard University Press, Cambridge, 1997, pp. 159-188.

Artículo o libro colectivo de hasta tres autores:

Balaban, Mira; Ebcioğlu, Kemal y Laske, Otto (eds.): *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, MIT Press, Cambridge, 1992.

Artículo o libro colectivo de más de tres autores:

Borofsky, Robert et al.: «When: A Conversation about Culture», *American Anthropologist* 103 (2), 2001, pp. 432-446.

Autor como editor:

Nettl, Bruno (ed.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

Recursos en línea:

Nattiez, Jean Jacques: «El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu», *Trans* 1, 1995. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/nattiez.htm>> [Consulta: 22 de febrero de 2005].

Varias obras del mismo autor:

Bouissac, Paul: *Circus and Culture: A Semiotic Approach*, Indiana University Press, Bloomington, 1976a.

_____: «The «golden legend» of semiotics. *Semiotica* 17(4), 1976b, pp. 371-382.

Discos:

Manolín, el médico de la salsa. *Una aventura Loca*. Caribe. 1994.

Audiovisuales:

The Rutles: *All You Need Is Cash*. Dir. Eric Idle y Gary Weis. DVD. Rhino Video. 2001.

NUEVAS OBRAS

Compositores

Diana Arismendi (Venezuela)

Camino de lumbres / 2024

Para orquesta sinfónica. La obra toma su nombre de un verso del poeta Manuel Felipe Rugeles, texto del madrigal a tres voces del maestro José Antonio Abreu, *Sol que das vida a los trigos*, que se cita textualmente como homenaje a quien abriera el camino de lumbres que ilumina el Sistema de orquestas venezolano, a quien está dedicada la obra en su aniversario cincuenta. Obra encargada por el Sistema de coros y orquestas infantiles y juveniles de Venezuela.

Eduardo Kusnir (Argentina)

El reincidente / 2023

Para orquesta sinfónica. La partitura comienza con la siguiente cita, de autor anónimo, que debe ser leída antes de ejecutar la obra: «En caso de reincidencia, el exilio o la pena capital eran los destinos esperables», lo cual marca el sentido dramático de la obra.

Darwin Aquino (República Dominicana)

Responsabilidad: A Paraphrased Merengue / 2024

Para clarinete bajo. Obra compuesta para Alexandra Chea de la Arizona State University como parte de un proyecto de comisiones a compositores del Caribe, con el fin de crear nuevas obras para este instrumento. La pieza inicia con cuatro notas que gentilmente conforman frases melancólicas, libres de estructuras convencionales, que expresan la tristeza de estar lejos de tu tierra. Estas frases parafrasean el motivo de un merengue.

Marcello Nadruz (Brasil)

Quinteto de viento N°7 / 2023

Para flauta, oboe, clarinete, fagot y corno. Obra en tres movimientos que expresa el desarrollo estético actual del compositor, quien explora el «intervalismo» como forma de organización sonora.

Lluvia Bustos Soria (Bolivia)

G / 2023

Para oboe solo. Realizada con la colaboración creativa del oboísta chileno José Luis Urquieta, quien permitió a la compositora explorar las posibilidades tímbricas del instrumento. El título remite a la expresión «ganas de girar».

Obras estrenadas en el XXII Festival Latinoamericano de Música de Caracas, Venezuela, celebrado entre el 19 y el 27 de octubre de 2024. El evento celebró los setenta años de la realización del primer festival en 1954, así como los setenta y cinco de su director artístico, el maestro Alfredo Rugeles.