

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA
VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVIII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2024

Nº 241

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO FACULTAD DE ARTES
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

DIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SUBDIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

LA *REVISTA MUSICAL CHILENA* ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN
ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX – CLARIVATE ANALYTICS
(PHILADELPHIA, U.S.A.)

EL PRESENTE NÚMERO DE *REVISTA MUSICAL CHILENA*
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA FACULTAD DE ARTES

*REVISTA MUSICAL
CHILENA*

PRICE LIST

Nuestra revista se publica exclusivamente en formato digital de acceso abierto, a contar del volumen LXXVII/239 (Our journal is published in open-access electronic format only starting from volume LXXVII/239)

NÚMEROS IMPRESOS SUELTOS EN CHILE (hasta el volumen LXXVI/238)

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 8.000
ESTUDIANTES.....	\$ 4.000

Comité de Honor

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA, Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile.

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

DANIELA BANDERAS GRANDELA, Universidad de La Serena, Chile.

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

JUAN CARLOS POVEDA VIERA, Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA, Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile.

Colaboran en este número

(en orden de aparición)

IGNACIO SOTO-SILVA. Departamento de Humanidades y Artes, Universidad de Los Lagos, Chile. Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras.

JACOB REKEDAL. Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

MARIA XIMENA ALVARADO BURBANO. Escuela de Música de la Universidad del Valle, Colombia.

BERNARDO A. CIRO-GÓMEZ. Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, Colombia.

MOIRA FORTIN. Universidad de Otago, Nueva Zelanda.

KATHERINE ZAMORA CARO, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile.

NATALIA BIELETTA-BUENO. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Universidad Mayor, Chile.

LUIS PÉREZ-VALERO. Universidad de las Artes, Ecuador.

MEINING CHEUNG-RUIZ. Universidad de las Artes, Ecuador.

PEDRO ALBERTO SEGOVIA-GONZÁLEZ. Universidad de las Artes, Ecuador.

JOSÉ MANUEL IZQUIERDO. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

JORGE ALIAGA HINOJOSA. Compositor e investigador independiente, Chile.

GABRIEL MEZA ALEGRÍA. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

FELIPE PÉREZ CARVALLO. Universidad de Chile, Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA. Compositor, Chile.

NATALIA NEIRA NIETO. Instituto de Musicología, Universidad de Viena,
Austria.

MILOSKA VALERO QUIROZ. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

PAULA JAVIERA BARRIENTOS ADVIS. Pontificia Universidad Católica de Chile,
Chile.

ENRIQUE SANDOVAL-CISTERNAS. Universidad de La Serena, Chile.

SUMARIO

EDITORIAL.....	7
PRESENTACIÓN DE DOSIER	
Ignacio Soto-Silva y Jacob Rekedal. Nuevas formas de entender el territorio en la etnomusicología de América Latina.....	9
ESTUDIOS DEL DOSIER	
María Ximena Alvarado Burbano. Performar y resistir. Defensa epistemológica de las comunidades del Pacífico sur colombiano.....	17
Bernardo A. Ciro-Gómez. El hombre anfibio en el ecosistema musical de la tambora momposina: diversidad, interconectividad y resiliencia.....	37
Maira Fortin. TOKI Rapa Nui: Tallando una nueva identidad territorial por medio de la Educación Musical.....	63
Katherine Zamora Caro. Performatividad y <i>performance</i> de la nostalgia: música del caribe colombiano y migración.....	77
Natalia Bioletto-Bueno. Consideraciones sobre el aporte de la música en la fiesta popular callejera a la construcción del territorio.....	97
Luis Pérez-Valero, Meining Cheung-Ruiz y Pedro Alberto Segovia-González. Diario sónico de Guayaquil. La quema de año viejo como encuentro de imaginarios, territorio e identidad desde la experiencia sonora.....	117
ESTUDIOS	
José Manuel Izquierdo. Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX.....	135
Jorge Aliaga Hinojosa. Voz acusmática y memoria: Uso sonoro e intertextual de la voz en El arco de luz (Macarena Aguiló) y El edificio de los chilenos.....	153
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Waldo Rojas. <i>El bolero, seducción y clave</i> . Viña del Mar: Ediciones Mundana, 2022, 143 pp. Por Gabriel Meza Alegría.....	171
Juan Carlos Poveda. <i>Infancias de Mazapán. Representaciones de infancia en la música del grupo Mazapán</i> . Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023. 157 pp. Por Felipe Pérez Carvallo.....	174
Silvia Herrera Ortega. <i>La canción política en Sergio Ortega</i> . Santiago de Chile: RIL editores, 2023, 387 pp. Por Gabriel Matthey Correa.....	179

Roberto Kolb-Neuhaus. <i>Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion</i> . Oxford: Oxford University Press, 2023, 705 pp. Incluye acceso a recursos digitales. Por Natalia Neira Nieto.....	181
RESÚMENES DE TESIS	
Miloska Valero Quiroz. <i>El linaje de las cantoras chilenas. Legitimación de la creación femenina a través de un legado con un análisis crítico desde el feminismo</i> . Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024, 120 pp. Profesora guía: Lorena Valdebenito.....	185
IN MEMORIAM	
Jorge Eduardo Román Valenzuela (Santiago, 15 de septiembre de 1930 - 15 de diciembre de 2023). Por Paula Javiera Barrientos Advis.....	187
CRÓNICA	
Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional (Universidad Adventista de Chile, Chillán, 2022-2023). Por Enrique Sandoval-Cisternas.....	191
INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES	196

EDITORIAL

Este número (241) de *Revista Musical Chilena* llega a sus manos con cierto retraso, debido a una seria crisis institucional que ha atravesado la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en los últimos dos meses. Considero necesario que, si bien a algunas personas que leen y siguen esta publicación quizás no les parezca pertinente saber estas cosas, sepan que detrás de esta revista hay un equipo de personas que depende de una institución pública y que, por motivos que sería muy largo enumerar y discutir, suele verse afectado por circunstancias ajenas a su voluntad en su esfuerzo por cumplir con el servicio que significa mantener la calidad y la regularidad de esta publicación académica que se acerca a sus ochenta años. Aquellas personas que quieran conocer más detalles, los pueden encontrar en redes sociales y publicaciones accesibles en internet. Lo cierto es que esperamos que las estrategias y acuerdos a los que se ha llegado para salir de esta crisis permitan un efectivo avance en las condiciones laborales y de infraestructura que la han suscitado, de modo que no haya que lamentar, otra vez, daños y perjuicios físicos o psicológicos, algunos de carácter irreversible, como ha ocurrido en esta ocasión.

En esta edición presentamos el dossier “Nuevas formas de entender el territorio en la etnomusicología de América Latina”, fruto de una convocatoria realizada previamente (*RMCh*, LXXV/236, julio-diciembre 2021, pp. 9-10) y donde se contó con la participación de Jacob Rekedal (Universidad Alberto Hurtado) y de Ignacio Soto-Silva (Universidad de Los Lagos) como coordinadores y editores invitados. Ambos investigadores realizan una presentación del dossier en las próximas páginas, por tanto, no ahondaremos aquí en sus detalles, limitándonos a señalar que los seis textos que lo componen resultan de alto interés por su diversidad de casos y enfoques.

A este dossier se agregan, además, un estudio de José Manuel Izquierdo respecto de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) en el siglo XIX, y un texto de Jorge Aliaga Hinojosa acerca del uso sonoro e intertextual de la voz en una pieza electroacústica y en un video documental muy vinculados entre sí. Se suman a este número reseñas de publicaciones recientes de Silvia Herrera Ortega, Roberto Kolb-Neuhaus, Waldo Rojas y Juan Carlos Poveda, escritas gracias a la colaboración de Gabriel Matthey Correa, Natalia Neira Nieto, Gabriel Meza Alegría y Felipe Pérez Carvallo. A ellas se añaden la reseña de una tesis reciente de Miloska Cabrera Quiroz acerca de cantoras chilenas, el obituario del violoncelista y profesor chileno Jorge Román Valenzuela, redactado por Paula Barrientos-Advis, y una nota de crónica escrita por Enrique Sandoval respecto de tres jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical que se han realizado entre 2022 y 2023 en la Universidad Adventista de Chillán.

Por último, queremos aprovechar este espacio para señalar que, a partir de este número, Álvaro Menanteau Aravena asume la función de subdirector de *Revista Musical Chilena*, simultáneamente con el cargo de Director del Departamento de Música de la Universidad de Chile. Al mismo tiempo, damos la bienvenida a Daniela Banderas Grandela, psicóloga, musicóloga y académica de la Universidad de La Serena, que ha colaborado previamente con *Revista Musical Chilena* en distintas instancias y que desde ahora se integra al Comité Editorial de esta publicación.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

PRESENTACIÓN DE DOSIER

Nuevas formas de entender el territorio en la etnomusicología de América Latina

New Ways of Understanding Territory in the Ethnomusicology of Latin America

por

Ignacio Soto-Silva

Departamento de Humanidades y Artes, Universidad de Los Lagos, Chile

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS2022_016)

ignacio.soto@ulagos.cl

Jacob Rekedal

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile

jrekedal@uahurtado.cl

El presente dossier tiene por objetivo propiciar una discusión acerca de las formas en que es posible aproximarse al territorio, el impacto de esto en sus etnografías y el rol de las comunidades en la generación de nuevos conocimientos¹. Los orígenes de esta propuesta se articulan en varios proyectos de investigación previos, cuyos resultados dieron cuenta de la relevancia de la variable territorial de las prácticas musicales en dos variantes de la cultura mapuche. No es extraño que se produzca este cruce ya que, durante los últimos años, diversos espacios se han abierto en esta dirección, como el seminario titulado *Producción colaborativa de conocimiento en los territorios del Cono Sur*, por ejemplo, organizado por el grupo de estudios del International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) en América Latina y el Caribe.

A partir de esto, el dossier nos permite discutir acerca de cómo se abordan las problemáticas territoriales más allá de los límites que enmarcan nuestros estudios. Los diversos artículos que dan cuerpo a esta iniciativa nos invitan a reflexionar en torno a las maneras en las que se expresan las problemáticas territoriales en la investigación etnomusicológica Latinoamericana. La composición de los trabajos que aquí se presentan aborda la dimensión espacial desde perspectivas como la identidad, migración, la circulación y otras formas de entender lo territorial. Una mirada territorializada nos permite poner en valor aquellas prácticas musicales que surgen desde espacios regionales y usualmente marginados de la discusión académica por su poca visibilidad. Aquel fenómeno nos plantea desafíos relevantes como comunidad científica y también nos invita a reflexionar críticamente acerca de las formas en las que se genera el conocimiento a nivel regional y local. La investigación musical ha abordado con profundidad cuestiones como, por ejemplo, las escenas musicales en el contexto de la cueca urbana (Spencer 2016 y 2017), los discursos de resistencia territorial (Rekedal 2014; Soto-Silva 2019, Soto-Silva *et al.* 2021, Díaz-Collao y Soto-Silva 2021), las comunidades migrantes en Santiago de Chile (Facuse y Torres 2017) o la identidad musical en espacios fronterizos (Robinson 2013). Estas experiencias se han centrado en el estudio de los espacios emblemáticos, denominados así por

¹ Esta reflexión forma parte de la primera etapa del proyecto Fondecyt Regular N°1241458, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

Michel Maffesoli (2007) debido a que son lugares en los que se realizan prácticas que poseen un fuerte coeficiente estético-ético. En dichos espacios se produce un anclaje entre las comunidades musicales que participan del territorio y también sobre la influencia de este en la forma en la cual el-as músicos-as comprenden sus prácticas.

Para dar forma a este ejercicio, es necesario mencionar que entendemos al territorio como “el espacio apropiado por un grupo social para asegurar [...] la satisfacción de sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas” (Giménez 2005). Desde el campo de los estudios territoriales, Vergara (2010) señala que este forma parte del espacio en donde se ejecuta un proyecto vital y se materializan imaginarios sociales. Consideramos que las prácticas musicales dan cuenta de la concreción de este proyecto vital, y además muestra formas de entender las implicaciones que se generan a propósito del sentido de pertenencia que se asocia al espacio vital. En este contexto, observamos que la música pareciera funcionar como un vehículo de discursos en torno a problemáticas territoriales (Robinson 2013; Soto-Silva *et al.* 2022; Rekedal 2019), pero también es una instancia de reconocimiento identitario. La comprensión del territorio como un espacio complejo de interacción sociocultural demanda la emergencia de estrategias investigativas que propongan enfoques y métodos de indagación multidisciplinaria. Comprendemos los desafíos que implica la concepción del territorio como un sistema complejo, y la utilización de métodos interdisciplinarios para su estudio. Como señala Ther (2012), la apertura a la reflexión constituye un nodo fundamental en los procesos de generación de saberes y en la incorporación reflexiva de nuevas formas de generarlos. Así, el presente dossier busca establecer discusiones y plantear algunas problemáticas de dicho fenómeno en el contexto musical nacional y latinoamericano.

Hilos conductores entre los trabajos de estos cinco autores y un equipo autoral en este dossier incluyen: 1. Ontologías relacionales (Alvarado Burbano; Fortín; Ciro-Gómez); 2. Espacios, subjetividades y relaciones políticas (Bioletto-Bueno; Pérez-Valero, Cheung-Ruiz y Segovia-González), 3. Aperturas al activismo, trabajo aplicado e iniciativas educativas (Fortín; Ciro-Gómez; Bioletto-Bueno), y 4) Patrimonialización y complejidades territoriales, sonoras y ontológicas (Fortín; Ciro-Gómez; Zamora Caro).

El trabajo de María Ximena Alvarado Burbano, “Performar y resistir. Defensa epistemológica de las comunidades del Pacífico sur colombiano” acerca de música, cultura y la relación entre comunidades humanas y su medio ambiente, comienza con una discusión sobre el concepto de territorio, en sus diferentes definiciones y contextos. Reconociendo la historia de marginación que han sufrido a las comunidades cuya música describe, Alvarado Burbano cita el movimiento social Proceso de Comunidades Negras (PCN 2018), así como al antropólogo colombiano Arturo Escobar (2018), estableciendo una conexión con el pensamiento decolonial:

El contexto histórico de colonización, explotación y dominio dio inicio a luchas territoriales emprendidas por las comunidades afrocolombianas e indígenas: siglos atrás buscaban la libertad y, en la actualidad, se enfrentan a las lógicas capitalistas que no solo atentan contra el ecosistema (extractivismo, monocultivos, hidroeléctricas) [...] sino también, contra su ontología relacional.

Se refiere a una de las principales razones por las que deberíamos prestar atención a las ideas acerca del territorio en la etnomusicología y en el trabajo etnográfico en general. Como señala la autora, “Esta realidad no es exclusiva de Colombia”.

Este artículo también recuerda ciertas “dicotomías” —un tema recurrente en el dossier— presentes en la epistemología científica-occidental, y que son criticadas frecuentemente desde los diversos territorios de América Latina (citando a Porto Gonçalves 2002): “naturaleza y cultura; sujeto y objeto; materia y espíritu; cuerpo y mente; razón y emoción; individuo y sociedad; ser y pensamiento”. La ontología relacional, en cambio, se propone aquí como término descriptor de la relación estrecha entre las personas y su entorno, lo que esclarece la importancia de lo territorial. La autora cita a uno de sus interlocutores al respecto, quien afirma que “el

territorio representa la existencia misma”. Esta conexión es ritualizada en diferentes formas, en las cuales la música tradicional es un componente central.

El artículo de Bernardo Ciro-Gómez “El hombre anfibio en el ecosistema musical de la tambora momposina: diversidad, interconectividad y resiliencia”, aborda la relación entre discurso antropológico e identidad cultural en torno al río Magdalena, en la Depresión Momposina de Colombia. Específicamente, describe cómo en esta “ecorregión”, a partir de los años 1970, el conjunto de prácticas vitales de los habitantes inspiró el apodo “hombre anfibio”, aludiendo a su tránsito entre la pesca, la caza y la agricultura. A la vez, señala la necesidad de comprender más detalladamente estas dinámicas –tanto de las formas de vida como de la identidad difundida mediante el epíteto– y propone hacerlo por medio del estudio de la práctica de tambora, tradición local que corresponde históricamente (aunque no estrictamente) con la conmemoración de la Virgen, la Navidad o un santo. Se caracteriza por ser “una expresión músico-danzaria conformada por un cantador, coro responsorial, un idiófono, palmoreo con las manos y dos tambores membranófonos llamados currulao y tambora... [también] se conoce como tambora al bимembranófono que acompaña la fiesta”.

Ciro-Gómez describe la oralidad primaria y secundaria, y la articulación entre expresiones vigentes y ontologías relacionales en pueblos locales:

[La] configuración social del conocimiento musical local no se aleja de las prácticas tradicionales de producción ni de la concepción que, según Fals Borda, tiene el hombre anfibio de la naturaleza. De hecho, en muchos cantos se evidencian las expresiones psicosociales, las supersticiones y las leyendas que involucran los ríos, los caños, las ciénagas y sus ancestros.

Se refiere en esta cita al antropólogo Orlando Fals Borda, quien una vez propuso dicho concepto anfibio. Esta cercanía entre la “configuración social del conocimiento musical” y “las prácticas tradicionales de producción” se contraponen con la “ontología dualista” discutida por Arturo Escobar (2000: 71), citado en el artículo. El autor propone el marco analítico del “ecosistema musical”, basado en trabajos de Tiron (2019, 2020) y Schippers (2019). En este sentido, se contraponen la noción de diversidad musical, como atributo positivo, con la historia del discurso sobre la música nacional en Colombia, que no ha considerado la tambora como algo tan importante, a pesar de ser componente base de músicas predominantes en la industria musical y en discursos patrimoniales. Llama la atención que las iniciativas de cultores por reforzar esta tradición han tenido que aguantar patrones generales de patrimonialización asociados con el Estado y la industria musical. Más bien, los cultores han desarrollado sus propias iniciativas, una especie de práctica autónoma en cuanto a políticas culturales (una vez más, basándose en el marco conceptual de Tiron). Las dinámicas y tensiones resultantes revelan conflictos subyacentes en torno a la etnicidad, la pertenencia y el patrimonio cultural en Colombia; además, abre una fructífera discusión acerca de cuestiones de identidad en situaciones postcoloniales, descritas de manera convincente mediante cierto vocabulario basado en la teoría decolonial. La geografía y topografía de Colombia, donde diferentes grupos convergieron durante muchos años en lo que se conoce como la “cultura anfibia”, es fundamental.

Posteriormente Moira Fortín, en “TOKI Rapa Nui: Tallando una nueva identidad territorial por medio de la Educación Musical”, tiende un puente entre temas de música, identidad, educación y colonialismo. Comienza destacando una formulación de identidad basada en la diferencia, y afirma la importancia de la educación musical en medio de procesos de transformación cultural. Fortín también plantea la importancia para las culturas indígenas de lo que Alvarado Burbano (no citada por Fortín, pero presente en este dossier) describe mediante el concepto de ontologías relacionales, como telón de fondo para comprender el profundo impacto del colonialismo en la cultura y las personas de Rapa Nui. Fortín sugiere que territorio, a la luz de la historia de Rapa Nui, es un concepto útil, “porque evita la dicotomía habitual entre

la música y su trasfondo sociocultural, ya que ‘territorio’ en este sentido postula fenómenos musicales sin necesidad de hacer una distinción entre valor estética y formas culturales”.

Fortín perfila la escuela de música TOKI Rapa Nui, fundada por la pianista Mahani Teave hace poco más de una década. Describe la tensión y el manejo cuidadoso de la música docta no indígena en el contexto de Rapa Nui, refiriéndose a este proceso como la “territorialización” de la música clásica. A la vez, explica que:

La relación que la cultura rapanui tiene con la tradición es muy fuerte, y responde a la historia colonial de esta cultura, donde expediciones esclavistas diezmaron la población exterminando a muchos cultores de narraciones orales y de varias prácticas culturales precoloniales [...] siempre la identidad musical y la cosmovisión rapanui han estado al centro y al frente de estas formas de expresión.

Así, tradición local y música clásica no entran en una relación dicotómica, sino más bien una relación de crecimiento y proyección en conjunto, lo que requiere un buen manejo de códigos provenientes de múltiples contextos.

El cuarto artículo del dossier se titula “Performatividad y *performance* de la nostalgia: música del caribe colombiano y migración”. Su autora, Katherine Zamora Caro, se basa en un marco teórico clásico para la *performance* y su relación con la identidad y la memoria. Por un lado, la identidad tiene como componente central la memoria, que cobra aún más importancia hoy en la sociedad, marcada por patrones de olvido contrastados con esfuerzos colectivos por recordar. Por otro lado, la identidad es, según teóricos como Butler, Frith y Taylor, performatada, mientras que la performatividad se refiere al tejido entre la *performance* y la vida misma. La nostalgia, por su parte, se refiere al “deseo de restaurar la imagen mental del lugar de origen”, lo que tiene importantes implicancias para la noción de territorio que ancla el presente dossier. Acerca de este trasfondo teórico (aquí resumido de manera extremadamente breve), Zamora Caro desarrolla un análisis de:

grupos de gaita [colombiana] en Bogotá y Madrid [que] se identifican y producen música con los presupuestos de un territorio que no habitan permanentemente, pero que, mediante el consumo de productos materiales, de la creación de eventos y de la evocación en sus canciones, puestas en escenas, bailes y desfiles, recrean esta idea de la colombianidad desde el Caribe colombiano en un nuevo espacio.

Además, da cuenta de la historia de la asociación entre la identidad colombiana, la festividad y la música tropical en el siglo XX.

Posteriormente, Natalia Bieletto-Bueno en “Consideraciones sobre el aporte de la música en la fiesta popular callejera a la construcción del territorio” aborda la relación entre los espacios urbanos y las manifestaciones sonoro-musicales que en ellos se encuentran, y el hecho que estos se generan mutuamente. Este trabajo actualiza estas cuestiones, teniendo en cuenta: las tendencias privatizadoras que potencialmente ponen en riesgo las prácticas festivas tradicionales; el cruce entre procesos y discursos patrimonializantes acerca de la arquitectura, “lo inmaterial” e intereses turísticos; la relación entre la apropiación ciudadana del espacio y la construcción de identidades; y finalmente, la fiesta popular en ciudades marcadas por segregación y privatización. Las reflexiones provienen de proyectos en México y Chile, específicamente Guanajuato y Santiago, y abarcan desde festivales hasta el Estallido Social y la crisis sanitaria de COVID-19. Explica:

Si los contextos socioespaciales moldean diferentes formas de escucha determinando a su vez las prácticas musicales y sónicas, también ocurre que las distintas formas en que practicamos y construimos el espacio dan paso a experiencias aurales de la urbe que suscitan determinadas reacciones afectivas, propiciando relaciones intersubjetivas.

La autora describe y teoriza los territorios acústicos, reuniendo formulaciones de base sobre este concepto. En síntesis, si el sonido se encarna mediante la experiencia corporal de la escucha, entonces el entorno sonoro se materializa en conjunto con la subjetividad del oyente; y aquí radica una piedra angular de las relaciones personales, sociales y políticas con el entorno y con sus otros habitantes, mediante el sonido.

Bioletto-Bueno aborda, además, la música callejera, a partir de la noción de que “La práctica musical en las calles desencadena disputas territoriales; a partir de estas, tanto músicos como públicos logran (re)apropiarse territorios en dónde buscan ejercer su agencia ciudadana”. Además de la música propiamente tal, señala que esto gira en torno a “un cúmulo de prácticas sonoras diversas”. De allí que destaca “la fiesta y lo festivo”, distinguiendo entre lo carnavalesco, relacionado más específicamente con las fechas del calendario cristiano y la inversión momentánea de jerarquías, y lo festivo, “una forma performática de la cultura” que puede ser espontánea y efímera, que marca algo que amerita celebración, y que, de forma diferente, puede “brindar instantes de imaginación alternos al orden existente”.

Los alcances del planteamiento de Bioletto-Bueno se resumen en algunas consideraciones, referentes al papel clave de la música, sus patrones y sus rasgos sonoros, en hacer que una situación dada sea festiva; el rol de la música de la fiesta popular en la recuperación del espacio público; la importancia del sonido en espacios públicos para la acción política; la resignificación de lugares mediante la música en fiesta; el efecto de la música en las interacciones sociales y el cultivo de conciencia; la relación entre la música en la fiesta popular, y la vivencia y el afecto; y la construcción de memoria situada en el territorio, en base a la música en la fiesta.

El último artículo del dossier se encuentra a cargo del equipo autoral conformado por Luis Ramon Pérez-Valero, Meining Cheung-Ruiz y Pedro Alberto Segovia-González, y se denomina “Diario sónico de Guayaquil. La quema de año viejo como encuentro de imaginarios, territorio e identidad desde la experiencia sonora”. Se centra en un tema relacionado, a saber, la dinámica entre ruido y silencio, salud pública y pandemia, orden y desorden. El eje del artículo es un análisis de la transición entre prohibición y permiso en relación con la quema de monigotes, que se ha convertido en una forma ya tradicional y colectiva de pasar de un año a otro. La actividad es sonora y pirotécnica, y su prohibición durante la pandemia constituyó un silenciamiento que disminuyó su significado. Así, el análisis gira en torno a “las nociones de territorio, imaginario e identidad”, y se nutre del rico marco teórico de la “ecoacústica”, en la que “convergen especialistas del sonido, la biología, los estudios de la naturaleza y, en el caso que nos ocupa, aspectos etnográficos”. Además, los autores se preocupan de la distinción entre la ecoacústica y los estudios de paisaje sonoro, robusteciendo, más bien, la articulación con el estudio antropológico de la vida en centros urbanos: “Nuestra investigación se acerca al ruido como fenómeno sonoro incorporado a un imaginario, a un territorio y una conformación identitaria”. Tal enfoque es posible, y quizás mejor dicho necesario, considerando la naturaleza social de la quema del viejo:

El ruido, durante la quema del viejo, es símbolo de identidad territorial de la comunidad. Es una experiencia privada y pública que se transforma en un momento solemne. [...] Se puede participar activamente o no; pero es inevitable que todos los habitantes sean embargados por el estruendo de los petardos y las camaretas

Las palabras “es inevitable que todos los habitantes sean embargados por el estruendo de los petardos y las camaretas” recuerdan que el ruido, el sonido y la música tocan a todas las personas y, por lo tanto, las vinculan de una forma u otra con sus territorios y entre sí.

Las intersecciones disciplinarias que acontecen en este dossier nos permiten acercarnos a la multiplicidad de enfoques con los cuales el territorio, y en términos generales la espacialidad, es abordada desde la musicología Latinoamericana. Esperamos que esta iniciativa potencie los diálogos disciplinarios, así como también nos permita pensar en mecanismos que permitan interactuar distintos posicionamientos sobre la etnografía musical, el marco común de los estudios que conforman este dossier.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ-COLLAO, LEONARDO Y SOTO-SILVA, IGNACIO
 2021 “El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/235, pp. 9-25. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902021000100009>
- ESCOBAR, ARTURO
 2000 “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (editor). Buenos Aires: CLACSO, pp. 66-87.
- 2018 *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Universidad del Cauca.
- FACUSE, MARISOL Y RODRIGO TORRES
 2017 “Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana”, *Revista Musical Chilena*, LXXI/227, pp. 11-47. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- GIMÉNEZ, GILBERTO
 2005 “Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural”, *Trayectorias*, VII/17 (enero-abril), pp. 8-24.
- MAFFESOLI, MICHEL
 2007 “La potencia de los lugares emblemáticos”, *Convergencia*, XIV/44, pp. 41-57.
- PCN - PROCESO DE COMUNIDADES NEGRAS
 2018 *Hacia el Buen Vivir. Desde lo cotidiano-extraordinario de la vida comunitaria*. Buenos Aires: CLACSO.
- PORTO GONÇALVES, CARLOS WALTER
 2002 “Da Geografia às Geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades”, *La Guerra Infinita: hegemonía y terror mundial*. Emir Sader y Enzo del Búfalo (editores). Buenos Aires: CLACSO, pp. 217-256.
- REKEDAL, JACOB
 2014 “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”, *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 16, pp. 7-30.
- 2019 “Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu”, *Ethnomusicology*, LXIII/1, pp. 78-104. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.63.1.0078>
- ROBINSON, GREGORY
 2013 “Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-Frontier in Aisén, Chile”, *Ethnomusicology*, LVII/3, pp. 455-484. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.57.3.0455>
- SCHIPPERS, HUIB
 2019 “Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. Understanding ‘Ecosystems of Music’ as a Tool for Sustainability”. *Theory, Method, Sustainability and Conflict. An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology. Vol. 1*. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon (editores). Londres: Oxford University Press, pp. 132-155.
- SOTO-SILVA, IGNACIO
 2019 “Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche *williche*”, *Revista de Musicología*, XLII/1, pp. 367-372. <https://doi.org/10.2307/26661414>
- SOTO-SILVA, IGNACIO, FRANCO MILLÁN, JAVIER SILVA-ZURITA Y MYRIAM NÚÑEZ PERTUCÉ
 2021 “La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos”, *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, 12, pp. 79-91. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2486>

- 2022 "El toque de trutruka como representación de la resistencia Mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile", *PER MUSI: Revista Académica de Música*, 42, pp. 1-25. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.39490>
- SPENCER, CHRISTIAN
- 2016 "Narrativizing Cities, Localizing Urban Memories: The (Re)Construction of Place Through Urban Cueca in Santiago de Chile (1990-2010)", *Space and Culture*, XIX/1, pp. 94-109. <https://doi.org/10.1177/1206331215595728>
- 2017 "Más allá del folclore: la producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)", *Artcultura*, XIX/34. <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-06>
- THER RÍOS, FRANCISCO
- 2012 "Antropología del territorio", *Polis*, 32. <http://journals.openedition.org/polis/6674>
- TITON, JEFF TODD
- 2019 "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology". *Theory, Method, Sustainability and Conflict. An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology. Vol. 1*. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon (editores). Londres: Oxford University Press, pp. 156-194.
- 2020 *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays*. Bloomington: Indiana University Press.
- VERGARA, NELSON
- 2010 "Saberes y entornos: Notas para una epistemología del territorio", *Alpha (Osorno)*, 31, pp. 163-174. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000200012>

Performar y resistir. Defensa epistemológica de las comunidades del Pacífico sur colombiano

Performing and Resisting. Epistemological Defense of the Communities of the Colombian South Pacific

por

Maria Ximena Alvarado Burbano

Escuela de Música de la Universidad del Valle, Colombia

maria.alvarado@correounivalle.edu.co

En este texto abordo una discusión en torno a los conceptos de territorio, *performance* y metodología etnográfica y el rol que desempeñan frente a la lucha descolonizadora de América Latina. Para esto, inicio presentando al territorio del Pacífico sur colombiano: sus comunidades, relaciones ontológicas, música tradicional y problemáticas territoriales. A partir de una experiencia personal vivida en este territorio durante la realización de una *performance* de música tradicional, abordo el concepto de *performance* y *performance* ritual. La *performance*, a su vez, nos conduce a una discusión en torno de los saberes que habitan en los cuerpos y en las voces de los individuos y su invisibilidad frente al dominio del pensamiento occidental. Continúo presentando una crítica a la metodología etnográfica y planteo una deconstrucción de epistemologías preestablecidas, esto, con el propósito de encaminar el trabajo etnográfico desde el acercamiento empático y sensible hacia las comunidades investigadas. Así, propongo como objetivo, demostrar el poder que tiene el territorio, la *performance* y la metodología etnográfica como mecanismos efectivos de transformación epistemológica.

Palabras claves: Territorio. *Performance*. Metodología etnográfica. Músicas tradicionales de marimba de chonta. Pacífico colombiano. Colonialidad.

In this text, I discuss the concepts of territory, performance, ethnographic methodology and their role in the struggle to decolonize Latin America. For this, I begin by presenting the territory of the Colombian South Pacific: its communities, ontological relations, traditional music, and territorial conflicts. From a personal experience in this territory during the realization of a traditional music performance, I approach the concept of performance and ritual performance. The performance, in turn, leads us to a discussion about the knowledge that inhabits the bodies and voices of individuals and their invisibility in the face of the dominance of Western thought. I continue by presenting a critique of ethnographic methodology and propose a deconstruction of pre-established epistemologies, to direct ethnographic work from an empathetic and sensitive approach to the communities under investigation. Thus, I aim to demonstrate the power of territory, performance and ethnographic methodology as effective mechanisms of epistemological transformation.

Keywords: Territory. Performance. Ethnographic methodology. Traditional chonta marimba music. Colombian Pacific. Coloniality.

1. El territorio¹

La región sur del Pacífico colombiano puede delimitarse dentro de un espacio físico puntual, definido por fronteras geográficas, con condiciones sociales, históricas y ecosistémicas particulares. Sin embargo, al pensar en el concepto de territorio, se abre un amplio panorama en el que entran en escena gran cantidad de redes e interconexiones que sobrepasan el aspecto tangible, es decir, el territorio también implica el vínculo que las comunidades crean entre el espacio material y el espacio extra-físico, entre el mundo “real” y el “trascendental”.

Mientras que el espacio material –“real”– está formado por todo aquello que vemos y palpamos (ríos, árboles, casas, canoas, esteros, mangles, entre otros), el espacio extra-físico –“trascendental”– nos conduce a las relaciones que las comunidades han creado con su entorno: la relación que existe entre la comunidad y los ríos; entre las actividades económicas y los ritmos impuestos por la naturaleza; entre los saberes tradicionales y las formas de transmisión; entre cada una de las personas que habita la región y su conexión con ancestros, santos y espíritus.

De esta manera, el territorio del Pacífico sur colombiano es una compleja red de interrelaciones que se teje de forma orgánica entre dos entes: espacio tangible – espacio intangible².

En la actualidad colombiana, el concepto de territorio es ampliamente utilizado por organizaciones gubernamentales (Ministerios, alcaldías, gobernaciones, entre otros). También investigadores nacionales e internacionales han indagado ampliamente acerca de este concepto y sus implicaciones, entre ellos Arango 2014, Birenbaum 2019, Escobar 2017 y 2018, Oslender 2011, Porto-Gonçalves 2009 y Quijano 1992. Esto nos posibilita crear un diálogo con diferentes realidades de territorios de América Latina.

El Pacífico está habitado por población mayoritariamente afrocolombiana, también, algunas comunidades indígenas y mestizas (Oslender 2011). Su poblamiento nos remonta al periodo de la colonización, quinientos años atrás aproximadamente.

¹ Este texto presenta algunos de los resultados obtenidos de mi investigación doctoral en musicología en la Hochschule für Musik Franz Liszt -Alemania. Estos resultados, entre otros temas trabajados, se encuentran en la tesis doctoral titulada “Al otro lado del río. Músicas Tradicionales de Marimba de Chonta del Pacífico sur Colombiano”. Disponible en: https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00060320/dissalvaradoburbano.pdf [acceso: 9 de mayo de 2022].

² El concepto que propongo de “territorio” dialoga con el concepto de *environment* – entorno - trabajado por Ingold (2002): “En primer lugar, ‘entorno’ es un término relativo, es decir, relativo al ser a cuyo entorno pertenece [...] Por tanto, mi entorno es el mundo tal y como existe y adquiere significado en relación conmigo, y en ese sentido existe y se desarrolla conmigo y a mi alrededor. En segundo lugar, el entorno nunca está completo. Si los entornos se forjan a través de las actividades de los seres vivos, mientras la vida continúa, están continuamente en construcción. También lo están, por supuesto, los propios organismos. Por eso, cuando hablé sobre “organismo más entorno” como una totalidad indivisible, debería haber dicho que esta totalidad no es una entidad delimitada, sino un proceso en tiempo real: un proceso, es decir, de crecimiento o desarrollo.

El tercer punto sobre la noción de entorno se deriva de los dos que acabo de exponer. Se trata de que no debe confundirse en ningún caso con el concepto de naturaleza. Pues el mundo sólo puede existir como naturaleza para un ser que no pertenece a esta, y que puede contemplarla, a la manera del científico desvinculado, desde una distancia tan segura que le resulta fácil hacerse la ilusión de que no le afecta su presencia. Así, la distinción entre entorno y naturaleza se corresponde con la diferencia de perspectiva entre vernos como seres dentro de un mundo y como seres sin él. Además, tendemos a pensar en la naturaleza como algo externo, no sólo a la humanidad, como ya he observado, sino también a la historia, como si el mundo natural proporcionara un telón de fondo duradero a la conducta de los asuntos humanos. Sin embargo, los entornos, al nacer continuamente en el proceso de nuestras vidas -ya que los moldeamos al mismo tiempo que ellos nos moldean a nosotros- son en sí mismos fundamentalmente históricos” (Ingold 2002: 20, traducción de la autora).

El contexto histórico de colonización, explotación y dominio dio inicio a luchas territoriales emprendidas por las comunidades afrocolombianas e indígenas: siglos atrás buscaban la libertad y, en la actualidad, se enfrentan a las lógicas capitalistas que no solo atentan contra el ecosistema (extractivismo, monocultivos, hidroeléctricas) (PCN 2018)³ sino también, contra su ontología relacional (Escobar 2018).

Esta realidad no es exclusiva de Colombia. Según el geógrafo brasileño Carlos Walter Porto-Gonçalves (2002), el término territorio comenzó a emplearse en América Latina entre los años ochenta y noventa debido a las luchas territoriales que enfrentaban países como México, Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia y Brasil. Comunidades indígenas y afro se unieron en una defensa que, según Porto-Gonçalves, representa una oposición directa al mundo “moderno-colonial”.

Este mundo “moderno-colonial” impone lógicas que se confrontan a los mecanismos de organización social desarrollados por las comunidades al interior de los territorios, es una confrontación de poder, de dominar y ser dominado, del “civilizado” contra el “salvaje”.

El ser moderno implica conocer a la naturaleza para dominarla, construyendo un distanciamiento físico que se fundamenta en la necesidad de extraer sus recursos para obtener beneficios particulares. Lo contrario sucede con el ser “salvaje”, quien convive con la naturaleza en una interrelación de mutuo reconocimiento, comprendiendo y respetando su interdependencia.

El pensamiento moderno europeo poco a poco construye una geografía imaginaria donde las diferentes cualidades de los distintos pueblos y culturas, que 1492 ubicó en una relación asimétrica, se ordenan en un continuo lineal que va de la naturaleza a la cultura, o mejor dicho, de América y África, donde están los pueblos primitivos más cercanos a la naturaleza, a Europa, donde se encuentra la cultura, la civilización (Porto-Gonçalves 2002: 218, traducción de la autora).

El pensamiento moderno europeo, actualmente en crisis, estructurado sobre el método científico, que pretendía una universalidad del pensamiento y la objetivación de una única verdad (Porto-Gonçalves 2002), crea dicotomías hoy en día bastante cuestionadas: “naturaleza y cultura; sujeto y objeto; materia y espíritu; cuerpo y mente; razón y emoción; individuo y sociedad; ser y pensamiento” (Porto-Gonçalves 2002). Estas dicotomías no sólo proponen una visión desintegrada de un todo, sino que invisibilizan la existencia de diferentes formas de conocimiento (Escobar 2018; Mignolo 2008; Quijano 1992; Taylor 2008).

En cada territorio existen saberes ancestrales fuertemente interrelacionados a los materiales que ofrece su entorno: saberes vinculados a la geografía, al clima, las hierbas y plantas, los alimentos, la fauna, entre otros, están en estrecho vínculo con el sujeto, el espíritu, las emociones, las sociedades. Son indisolubles los unos de los otros.

De esta forma, la defensa de los territorios significa una defensa por la sobrevivencia y el respeto a las diferentes formas de conocimiento que en él habitan, la defensa de los territorios es un acto de resistencia. Estas formas de conocimiento reflejan los diversos mundos que cohabitan en un mismo territorio, lo que Escobar define como los “pluriversos”:

Cada mundo es enactuado por sus prácticas específicas, sin duda en contextos de poder tanto a su interior como con respecto a otros mundos. Estos mundos constituyen un pluriverso, es decir, un conjunto de mundos en conexión parcial los unos con los otros, y todos enactuándose y desenvolviéndose sin cesar (Escobar 2013: 34).

En el Pacífico colombiano enactúan diferentes mundos, cada uno al lado del otro en equilibrio, coexisten, se reconocen y transitan de forma paralela. Estos mundos están habitados por “humanos y no-humanos” (Escobar 2013; Ingold 2002) y la realización de algunas prácticas

³ Proceso de Comunidades Negras.

como la música, la danza, la caza, la pesca, la agricultura, entre varias otras, posibilitan que estos mundos se entrelacen.

Así, en el litoral del Pacífico sur colombiano, algunas personas desarrollan sus vidas en estrecho vínculo con su territorio. Esta es su cosmovisión, su forma de ver la vida y el mundo, es decir su “ontología relacional” (PCN 2018).

Ontología se refiere a las premisas o supuestos que cada grupo social tiene acerca de lo que es el mundo, la realidad y la vida; es la cosmovisión o cosmogonía. Así, por ejemplo, en los ríos del Pacífico, la vida se vive de acuerdo a la premisa de que todo está relacionado con todo lo demás: las personas unas con otras; los seres humanos con los no-humanos; los ancestros con los renacientes; los vivos con los espíritus, etc. Por eso, en esta ontología o forma de ver la vida y hacer mundo que se la llama relacional predomina la inter-relación. Decimos además, que en estas ontologías todo lo que existe depende de todo lo demás; que todo inter-existe en inter-dependencia. (PCN 2018: 8).

Esta ontología relacional ha perdurado a través de los años en las comunidades, es un vínculo equilibrado que ha resistido a pesar de las innumerables amenazas que han tenido que enfrentar. Sin embargo, las lógicas del capitalismo parecen tornarla cada vez más frágil.

Su fortaleza representa al mismo tiempo su principal amenaza: esta condición de *inter-existencia* ha hecho que los territorios se hayan preservado durante siglos, pero, al mismo tiempo, el fin de uno de sus elementos puede conducir al fin del territorio en su totalidad.

Al pensar en lo que representa la lucha territorial que han liderado comunidades afro e indígenas en América Latina, y en especial en el Pacífico colombiano, nos estamos refiriendo a algo que va más allá de la defensa de un espacio delimitado por fronteras geográficas: es una lucha por la defensa de su cosmovisión, ontología, epistemologías, su “pluriverso”. Es la lucha por la existencia y la dignidad de comunidades que cohabitan en el Pacífico colombiano, una lucha por la soberanía y por la capacidad de decidir sobre su territorio.

Durante el trabajo etnográfico realizado en 2020 el municipio de Guapi, Cauca, el joven Elver Paz, líder de su comunidad y cantador tradicional, al hablar sobre su territorio dice:

Elver: Para mí el territorio representa la existencia misma, en nuestro territorio nosotros nacemos... todo el ciclo del ser humano, nace, crece, se reproduce y muere. En el territorio están enterrados nuestros abuelos, en este territorio está plasmada nuestra historia. Cuando uno nace, (y depende de la familia), a uno le cortan el ombligo, pero al ombligo hay que curarlo, y cuando ese trocito que le queda a uno prendido se cae, junto con una matica de plátano pequeña se entierra debajo de esa mata de plátano, y a medida que va creciendo el plátano, que uno de frutos, así como la palma da frutos, que uno crezca, así como crece la palma, es decir que uno sea una buena semilla; entonces el territorio es la misma existencia. ¿Y uno que hace sin tierra? Más allá de lo que haya, si debajo de la tierra hay oro, más allá que haya...no... es todo lo que implica...la sangre, el sudor, el llanto, cuando uno llora, el llanto de uno cae en la tierra, cuando uno suda el sudor de uno cae en la tierra, y para colmo de males, o para rematar, vamos a ser tierra. El territorio es la misma existencia. Si tú vives en estas tierras, tu no vas a pensar cómo vas a vivir, porque la tierra...si quieres sembrar arroz sembrás arroz y comés arroz, si querés comer plátano sembrás plátano y cosechás plátano, la yuca, la papachina, el chontaduro, el borjón, todo lo sembrás y la tierra te da, te alimenta. No tenés presa, ándate pal monte cazás un guatín, un venado, un ulán, ¿ya? Te vas al río y en el río... el río te da un tulcio, el río te da un pescao, el río te da... ¡ay! Que más quiere uno, te dan la misma existencia, entonces no nos podemos concebir sin el territorio (Entrevista realizada por la autora el 25 de enero de 2020, Guapi).

El ritual realizado con el ombligo del recién nacido es una clara metáfora en la que se compara la vida de una persona con la vida de una palma de plátanos: ambas crecen, ambas dan frutos, y de ambas se espera que hayan tenido su origen de una buena semilla.

Al mismo tiempo, este ritual nos presenta una conexión física entre la persona y su territorio, el cuerpo de ese ser hará parte de la tierra y se irá transformando poco a poco; va a dar frutos y en un momento morirá al igual que la palmera. Es un ritual que conecta la existencia de una persona a un espacio físico; el alma junto con la tierra. Este ritual es conocido con el nombre de *ombligada*:

El ombligo se conecta con la tierra, con la madre y con los ancestros que vivieron en ella y la labraron. Los niños al nacer representan la conexión y la apropiación del territorio. Con cada hijo se marca este territorio. Pero, además los bebés nacen inacabados y hay que terminar de formarlos y fortalecerlos física y espiritualmente con el poder y los dones que ofrece la naturaleza (Arango 2014: 31).

El territorio, junto con cada grupo familiar, se encargará de continuar formando a esa persona que recién comienza a vivir. El territorio juega un papel fundamental en su crecimiento físico y espiritual: le ofrece alimentos y lo conecta con los ancestros que hicieron parte de ese mismo lugar.

Por lo tanto, el territorio del Pacífico colombiano es un lugar tanto físico como simbólico en el que se encuentran individuos, ecosistemas, creencias, modos de vida, seres mitológicos, ancestros y santos, entre los cuales se construyen fuertes redes de interrelación.

Las prácticas culturales como la música tradicional no escapan a esta red. Por esto, para llegar a la comprensión de la música, es necesario realizar un estudio holístico que abarque a cada uno de esos elementos que se involucran directamente con el hacer musical⁴.

En una *performance* de música tradicional no solo se exponen estas redes, sino que también, la *performance* fue y continúa siendo un fuerte mecanismo de resistencia a través del cual los saberes que han sido portados a través del cuerpo y la voz continúan siendo transmitidos de generación en generación.

2. Performance

Para discutir este concepto, inicio exponiendo una nota de campo de uno de los trabajos etnográficos que realicé en el municipio de Guapi, departamento del Cauca, Colombia, en 2019.

Tenía muchas expectativas para el día de hoy, pocas veces se pueden reunir los maestros y maestras. Todo lo planeamos ayer en la casa del maestro Pacho. Aquí en Guapi es mejor no planear con tanta antecedencia las actividades, pueden pasar muchos factores que terminan con los planes. Junto con la maestra Nany pensamos en los preparativos, las personas que invitaríamos, lo que íbamos a comprar para preparar el almuerzo, la lancha, el lancharo... todo para poder regresar hoy donde el maestro Pacho, pero esta vez con maestras cantadoras y estudiantes de la escuela de Nany. Sería un encuentro entre maestros, maestras

⁴ Hablar de músicas tradicionales del Pacífico colombiano es un tema vasto que nos conduce a indagar sobre diferentes formatos instrumentales, ritmos e influencias. Un asunto sobre el que se debe tener claridad es que el Pacífico se encuentra dividido en dos subregiones –Pacífico norte y Pacífico sur– cada una de estas con diferentes estados y municipios. Los formatos organológicos de cada subregión presentan marcadas diferencias que se remontan a acontecimientos históricos en el momento de la colonización. Dependiendo de la región podemos encontrar formatos de chirimía (Pacífico norte) o formatos de marimba de chonta y violines caucanos, entre otros (Pacífico sur). Cada uno de estos formatos interpretan ritmos diversos, como currulao, bambuco viejo, bundes, porros, entre otros. Estas diferencias no solo se expresan en la riqueza tímbrica, sino también en el surgimiento de gran cantidad de ritmos, géneros, cantos y celebraciones en donde la música es protagónica. Al ser un asunto difícil de abarcar en pocas líneas, recomiendo la revisión de Alvarado 2013, 2015 y 2022, Alvarado y González 2014.

y los jóvenes músicos de Guapi. Hoy, desde temprano en la mañana dejé listo mi equipaje: maletas con cámaras, trípodes, baterías cargadas, y todas las cosas personales que siempre cargo. La idea era salir a las diez am, pero como siempre pasa, nos retrasamos y solo logramos salir al medio día. En la mañana la maestra Nany fue con las niñas de la escuela al centro para comprar el pescado seco, los plátanos, y todos los demás ingredientes para preparar el almuerzo. Después de mucha espera llegaron. Estaba la maestra Nany con cuatro jóvenes de la escuela, la maestra María y la maestra Juana. Cuando finalmente todo estaba listo, nos montamos en la lancha y salimos junto con Alcides, quien también nos acompañó y fue quien manejó la lancha. Cuando llegamos a donde el maestro Pacho él nos recibió con mucha alegría, él dice que siempre permanece solo en su casa y que tener visita y compañía lo hace feliz.

Inmediatamente que llegamos el maestro Pacho llamó al maestro Genaro para que también participara del encuentro. Todos en la casa comenzamos a organizar. Yo saqué mis cámaras y las organicé, las maestras sacaron todos los ingredientes y comenzaron a cocinar. El maestro Pacho consiguió un coco de una palmera de su casa para la sopa. Después de un rato de conversar, el maestro Pacho alistó los tambores, el bombo y los cununos y les templó las pieles. Comenzamos a tocar.

Las maestras Nany, María y Juana se encargaron del almuerzo. Ellas desde la cocina también cantaban y bailaban mientras preparaban el fogón de leña y todos los ingredientes. En medio de los cantos, los chistes, los refranes, las décimas y las risas estuvo listo el almuerzo: "*un tapao de pescado seco con plátano y banano*". Se llama *tapao* porque la olla donde se prepara el caldo se tapa con hojas de plátano que, junto con la leña, dan un sabor delicioso. El almuerzo estuvo listo muy rápido, las maestras son expertas cocineras así que no se demoraron mucho tiempo y todo quedó riquísimo. Durante el almuerzo nadie tocó, todos comíamos y conversábamos. Como no hay mesa, comimos con el plato sobre las piernas, unos en el suelo y otros en sillas.

Después de almorzar comenzó la música. Todos ubicados alrededor de la marimba y del marimbero, el maestro Genaro. El maestro Pacho interpretaba el bombo, los dos estudiantes hombres interpretaron cada uno un cununo; las niñas, las maestras y yo, cada una teníamos un guasá y cantamos.

El maestro Genaro lideraba, sin decir nada, solo tocaba y los demás lo seguíamos. Algunas veces las maestras decían el nombre de una canción, o simplemente la comenzaban a cantar y los maestros las seguían. En medio de las canciones nadie decía nada, pero todos sabían qué hacer y en qué momento. Algunas veces sonaban cortes en los tambores; en otros momentos las dinámicas se cambiaban, se tocaba más fuerte o más suave; y de un momento a otro todos entendían que era el final de una canción y terminaban todos juntos. Yo debía estar muy atenta para no equivocarme, pero fui viendo cómo los movimientos corporales y los rostros iban indicando todo lo que se debía hacer.

Pasaron varias horas seguidas de música, la alegría de todos los que estábamos compartiendo era evidente. Hacía mucho calor y todos sudábamos. Inmediatamente se terminaba una canción comenzábamos otra, y así, durante toda la tarde.

En medio de la alegría a mí me comenzó a preocupar una situación. La casa del maestro Pacho (donde yo me caí el año pasado) estaba moviéndose mucho por el movimiento de todos. Las maderas vibraban, el techo sonaba y toda la casa se balanceaba de un lado a otro, también, al ritmo de la música. Yo le dije a la maestra Nany: parece que la casa del maestro se va a caer, pero ella me respondió: "tranquila, eso no pasa nada". Aunque yo tenía miedo, solo veía el techo y las paredes de madera y pensaba ¿en qué momento todo esto se viene al piso? Esto es algo frecuente en el Pacífico, en medio de las fiestas, muchas casas se han caído porque son de palafito construidas con madera. Pero nadie más se preocupaba, o al menos no mostraban ninguna preocupación.

Seguimos tocando en medio del calor, una canción tras otra, sin parar. Muchas canciones repiten sus frases una y otra vez, tenía la sensación de estar envuelta en un movimiento circular. Durante muchos momentos, las personas cerraban sus ojos y seguían tocando y cantando sin parar, su postura se me asemejaba al momento de orar. La repetición de las frases causaba la sensación de estar diciendo oraciones, todos juntos, al mismo tiempo. Sentí que experimentaba un momento catártico junto a todos los que

estábamos reunidos, los gestos de alegría, los movimientos fuertes, los cantos, las expresiones faciales, el sonido de la marimba, los sonidos profundos de los tambores, en especial el bombo del maestro Pacho que parece que retumba en toda la selva. Cuando todo quedaba en silencio, solo se escuchaba el río.

Este fue un momento ritual, un momento de conversación con los santos y los ancestros. Pudimos liberar emociones y, en mi caso, tuve un sentimiento de profundo agradecimiento por ese encuentro, por estar con esas personas, por poderlos escuchar. Después, al finalizar, nos montamos en la lancha y regresamos por el río (Nota de campo, 16 de enero de 2019).

Esta narración que acabo de presentar fue una *performance* de música tradicional de marimba de chonta⁵. Transcurrió en el tiempo y se desvaneció en él. Cada uno de los momentos que experimentamos, cada sensación, miedo y emoción hizo parte de un fragmento de la existencia de quienes estábamos ahí. El tiempo transcurrió y la *performance* terminó. Quedó registrado en las memorias de cada uno y en la memoria del colectivo que formamos.

Sin embargo, cada una de estas memorias será sometida a constantes transformaciones en cada nueva *performance*. La *performance*, por tratarse de un fragmento temporal, permanece viva y existe a través del individuo. "Por lo tanto, todos los valores, el conocimiento, la memoria de una práctica cultural no sólo se expresan, sino que se constituyen y se actualizan continuamente por la acción humana, es decir, por la *performance*" (Graeff 2014: 10, traducción de la autora).

Al analizar la *performance* que acabo de relatar, varios asuntos llaman la atención. El momento que cada uno de los participantes esperábamos ansiosamente, y para el que nos habíamos preparado con antecedencia, era el momento de tocar juntos al lado de los maestros y maestras. De cierta forma, cada uno de los asistentes podía imaginar lo que sucedería, esto, gracias a las experiencias pasadas que nos dibujaban una especie de escena que sería representada y que de una u otra forma ya conocíamos.

Sin embargo, cada *performance* trae situaciones nuevas, reacciones que no se pueden prever, emociones que emanan gracias al momento y que por este motivo no se pueden predecir. Esta *performance* fue un momento de encuentro colectivo, por esto, cada vivencia, experiencia, emoción y reacción personal, estuvo sujeta al comportamiento de los individuos que participaron. Nuestra percepción del momento estuvo mediada por el colectivo que nos rodeaba para esa ocasión.

El encuentro en la casa del maestro Pacho fue más allá de una reunión de músicos, maestras y maestros.

Desde una experiencia personal, la *performance* me condujo a momentos de reflexión e introspección. Independientemente de seguir o no alguna religión o creencia espiritual, este tipo de vivencias pueden conducir a situaciones difíciles de entender desde el pensamiento racional y, para cada uno de los asistentes, traerá significados totalmente diferentes.

Nuestro encuentro fue una *performance* ritual en la que, reunidos en torno a la música, la energía colectiva posibilitó conexiones profundas. Las memorias de cada uno de los asistentes nos condujeron a acciones puntuales que fueron necesarias para la construcción del rito: cantos, danzas, toques de instrumentos.

Sin embargo, más allá de estas acciones, una *performance* ritual posibilita la creación de vínculos entre los individuos y seres pertenecientes a otros niveles de existencia: ancestros, santos, espíritus.

Las *performances* rituales, ceremoniales y festivas, por ejemplo, son ambientes fértiles de memoria con vastos repertorios de reservas mnemónicas, acciones cinéticas, patrones, técnicas y procedimientos culturales residuales recreados, restaurados y expresados en y por el cuerpo. Los ritos transmiten y consolidan conocimientos estéticos, filosóficos y

⁵ El formato instrumental conocido como "Marimba de chonta", lleva este nombre gracias al instrumento líder: la marimba. También, instrumentos de percusión completan el formato: bombos (hembra y macho), cununos (hembra y macho); guasás, instrumento idiófono y las voces.

metafísicos, entre otros, además de procedimientos, técnicas que, en su marco simbólico, ya sea en los modos de presentación, en los aparatos y convenciones que esculpen la *performance* (Martins 2003: 67, traducción de la autora).

Estos saberes estéticos, filosóficos y metafísicos son creados a partir de la subjetividad de cada individuo, sin embargo, llegan a hacer parte de las creencias colectivas, es decir, cada experiencia vivida y encarnada individualmente es exteriorizada, y así, adquiere valor para una comunidad que la encuentra verdadera y portadora de significado.

En las *performances* rituales, el cuerpo, como portador del conocimiento, se ubica en una posición central. Movimientos, acciones, comportamientos y gestos –“vastos repertorios de reservas nemónicas (Martins 2003: 67, traducción de la autora)”– que realizaron los maestros y maestras sirvieron de guía para quienes, desde la falta de experiencia o el desconocimiento, participamos de la *performance*. Así, tanto expertos como personas sin el conocimiento suficiente pueden, de igual forma, compartir en un mismo ritual, pues el cuerpo de quien lidera actúa también como agente de enseñanza.

La *performance* ritual que surge en medio de una práctica musical en el Pacífico colombiano abre puertas y caminos para quienes, desde el interés personal, desean aprender sobre la cosmovisión de sus comunidades.

Un aspecto que me llamó la atención durante la *performance* que compartimos con maestros y maestras fue la postura y actitud de oración que expresaban con sus cuerpos. Durante muchos momentos, los maestros y maestras cerraban sus ojos, miraban hacia arriba, se abrazaban, y realizaban gestos que se asemejan a los momentos de adoración que se experimentan durante rituales religiosos o espirituales.

Aún sin el propósito específico de adorar a los santos, o de conversar con los ancestros, la *performance* conduce a momentos trascendentales de conexión con dimensiones espirituales. El cuerpo y el espíritu de quienes participan se entrega por completo a un momento de profundidad emocional, de catarsis, de encuentro, así se construye una comunicación con seres que habitan otros planos de realidad.

Las *performances* rituales hacen parte del día a día de las comunidades del Pacífico colombiano. Ya sea que se trate de celebraciones religiosas, fiestas, rituales fúnebres, o cualquier otro tipo de *performance*, los individuos permanecen en comunicación constante con seres espirituales. Esto, al igual que en otros lugares donde también hay una marcada influencia de la herencia africana, nos refleja la necesidad de una “complementariedad cósmica” (Martins 2003), un estilo de vida que transita entre el plano terrenal y espiritual.

En casi todas las religiones africanas, los espíritus de los principales ancestros, cuando son venerados por medio del trance, regresan a la tierra para compartir su sabiduría con su pueblo. En estas culturas, los rituales tienen lugar en arenas, procesiones o de ambas maneras complementariamente. En estos espacios, los devotos tocan los tambores, bailan y cantan en honor a dioses y ancestros. (Ligiéro 2011: 135, traducción de la autora).

Durante las *performances* rituales que ocurren en el Pacífico colombiano, se interpretan tambores, se baila y canta en honor a Dios, a los santos y demás espíritus. De esta forma, la música construye un puente que permite la comunicación entre el plano físico y el espiritual. Así, Dios, los santos y los ancestros participan de la vida en la comunidad, su sabiduría es transferida y se hacen presentes a través del trance al que conduce la *performance*.

Independientemente si se trata de una *performance* ritual o no, estudiar las artes performáticas abre una perspectiva hacia un nuevo saber, un saber que es incorporado, que muta y se adecua en cada nuevo contexto. La *performance* es un organismo vivo que porta y transmite información, es un canal de comunicación mediado por el cuerpo y la voz.

En la actualidad, diferentes investigadores han tomado a la *performance* como materia de estudio; esto, no solo por el conocimiento que encierra su práctica, sino también con la

intención de validar un saber que ha quedado por fuera de las instituciones académicas que replican los modelos del pensamiento occidental.

Algunas instituciones académicas han desvirtuado y desconocido durante décadas a las formas de saber que no se materializan mediante palabras escritas. Sin registros materiales, diversas epistemologías pertenecientes a comunidades alrededor del mundo no han logrado llegar a posicionarse en las esferas de poder de la sociedad, lo que conduce al aniquilamiento de formas de pensar y sus individuos. "Los saberes subyugados han sido borrados porque son ilegibles; existen, en general, como cuerpos activos de significado, fuera de los libros, eludiendo las fuerzas de inscripción que los harían legibles, y por lo tanto legítimos" (Conquergood 2002: 146, traducción de la autora).

Este ha sido el caso de las *performances*. Saberes transportados y expresados con el cuerpo y la voz no han sido visibilizados dentro de la estructura de conocimiento impuesta desde el mundo occidental.

Esta violencia epistémica excluye todo el ámbito de los significados complejos y con finos matices que se incorporan, son tácitos, se entonan, se gesticulan, se improvisan, se coexperimentan, se encubren, y son aún más significativos porque se niegan a ser enunciados. Las epistemologías dominantes que vinculan el conocimiento con la visión no están en sintonía con los significados enmascarados, camuflados, indirectos, incrustados u ocultos en el contexto. El sesgo visual/verbal de los regímenes occidentales de conocimiento ciega a los investigadores ante los significados que se expresan con fuerza a través de la entonación, el silencio, la tensión corporal, las cejas arqueadas, las miradas vacías y otras artes que protegen lo encubierto y secreto, lo que De Certeau llamó "la experiencia elocutiva de una comunicación fuguitiva" (Conquergood 2002: 146, traducción de la autora).

Esta violencia epistémica de la que habla Conquergood (2002), vinculada específicamente con los conocimientos incorporados, dialoga con el concepto de "epistemicidio" propuesto por De Sousa Santos (2007), consolidado en lo que él denomina la "superioridad abstracta del conocimiento científico" (2007: 90, traducción de la autora).

Ambos investigadores cuestionan la invalidez que han tenido los saberes que se vinculan con el cuerpo, la oralidad y "otras formas" diferentes a las legitimadas por el pensamiento occidental; claramente, la *performance* ha sido una de estas.

En las prácticas culturales del Pacífico colombiano, y en especial en *performances* vinculadas a la música tradicional, las explicaciones y señales de lo que se debe hacer, en qué momento y de qué forma son expuestas en su totalidad por el cuerpo. La entonación, los silencios, la tensión o relajación corporal, las cejas arqueadas, las miradas, las sonrisas, cada uno de estos gestos comunica efectivamente mensajes que son comprendidos durante la realización de una *performance* y que, a su vez, marcan las pautas para las *performances* siguientes.

Con los estudios de la *performance* se busca que saberes intangibles, vinculados con los cuerpos de los individuos, puedan establecer un diálogo legítimo con los métodos científicos; así, no solo se podrá expandir el conocimiento, sino que se le dará participación a individuos y comunidades que han permanecido ocultas bajo el pensamiento hegemónico.

La hegemonía del textualismo debe ser expuesta y debilitada. La transcripción no es un modelo transparente o políticamente inocente para conceptualizar o abordar el mundo. La metáfora fundamental del texto sustenta la supremacía de los sistemas de conocimiento occidentales, borrando el vasto ámbito del conocimiento humano y la significativa práctica de aquello que no está escrito (Conquergood 2002: 147, traducción de la autora).

El reto de los investigadores es expandir la visión hacia un conocimiento que sea inclusivo y democrático, en el que diferentes actores, realidades, perspectivas, esto es, universos, puedan nutrirse y fortalecerse desde el conocimiento y la sensibilidad del otro. Para esto, deben

explorarse nuevas metodologías de estudio que se adapten de manera orgánica a cada contexto y se adecuen a cada situación en particular.

Estas metodologías deben posicionar al cuerpo y a la voz en el centro de atención, pues la gestualidad y la oralidad son los mecanismos de transferencia de información durante la realización de la *performance*.

En las culturas predominantemente orales y gestuales, como las africanas e indígenas, por ejemplo, el cuerpo es, por excelencia, el lugar de la memoria, el cuerpo en performance. Como tal, este cuerpo/*corpus* no sólo repite un hábito, sino que también instituye, interpreta y revisa el acto recreado. De ahí la importancia de destacar en las tradiciones performáticas su carácter metaconstitutivo, en el que el hacer no elude el acto de reflexión; el contenido se imbrica en la forma, la memoria se escribe en el cuerpo, que la registra, transmite y modifica dinámicamente. El cuerpo, en estas tradiciones, no es, por tanto, sólo la extensión de un conocimiento re-presentado, ni el archivo de una cristalización estática. Es, más bien, el lugar de un conocimiento en continuo movimiento de recreación formal, remisión y transformaciones perennes del *corpus* cultural (Martins 2003: 78, traducción de la autora).

En el Pacífico colombiano el cuerpo se imbrica dentro de una red de informaciones que se entrelazan unas con otras: saberes relacionados a la música se conectan con los conocimientos vinculados al ecosistema⁶; los conocimientos sobre el ecosistema conducen a saberes sobre botánica; los saberes sobre botánica se vinculan a las tradiciones rituales; y así, hasta formar una unidad epistémica total.

Durante el momento de la *performance*, el cuerpo, dueño de esos saberes y memorias, conduce no sólo a una repetición de sus hábitos, sino que invita a indagar y reflexionar en torno a estos, mientras se representan, se reconstruyen y transforman. Así, el cuerpo no es un archivo con saberes e informaciones cristalizadas, sino un mediador, un canal de comunicación entre las memorias y el momento presente de su representación.

Por su carácter efímero y por ser un saber que está en constante movimiento, el estudio de la *performance* representa un desafío para su abordaje desde el campo de la investigación académica. Una herramienta metodológica que, sin duda, traerá significativos aportes es el contacto personal y la participación activa del investigador dentro de la *performance* que será estudiada. Esto es, involucrar su propio cuerpo, sentir, aprender, acercarse al otro y a sus memorias. “La proximidad, no la objetividad, se convierte en un punto de partida y de retorno epistemológico” (Conquergood 2002: 149).

Un acercamiento respetuoso hacia el otro, sensible y delicado, puede abrirnos la puerta hacia un conocimiento que habita en el interior de los individuos; puede permitirnos encontrar universos complejos y distantes. Impresionarnos por la realidad del otro solo se logrará mediante la proximidad y nuestra sensibilidad hacia su existencia.

Las prácticas performáticas del Pacífico colombiano encierran una cantidad de significados trascendentales para las comunidades y sus individuos. Esto exige del investigador tener tacto suficiente para poder ser invitado y participar sin generar la sensación de invadir un espacio, aún más cuando se trabaja con comunidades vulnerables que viven sumergidas en situaciones sociales complejas⁷.

El estudio de la *performance*, pese a haber sido ignorado por el universo académico durante décadas, poco a poco se ha ido posicionando y ha ganado visibilidad. Esto, gracias a

⁶ Este punto nos remite a las epistemologías organológicas propias de maestros y maestras quienes fabrican sus instrumentos musicales con los materiales que el territorio les proporciona, obedeciendo ritmos naturales impuestos por las mareas, ríos, fases lunares, entre otros.

⁷ Desde diferentes perspectivas, se ha abordado un profundo estudio acerca de las problemáticas sociales que enfrenta el Pacífico colombiano. Véase Escobar 2017 y 2018, González Sevillano 2005 y 2014, Motta 2005, Oslender 2003 y 2011, PCN 2018.

investigadores e investigadoras que han indagado en torno a los saberes que habitan en el cuerpo y la voz.

El trabajo etnográfico resulta ser una metodología decisiva que nos ayuda a construir puentes entre investigadores y comunidades, nos permite experimentar y acercarnos a diferentes realidades, ampliar nuestro conocimiento y escuchar, de las voces de sus portadores, las epistemologías que no han penetrado el universo académico.

3. Etnografía: aprender el territorio, aprender la *performance*

Realizar investigaciones musicales en territorios con realidades sociales complejas, con comunidades que han sido marginalizadas durante siglos, además, con ontologías profundas y sensibles, no es fácil.

Encontrar una metodología de investigación que pueda proporcionar no solo el material suficiente para la construcción de conocimiento, sino que, a su vez, posibilite un acercamiento personal y empático⁸ con los individuos y sus realidades, se convirtió en un reto al momento de trabajar en el Pacífico sur colombiano y sus músicas tradicionales.

De esta forma, el territorio me obligó a deshacerme de ideas preconcebidas en relación con la etnografía y me exigió una postura holística, flexible y sensible.

En esa búsqueda metodológica que me condujera hacia la obtención de un “conocimiento sensible” (Graeff 2018) –apartándome de verdades absolutas y, procurando aprender desde de la introspección, la reflexión e intuición–, la etnografía se convirtió en la metodología clave, y la fenomenología dio el sustento necesario a la construcción del conocimiento:

El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna. Las imágenes o sensaciones más simples son, en último análisis, todo cuanto cabe comprender en las palabras, los conceptos son una manera complicada de designarlas, y por ser las imágenes unas impresiones indecibles, comprender es una impostura o una ilusión; el conocimiento nunca apresa sus objetos, que se implican mutuamente, y la mente funciona como una máquina de calcular que ignora por qué sus resultados son verdaderos (Merleau-Ponty 1993: 37).

Constantemente, las impresiones que deja el trabajo etnográfico se contraponen unas con otras; algunas veces dialogan, pasan momentáneamente, pero siempre marcan profundamente el momento vivido, transforman la percepción hacia el territorio, hacia las comunidades y su música.

Las notas de campo son una herramienta que fortalece el trabajo reflexivo y permite capturar las sensaciones que aquellas impresiones dejan en quien investiga. A partir de experiencias personales, procuro registrar con palabras y de la forma más honesta posible cada una de esas imágenes y sensaciones que llegan y generan una cantidad de emociones: temor, alegría, euforia, frustración, desconcierto o tristeza.

Al final, el conocimiento adquirido se vincula íntimamente con esa “constelación de imágenes” percibidas y, a pesar de crear la ilusión de haber comprendido, la verdad obtenida obedece a la verdad vivida por mí en un momento preciso.

Un aspecto para considerar durante la realización del trabajo etnográfico es el rol desempeñado por el cuerpo: el cuerpo de quien investiga y el cuerpo de las personas que participan.

⁸ “El logro de la empatía significa asumir otra forma de ser. La comprensión plena, en definitiva, se alcanza no por medio de la traducción sino de la metamorfosis” (Ingold 2002: 106).

Las músicas tradicionales de marimba del Pacífico colombiano son una práctica colectiva en la que cada uno de sus participantes altera directamente el momento presente, logrando modificar no solo su realidad sino también la realidad que se experimenta en colectivo.

Los momentos de celebración y de rituales dependen de la comunicación que se construye entre cada uno de sus participantes, cada momento adquiere significado por la interacción que se construye entre las personas. Cantar, tocar, orar, bailar, todo ocurre gracias al cuerpo colectivo.

La *performance* no se consolida desde una experiencia individual exclusivamente, por el contrario, su poder y fuerza radican en la constante dialéctica que se presenta entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo: el cuerpo individual es afectado y a su vez afecta a ese cuerpo colectivo; el cuerpo colectivo se transforma de acuerdo con cada uno de los individuos que participan del momento, transformándolos a su vez.

La oposición esencial está en la estructura holística de estas sociedades en las que el hombre no es un individuo (es decir indivisible y distinto) sino un nudo de relaciones. El hombre está fundido en una comunidad de destino en la que su relevancia personal no es indicio de una individualidad sino una diferencia que favorece las necesarias complementariedades de la vida colectiva, un motivo singular dentro de la armonía diferencial del grupo. La identidad personal del africano no se detiene en el cuerpo, este no lo separa del grupo sino que, por el contrario, lo incluye en él. (Le Breton 2002: 25)

La etnografía debe dar cuenta de la estructura holística presente en las comunidades que involucramos, debe aproximarnos a la realidad que se construye a partir de ese nudo de relaciones entre comunidad e investigadores.

Al mismo tiempo, al trabajar en el Pacífico colombiano procuro encontrar la forma en que mi cuerpo resuena armónicamente con los cuerpos de los otros sin interrumpir el flujo natural de la práctica musical: tocar los instrumentos, cantar junto con la comunidad, bailar, sin que por mi condición de ser una investigadora externa a la comunidad afecte el propósito de la *performance*.

Graeff (2018), quien investiga la práctica del candomblé tanto en comunidades de Brasil como en países como Alemania, indaga sobre las transformaciones que ocurren en el cuerpo cuando se somete a una práctica en la que se involucran directamente los sentidos:

Cuando el canto trasciende a la memorización de la letra y a las melodías al involucrar el cuerpo, los sentidos y el yo, se convierte en canto. Cuando ese mismo involucramiento convierte al arte de mover el cuerpo en la *performance* de los orixás, se aprende el orixá. Al percibir varios significados del orixá con su propio cuerpo resonando con los cuerpos de los demás, uno siente el poder del conocimiento sensible, de la sabiduría adquirida. Esos significados cobran sentido y surten efecto: se logra incorporar; el cuerpo quedó encantado (Graeff 2018: 67, traducción de la autora).

En el caso de las músicas tradicionales de marimba del Pacífico colombiano, el momento en que las personas se congregan alrededor de los cantos y los toques de los instrumentos, sea para alabar a los santos, conversar con los ancestros o compartir con la comunidad, cada uno de sus cuerpos se convierte en música, cada uno de sus movimientos expresa sonidos.

El cuerpo y la voz son canales mediadores que posibilitan la existencia de la práctica; los cuerpos, resonando en conjunto, son los portadores de la sabiduría.

Es así como propongo abordar la etnografía cuando se busca un contacto directo con las comunidades. Exponer nuestro propio cuerpo a experiencias. Así, obtener como resultado, un diálogo entre teorías, vivencias, emociones y creencias.

En el caso del Pacífico colombiano, y desde una experiencia personal, la etnografía debe escapar de esquemas rígidos, ser flexible, pero al mismo tiempo eficaz para obtener los objetivos

trazados. Así, la metodología se adapta a la naturaleza del objeto, es coherente con el territorio y honesta con el proceso investigativo.

En la actualidad se ha escrito bastante acerca de metodología etnográfica desde diferentes disciplinas. Al investigar en el Pacífico colombiano, me enfrenté al reto de objetivar cada una de las experiencias etnográficas: hasta qué punto las experiencias subjetivas que viví se podrían convertir en el conocimiento objetivo de la investigación.

Para nuestros propósitos, bastará con definir la "realidad" como una cualidad propia de los fenómenos a los que reconocemos como un ser independiente de nuestra propia voluntad (no podemos "desear que desaparezcan"), y definir el "conocimiento" como la certeza de que los fenómenos son reales y que poseen características específicas (Berger & Luckmann 1967: 13, traducción de la autora).

Cada una de esas experiencias vividas en campo se vincula directamente a la "realidad" a la que nos vemos sometidos y de la que muchas veces no tenemos el control. Esta realidad es impuesta por entes ajenos a nosotros: las comunidades, sus dinámicas y el territorio.

Así, el "conocimiento" que surge de la dialéctica entre nuestra interacción y aquellos entes se tomará como real, son fenómenos que construyeron la realidad vivida en campo. Al mismo tiempo, y en diálogo con la afirmación de Merleau-Ponty "el conocimiento nunca apresa sus objetos" (1993: 37), depende únicamente de nuestra experiencia subjetiva.

Por lo tanto "la experiencia es para cada uno suya, singular y, en cierto modo, imposible de repetir" (Larrosa 2002: 27, traducción de la autora). Esa experiencia singular surgió gracias a un momento puntual, a un lugar específico, a la interacción con personas determinadas que afectaron el desarrollo de la investigación y me afectaron como persona.

La experiencia, la posibilidad de que algo nos ocurra o nos toque, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en nuestros tiempos: requiere detenerse a pensar, detenerse a mirar, detenerse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio; detenerse a sentir, sentir más despacio, detenerse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, hablar de lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, estar muy callados, ser pacientes y darnos tiempo y espacio (Larrosa 2002: 24, traducción de la autora).

Tener paciencia y escuchar, muchas veces en silencio, es un reto que no es simple: ajustarnos a velocidades diferentes a las nuestras; ir despacio; calmar el ritmo frenético que contagian las ciudades y acogernos a la velocidad de cada territorio. Ser flexible, reajustar la metodología de acuerdo con las situaciones impuestas. Aprender del territorio, sus personas e historias. Afectarnos por sus emociones y creencias. Abrirnos a los "pluriversos" que cohabitan en cada lugar hasta el punto de sentirlos. Intentar silenciar nuestras voces y no imponernos como investigadores de forma arbitraria. Tener conciencia de quiénes somos en esos momentos y qué lugar ocupamos en medio de la comunidad. El afectarnos nos transforma como individuos y, claramente, transformará el rumbo de nuestras investigaciones.

La experiencia es lo que "pasa", o lo que nos toca, o lo que nos sucede, y al pasar nos forma y nos transforma. Sólo el sujeto de la experiencia está, por tanto, abierto a su propia transformación (Larrosa 2002: 26, traducción de la autora).

Así, el interés de trabajar con las comunidades del Pacífico colombiano y las músicas tradicionales de marimba partió, inicialmente, por una búsqueda intelectual-profesional. Poco a poco esta experiencia me fue conduciendo por caminos impredecibles, retadores, que a menudo me enfrentaron conmigo misma y me produjeron conflictos entre la razón y las emociones. La etnografía ha sido determinante para la construcción del conocimiento. "El

método de la antropología para objetivar las experiencias es la etnografía” (Graeff 2018: 65, traducción de la autora).

La etnografía se ha consolidado cada vez más como una metodología crucial para trabajar con diversas comunidades. Cada investigador o investigadora establece los límites y decide hasta qué punto se involucrará desde su rol profesional y personal; hasta qué punto permitirá afectarse por las experiencias que gradualmente irá adquiriendo. Independientemente de esas decisiones, la etnografía nos posibilita un contacto personal e intenso con el otro, un encuentro *face-to-face* (Barz & Cooley 2008) que permite crear conexiones entre los diversos “pluriversos”.

4. Descolonización epistémica: El poder del territorio, de la *performance* y la etnografía

Al inicio de este texto abordé una discusión en relación con el concepto de territorio, las luchas territoriales y el territorio del Pacífico colombiano. También presenté algunas ideas acerca de la *performance* a partir de una experiencia personal vivida en una *performance* ritual.

Tanto el territorio como la *performance* comparten un elemento en común: su poder epistémico. Al referirme a poder epistémico hago referencia a los saberes que porta y transmite cada uno de estos. El territorio, desde su dimensión física y simbólica, es una matriz generadora de conocimiento: el territorio alberga la cosmovisión, las relaciones ontológicas, la historia de comunidades que han sido invisibilizadas por el pensamiento colonial.

La *performance*, a su vez, transmite saberes a través del cuerpo y la oralidad. En una *performance* de música tradicional del Pacífico colombiano, sea de carácter ritual o no, se congregan maestros y maestras –profundos conocedores de su práctica musical–, las nuevas generaciones –quienes continúan valorando la música tradicional– y, en algunas ocasiones, personas ajenas a la tradición.

Durante una *performance* se preservan y transmiten saberes propios de la música, la danza, la organología, la espiritualidad, las organizaciones sociales, creencias religiosas, entre otros saberes que sobrepasan la materialidad de las palabras escritas y habitan única y exclusivamente en el cuerpo de los individuos.

El territorio y la *performance* resisten a las lógicas coloniales que desmiembran el conocimiento para crear dicotomías que se oponen unas con otras, esto es, una lucha por descolonizar el pensamiento.

Este aniquilamiento de epistemologías –“epistemicidio” (De Sousa Santos 2007)– y saberes propios de grupos étnicos marginalizados no representa un acontecimiento ingenuo.

La diferencia es lo que define al ser y lo construye, y ya que la diferencia está siempre en proceso de ser transformada, también lo es el ser. El opresor, el colonizador, el dominador intenta colonizar el tiempo y la energía del subalterno para prevenir que la diferencia se convierta en una fuerza social activa (Escobar 2018: 35).

Con el fin de dominar a los subalternos –comunidades indígenas y afro en Colombia–, sus epistemologías no son consideradas y, en la mayoría de las ocasiones, no tienen posibilidades de participación ciudadana, por no contar con herramientas de comunicación que sean compatibles con los modelos hegemónicos dominantes.

Tanto el territorio como la *performance* se suman a la lucha por la descolonización epistemológica, esto es:

Dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significados, como la base de una otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque la etnia se llame Europa Occidental. Porque eso, en verdad, es pretender para un provincianismo el título de universalidad (Quijano 1992: 19-20).

Esta nueva racionalidad universal debe ser incluyente, debe reconocer y respetar la diferencia, debe conducir a diálogos horizontales en los que los “subalternos” tengan una influencia real en las esferas de poder como los sistemas de gobierno y la academia. “Es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad/modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres” (Quijano 1992: 19).

Por esto urge modificar los paradigmas de conocimiento que se han erguido en la academia y expandir la visión a saberes intangibles que han sido invisibilizados. Urge crear puentes que conecten a los diferentes actores que intervienen en la construcción del saber, sean comunidades, instituciones gubernamentales o instituciones académicas, y construir de manera conjunta esa “racionalidad universal” aterrizada a la realidad de nuestros territorios.

El territorio y la *performance* nos enfrentan a un vasto universo epistémico, nos exigen, como investigadores, deshacernos de metodologías estandarizadas y sensibilizarnos con las realidades de cada territorio al que nos acercamos. “La opción descolonial significa, entre otras cosas, *aprender a desaprender* [...], debido a que nuestros cerebros han sido programados por la razón imperial/colonial” (Mignolo 2008: 290).

Ahora bien, ¿en dónde está el poder de la etnografía? La metodología etnográfica, ampliamente empleada durante siglos, no solo ha sido transversal a las disciplinas académicas en épocas contemporáneas, sino que también siguió de cerca la expansión de Europa por el mundo gracias a misioneros, científicos, militares y artistas, quienes eran enviados a las colonias en viajes etnográficos (Calonga 2020).

Estos inicios nos exponen pues, un panorama de dudosa reputación, al estar marcado por la dominación, explotación y saqueo de los colonizadores, quienes eran los que escribían los textos etnográficos.

De esta forma, la historia de los países de América Latina y demás países colonizados ha sido narrada gracias a los registros etnográficos escritos por quienes tenían el poder: europeos colonizadores.

Por esto, la etnografía tuvo y continúa teniendo un gran poder: escribe, documenta, registra –esto es, narra– la historia que debe ser presentada ante el mundo, aquello que debe ser recordado y de qué forma recordarlo para, finalmente, ser transformado en una epistemología “universal”.

El método etnográfico, en todas sus aplicaciones (etnobotánica, etnomatemática, etnolingüística, etno...etc) se reduce a aquello que se utiliza para estudiar lo ajeno, presuponiendo, y muchas veces exigiendo, un punto central de análisis, que es la visión europea del mundo (Calonga 2020: 9, traducción de la autora).

Esta visión europea del mundo que se vincula a la metodología etnográfica implica, para quienes la empleamos en nuestros trabajos investigativos, ser conscientes de su “pasado oscuro” (también presente), para no caer en repeticiones y posturas que privilegian el discurso del investigador o investigadora.

Desde la música esta situación no ha sido diferente, “un europeo que estudia la teoría de su propia música es un musicólogo, pero un africano que estudia la música de su propio pueblo es llamado etnomusicólogo” (Calonga 2020: 9, traducción de la autora).

El universo académico musical está construido sobre una estructura epistemológica colonial y racista, y países como Colombia no escapan de este dominio. En las instituciones académicas colombianas se evidencia este panorama. Las músicas tradicionales colombianas, por ejemplo, las músicas de marimba del Pacífico sur, han permanecido durante décadas por fuera de los programas de formación superior en música⁹.

⁹ El surgimiento de la etnomusicología se debe a los registros fonográficos que fueron recolectados durante expediciones de investigadores y folcloristas (De Oliveira Pinto 2008).

Esta situación pone en evidencia el actual dominio del pensamiento colonial en instituciones académicas colombianas y refuerza el “epistemicidio” al que conlleva el invisibilizar comunidades, su música tradicional y los universos que se interceptan en las prácticas culturales¹⁰.

La etnografía es una metodología de investigación que carga un gran poder: el *control narrativo* (Calonga 2020).

5. Conclusiones

El territorio, la *performance* y la etnografía nos conducen a una discusión encaminada a la lucha descolonizadora de América Latina. Las músicas tradicionales de marimba de chonta del Pacífico sur colombiano, desde su singularidad, realidad, contextos y comunidades, comparten batallas de resistencia con grupos afro e indígenas de diferentes lugares del continente.

Finalmente, estas batallas se resumen en una lucha por la dignidad de las comunidades. Esta dignidad, pensada desde el derecho de decidir sobre sus territorios; decidir sobre sus maneras de habitar; decidir sobre sus formas de organización colectiva; y decidir sobre sus mecanismos de transmisión y aprendizaje de saberes, es libertad y autonomía.

También, esta lucha de resistencia busca que comunidades que han permanecido invisibilizadas tengan una participación real ante los organismos de poder y tengan una incidencia efectiva en el proceso de construcción de cada nación.

Aprender del territorio y de la *performance* es un acto de resistencia que se enfrenta a los paradigmas construidos desde el mundo occidental. El territorio y la *performance* nos obligan a desarrollar una sensibilidad hacia aquello de naturaleza intangible¹¹, que se transforma continuamente a través del cuerpo y las voces de las comunidades.

La *performance* ritual presentada en este texto es un claro ejemplo de las epistemologías que se encuentran contenidas en las músicas tradicionales del Pacífico colombiano y el universo que estas envuelven. Permanecer atento y sensible durante una *performance* de música de marimba es una metodología de aprendizaje intensa y profunda que nos abre camino a un “pluriverso” de saberes, historias y cosmovisiones.

Inicialmente, al acercarme a los maestros y maestras del Pacífico colombiano durante la realización del trabajo etnográfico, mi objetivo se centraba en aprender acerca de las estructuras musicales de los repertorios de marimba de chonta (patrones rítmicos, cantos, características organológicas, entre otras). Poco a poco fui comprendiendo que el saber es una unidad compacta a la que se puede acceder gracias a la sensibilidad.

Pese al “pasado oscuro” de la etnografía, la considero una metodología fundamental a la hora realizar investigaciones (etno)musicológicas y, precisamente por su inmenso poder de control narrativo, propongo una etnografía sensible e incluyente. Esto significa dar cabida a las

¹⁰ Esta situación ha ido transformándose paulatinamente y, en la actualidad, ciudades como Bogotá cuentan con programas de posgraduación en músicas colombianas. Pese a estos esfuerzos, aún falta bastante por trabajar para dar cabida en instituciones académicas a repertorios musicales de comunidades que han permanecido (intencionalmente) ocultas.

¹¹ Gracias a la Convención de la UNESCO de 2003, en la que se propuso la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, se abrió el camino para una amplia discusión en torno al concepto de “intangible”, poniendo sobre la mesa definiciones, críticas y mecanismos de salvaguardia, entre otros asuntos. Más información en: <https://ich.unesco.org/es/qu-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> [acceso: 9 de mayo de 2022].

Este concepto también nos conduce a una discusión en la que se enfrenta el reconocimiento de lo material sobre lo inmaterial, cuestionando, nuevamente, el valor de obras patrimoniales que han perdurado gracias a su materialidad: monumentos, obras arquitectónicas y lugares, versus expresiones vivas no materializadas heredadas generacionalmente. Para más información en relación con este tema ver, entre otros, Bouchenaki 2003, Cardona 2011, Connerton 1989, De Oliveira Pinto 2018, Fonseca 2003, Graeff 2014 y Munjeri 2004.

emociones y percepciones, tanto de quien investiga como de quienes participan en la investigación. También propongo que las voces de todas las personas que participan de la investigación sean consideradas. Que las epistemologías de las comunidades ocupen un lugar protagónico y participen en la construcción del conocimiento. Es decir, debemos “aprender a desaprender” (Mignolo 2008) para deconstruir modelos académicos impuestos por el mundo occidental.

Un aspecto para considerar es que cada territorio al que se pretenda llegar exigirá un tratamiento especial que se adecue a la realidad de su contexto; por esto, la metodología etnográfica no es una guía estandarizada, al contrario, debe ser construida a partir de la experiencia directa de cada investigador o investigadora y su sensibilidad hacia el territorio y sus individuos.

Finalmente, deconstruir los modelos de pensamiento colonial a partir de la elaboración de investigaciones sensibles y honestas es un reto que nos conducirá de la resistencia a la acción. “La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial” (Quijano 1992: 19).

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO BURBANO, MARIA XIMENA

2013 “Currulao: Análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do Pacífico sul colombiano”. Dissertação de mestrado. Disponível em: <file:///C:/Users/Maria/Downloads/R%20-%20D%20-%20MARIA%20XIMENA%20ALVARADO%20BURBANO.pdf> [acceso: 27 de noviembre 2023].

2015 “Cruzamientos y flexibilidades rítmicas del Currulao: Desafíos en el proceso de comprensión y transmisión de esta música tradicional colombiana”. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anais. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3697/public/3697-11655-1-PB.pdf [acceso: 27 de noviembre 2023].

2022 “Al otro lado del Río. Músicas tradicionales de marimba de chonta del Pacífico sur colombiano”. Tesis doctoral. Disponible en: https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00060320/dissalvaradoburbano.pdf [acceso: 27 de noviembre de 2023].

ALVARADO BURBANO, MARIA XIMENA Y HUGO CANDELARIO GONZÁLEZ

2014 “Currulao: análisis de estructuras musicales a partir de un trabajo etnográfico”. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anais. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2722/public/2722-9811-1-PB.pdf [acceso: 27 de noviembre 2023].

ARANGO, ANA MARIA

2014 “Cuerpos endurecidos y cuerpos protegidos. Prácticas y rituales en el orden corporal de los niños afrodescendientes del Pacífico colombiano”, *Espacios Transnacionales: revista latinoamericana-europea de pensamiento y acción*, II/3, pp. 26-38.

BARZ, GREGORY TIMOTHY J. COOLEY

2008 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Nueva York: Oxford University.

BERGER, PETER Y THOMAS LUCKMANN

1967 *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*. Londres: Penguin Books.

BIRENBAUM QUINTERO, MICHAEL

2019. *Rites, Rights and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Nueva York: Oxford University Press.

BOUCHENAKI, MOUNIR

- 2003 "The Interdependency of the Tangible and Intangible". *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium: 'Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites'*, 27-31 de octubre de 2003, Zimbabwe, Victoria Falls.

CALONGA, SUELEN

- 2020 "Em direção à contra-etnografia", *InterEspacio: Revista de Geografía e Interdisciplinaridade*, 6, pp. 1 – 28. DOI: <https://doi.org/10.18764/2446-6549.e202032>

CARDONA, ISHTAR

- 2011 "Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural". *Revista de Literaturas Populares*, XI/1, pp. 130 – 146.

CONNERTON, PAUL

- 1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONQUERGOD, DWIGHT

- 2002 "Performance Studies: Interventions and Radical Research", *The Drama Review*. XLVI/2, pp. 145-156.

DE OLIVEIRA PINTO, TIAGO

- 2008 "Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e dos som tradicional", *Revista USP*, 77, pp. 98-111. DOI:10.11606/issn.2316-9036.v0i77p98-111

- 2018 *Music as Living Heritage. An essay on Intangible Culture*. Berlín: Emvas.

DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA

- 2007 "Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes", *Novos Estudos*, 79, pp. 71 – 94. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

ESCOBAR, ARTURO

- 2013 "Territorios de diferencia: La ontología política de los 'derechos al territorio". Documento preparado para el Segundo Taller Internacional SOGIP, *Los Pueblos Indígenas y sus Derechos a la Tierra: Política Agraria y Usos, Conservación, e Industrias Extractivas*. <http://www.sogip.ehess.fr/> [acceso: 9 de diciembre 2019]

- 2017 *La invención del desarrollo*. Popayán: Universidad del Cauca.

- 2018 *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Universidad del Cauca.

FONSECA, MARÍA CECILIA LONDRES

- 2003 "Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural", *Memória e Patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Regina Abreu y Mário Chagas (organizadores). Rio de Janeiro: Lamparina, pp. 59 – 79.

GONZÁLEZ SEVILLANO, PEDRO

- 2005 *Marginalidad y exclusión en el Pacífico colombiano: una visión histórica*. Santiago de Cali: Gráficas Ledesma.

- 2014 *De Panamá al Perú: Descubrimiento de la Costa Pacífica Colombiana. 1513-1660*. Santiago de Cali: Gráficas Ledesma.

GRAEFF, NINA

- 2014 "Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: some thoughts on safeguarding music's intangible dimension", *El oído pensante*, II/2, pp. 1-21.

- 2018 "Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin", *Orfeu*. III/2, pp. 44-75. DOI: DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530403022018044>

- INGOLD, TIM
2002 *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill.* Londres: Routledge.
- LARROSA, JORGE BONDÍA
2002 "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", *Revista Brasileira de Educação*, 19, pp. 20-28.
DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- LE BRETON, DAVID
2002 *Antropología del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- LIGIÉRO, ZECA
2011 "Batucar, cantar, dançar. Desenho das performances africanas no Brasil", *Aletria*, XXI/1, pp. 133-146. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>
- MARTINS, LEDA
2003 "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória", *Letras – Língua e literatura: Limites e Fronteiras*, 26, pp. 63-81. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- MERLEAU-PONTY, MAURICE
1993 *Fenomenología de la percepción.* Jem Cabanes (traductor). Buenos Aires: Península.
- MIGNOLO, WALTER D
2008 "Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política", *Cadernos de letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, 34, pp. 287-324.
- MOTTA, NANCY
2005 *Gramática ritual: Territorio, poblamiento e identidad afropacífica.* Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- MUNJERI, DAWSON
2004 "Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence", *Museum International. Intangible heritage*, LVI/1-2, pp. 11-20. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00453.x>
- OSLENDER, ULRICH
2003 "Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades Negras de la costa pacífica colombiana", *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 203-235.
- 2011 *Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano: Hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales.* Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- PCN - PROCESO DE COMUNIDADES NEGRAS
2018 *Hacia el Buen Vivir. Desde lo cotidiano-extraordinario de la vida comunitaria.* Buenos Aires: CLACSO.
- PORTO-GONÇALVES, CARLOS
2002 "Da Geografia às Geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades", *La guerra infinita. Hegemonia y terror mundial.* Ana Esther Ceceña y Emir Sader (compiladores). Buenos Aires: CLACSO, pp. 217-256.
- 2009 "De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana", *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, VIII/22, pp. 121 – 136. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682009000100008>
- QUIJANO, ANÍBAL
1992 "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Perú Indígena*, XIII/29, pp. 11-29.
- 1998 "Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina", *Ecuador Debate*, 44, pp. 227-238.

TAYLOR, DIANA

2008 "Performance and Intangible Cultural Heritage". *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Tracy Davis (editora). Nueva York: Cambridge University Press, pp. 91-104. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521874014.007>

El hombre anfibio en el ecosistema musical de la tambora momposina: diversidad, interconectividad y resiliencia

The Amphibian Man in the Musical Ecosystem of the Tambora Momposina: Diversity, Interconnectivity and Resilience

por

Bernardo A. Ciro-Gómez

Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, Colombia

bciro@deboraarango.edu.co

En 1979, Sebastián Arroyo reveló “los secretos del agua y del barranco” a Orlando Fals Borda, quien a partir de entonces comenzó a hablar de la cultura del “hombre anfibio”. Tal analogía se difundió por la Depresión Momposina y fue utilizada tanto por sus habitantes como por los investigadores de diversas disciplinas, entre ellas la musicología. No obstante, se conoce poco acerca de cómo esta cultura configura socialmente su conocimiento musical en estado de oralidad secundaria. A partir de un estudio etnográfico en la región y las analogías hombre anfibio, ecosistema musical y resiliencia, se explora la tambora de la Depresión Momposina y la afectación que tres acontecimientos histórico-musicales han tenido en sus procesos de transmisión y circulación. Finalmente, se realiza un análisis musical de la tambora de dos territorios para demostrar cuán profundo, interconectado y complejo es este ecosistema musical.

Palabras clave: hombre anfibio, ecosistema musical, resiliencia, tambora, diversidad, oralidad secundaria.

In 1979, Sebastián Arroyo revealed “the secrets of the water and the land” to Orlando Fals Borda, who, from then on began to speak of the “amphibious man” culture. This analogy spread throughout the Depresión Momposina, being used both by its inhabitants and by researchers from various disciplines, including musicology. However, little is known about how this culture socially configures its musical knowledge in a secondary orality state. Based on ethnographic fieldwork in the region and the analogies of amphibian man, musical ecosystem and resilience, this study explores the tambora of the Depresión Momposina and the effect that three events, both historical and musical, have had on its transmission and circulation processes. Finally, a musical analysis of the tambora from two territories is carried out to demonstrate how deep, interconnected and complex this musical ecosystem is.

Keywords: amphibian man, musical ecosystem, resilience, tambora, diversity, secondary orality.

Introducción

Las mentes se despiertan en un mundo, pero también en lugares concretos, y el conocimiento local es un modo de conciencia basado en el lugar, una manera lugar-específica de otorgarle sentido al mundo (Escobar 2000: 75).

En 1979 Sebastián Arroyo, habitante de las riberas del río Magdalena en la Depresión Momposina colombiana¹, describió a Orlando Fals Borda algunas prácticas tradicionales de producción que han desarrollado de manera sustentable los habitantes ribereños. Tales prácticas de producción no mecanizadas y el cambio constante de rol de agricultores a pescadores o cazadores y viceversa, según los periodos estacionales de crecientes y sequías del río, llamaron la atención de Fals Borda, quien las aglutinó en las nociones de “hombre anfibio” o “cultura anfibia”. Si bien estas nociones se han extendido desde aquel encuentro entre Arroyo y Fals Borda como el epíteto del habitante de la Depresión Momposina colombiana, no es muy profusa la exégesis que se ha hecho al respecto.

Asimismo, son escasos los estudios especializados que abordan las formas de conocimiento musical de los grupos humanos asentados en esa ecorregión, especialmente de una manifestación músico-danzaria local de tradición oral llamada *tambora*, cultivada en varias poblaciones en el centro-sur de la Depresión Momposina. A partir de la utilización de las analogías hombre anfibio (Fals Borda 2002[1979]), ecosistema musical y resiliencia (Titon 2009, 2019, 2020; y Schippers 2019), y del estudio de campo realizado en las poblaciones Tamalameque en el departamento del Cesar y San Martín de Loba en el departamento de Bolívar, en la primera parte de este artículo se plantea la posibilidad de comprender la *tambora* como un ecosistema musical inmerso en procesos de oralidad secundaria. A tales efectos, se indaga por las incidencias de tres acontecimientos² histórico-musicales que transformaron sus procesos de transmisión y circulación local y translocal: 1) la creación del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en 1978; 2) los cambios introducidos por una representativa cantante de *bailes cantaos*³ de la *world music* en 1993; y 3) la Declaratoria del vallenato como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2015 por la UNESCO. Dado que el primer acontecimiento se desarrolla en Tamalameque, en el artículo se alude a este con frecuencia y se mencionan otros cuando sea oportuno. Del mismo modo, en la segunda parte se transcriben exclusivamente las fórmulas rítmicas de la *tambora* de las poblaciones tomadas como casos de estudio (Tamalameque y San Martín de Loba).

¹ La Depresión Momposina es una cuenca hidrográfica formada, entre otros, por los ríos Magdalena y Cesar. Se encuentra ubicada entre los departamentos de Bolívar, Cesar, Magdalena, Sucre y Córdoba, en la llamada región Caribe colombiana. Esta cuenca hidrográfica recibe su nombre por causa de los procesos de hundimiento del terreno (Viloria 2008; Jaramillo, Cortés-Duque y Flórez 2015). Las poblaciones de Tamalameque, Chimichagua, San Bernardo y Sempagua forman parte del departamento del Cesar, mientras que San Martín de Loba del departamento de Bolívar.

² Para Aróstegui (1995), el acontecimiento es “un cambio” que debe comprenderse sin desvincularlo de las relaciones sociales donde se produce. Por tanto, propone tres categorías sucesivas: estados sociales-acontecimiento-nuevos estados sociales, que este artículo adhiere.

³ Son eventos músico-danzarios de tradición oral caracterizados por el uso de la voz, las palmas de las manos, coro responsorial y tambores. En la costa Caribe colombiana se identifican cinco tipos: *tambora*, *bullerengue*, *lumbalú*, *chandé* y *son de negro y pajarito*, cada uno de los cuales constituye un ecosistema musical.

1. El hombre anfibio y la oralidad musical en la tambora momposina

Fals Borda (2002) define las nociones de “hombre anfibio” o “cultura anfibia” como un complejo de conductas, creencias y prácticas con elementos ideológicos que, a su vez, articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que involucran los ríos, barrancos, ciénagas y caños. Este complejo, junto con las expresiones que instalan en el centro a los diversos cuerpos de agua en las formas de conocimiento local, se ha visto perturbado por fenómenos exógenos como “el cambio climático [que] afecta el ciclo de las lluvias en toda la cuenca del río Magdalena, [lo cual] acentúa los períodos de inundaciones y sequías [...] en la Depresión Momposina” (Viloria 2008: 15). A estos efectos del cambio climático se suman fenómenos endógenos como la correlación negativa entre las necesidades básicas insatisfechas (NBI) que alcanza el -96% y la escasa oferta educativa en esos territorios (Viloria 2008). En consecuencia, en la cultura anfibia se presentan altos índices de pobreza y bajos niveles de empleabilidad formal y escolarización.

En cuanto a las prácticas musicales orales del hombre anfibio, se perciben perturbaciones que se articulan con algunos de los fenómenos anteriormente expuestos, lo que ha generado dinámicas de desigualdad en la apropiación del conocimiento musical local. De hecho, Wade señala que “el Caribe colombiano es visto por propios y extraños como una rica despensa de ‘folclor’ tradicional” (Wade 2002: 59). Dicha concepción de “despensa” ha tenido implicaciones históricas y éticas complejas que no serán tratadas en este artículo. Lo que se pretende comprender es cómo el hombre anfibio ha configurado socialmente su conocimiento musical. A tales efectos, se analizan los procesos de transmisión y circulación local y translocal de la manifestación músico-danzaria de tradición oral llamada tambora.

1.1. Configuración social del conocimiento musical del hombre anfibio en la oralidad secundaria

De forma contraria a la aparente homogeneidad y simplicidad sugeridas por su nombre, el término “tambora” se utiliza con, al menos, tres significados diferentes, aunque estrechamente relacionados entre sí: fiesta, género músico-danzario e instrumento musical. Tambora es una fiesta que se puede llevar a cabo en cualquier momento del año, pero que históricamente se realizó en conmemoración de la Virgen, de la Navidad o del santo patrono de cada población. Asimismo, constituye una expresión músico-danzaria conformada por un cantador⁴, coro responsorial, un idiófono, palmooteo con las manos y dos tambores membranófonos llamados curullao y tambora⁵. Finalmente, se conoce como tambora al bимembranófono que acompaña la fiesta. En el ulterior análisis etnográfico-musical se amplía la información acerca de esta condición polisémica y los instrumentos de investigación empleados para tal fin. Por ahora, se hace referencia a la primera y segunda acepciones, indicadas entre paréntesis cuando sea necesario.

En el estudio de campo realizado en la Depresión Momposina entre 2013 y 2017 se evidencia que dichos procesos de transmisión y circulación local de la tambora aún se configuran a partir de la oralidad. Para Ong (2009[1987]) y Zumthor (1991), la oralidad es el “sistema primario de modelado” en el que el acto comunicativo es constituido por la transmisión y la recepción, vocal y auditiva. Este sistema desempeña una función exteriorizadora que permite que se escuche el discurso, incluyendo el discurso musical, que una sociedad sostiene acerca de ella misma, con el

⁴ Puede ser hombre, mujer o no heteronormativo binario.

⁵ El curullao es un unimembranófono cónico de aproximadamente 60 cm de alto y 30 cm de diámetro en la parte superior que se ejecuta con las palmas de ambas manos. La tambora es un bимembranófono cilíndrico de aproximadamente 50 cm de alto y 40 cm de diámetro que se golpea con baquetas de madera, generalmente en una sola de las membranas. Este instrumento lleva usualmente una base rítmica constante a la cual se articula el curullao.

fin de asegurar su perpetuación. Además, según Ong y Zumthor, el “sistema primario de modelado” es capaz de existir —y casi siempre ha existido— sin necesidad de la escritura o “sistema secundario de modelado”; algo que ha determinado los procesos de transmisión y circulación local de la tambora de ambas poblaciones.

Huelga decir que, si bien la tambora responde a dicho sistema y se realiza en contextos rurales a partir de rasgos y características distintivas de orden simbólico, “socio-corporal” (Zumthor 1991) y musical, actualmente se encuentra inmersa en procesos de “oralidad secundaria” (Ong 2009). Como se evidencia en los registros de campo, esto significa que las comunidades musicales utilizan la escritura en su cotidianidad; los medios de comunicación masiva forman parte de su realidad social y tienen contacto —no exento de conflictos— con diferentes dispositivos tecnológicos. Sin embargo, en lo que respecta a la configuración social del conocimiento musical, para los cultores de la tambora la transmisión de su música no responde a convenciones escriturales (partitura) ni a procesos autónomos o individuales. Por el contrario, la tambora (género) está vinculada a su ejecución colectiva *in situ* —que incluye el baile—, con lo cual se consolidan maneras de hacer que son transmisoras de saberes musicales. Algunos de estos fenómenos y valores obedecen a ciertas características de la oralidad secundaria, que “posee asombrosas similitudes con la antigua [oralidad primaria] en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas” (Ong 2009: 134).

Esta configuración social del conocimiento musical local no se aleja de las prácticas tradicionales de producción ni de la concepción que, según Fals Borda, tiene el hombre anfibio de la naturaleza. De hecho, en muchos cantos se evidencian las expresiones psicosociales, las supersticiones y las leyendas que involucran los ríos, los caños, las ciénagas y sus ancestros. Por ejemplo, en el canto “El caño del mico” el cantador Ángel M. Villafañe recuerda cada una de las especies animales y vegetales que habitó ese ecosistema de humedal antes de ser destruido; por su parte, Cayetano Camargo en “El Mohán” relaciona al río Magdalena y las especies que lo habitan con un ser sobrenatural que se llevaba a las mujeres anfibias a sus profundidades; mientras Elguin Oviedo en “Bendito folclor” alude al carácter mestizo de la tambora. Hay cantos al río, las ciénagas, los caños y a los ancestros que crearon y fortalecieron los circuitos tradicionales de transmisión de la tambora. Del mismo modo, se presentan expresiones comparativas entre el sistema biológico y la música, tal como la que efectúa Villafañe al afirmar que “antes la tambora (fiesta) era como la pesca...se sacaba de año en año y cuando se acababa la temporada se colgaba la tambora (instrumento) junto a los trasmallos” (Villafañe 2016). También se encuentran conjuros y rezos a los tambores para que suenen bien.

De acuerdo con esta configuración, Arturo Escobar (2000; 2014) afirma que los modelos locales de la naturaleza ya no dependen de la oposición naturaleza/sociedad que implicaba la separación del mundo biofísico, el humano y el sobrenatural según una “ontología dualista”. En efecto, entre las prácticas tradicionales de producción y la configuración social del conocimiento musical del hombre anfibio no existe tal oposición entre naturaleza y cultura, ya que “las relaciones sociales abarcan más que los humanos” (Escobar 2000: 71). En consecuencia, según Escobar (2014: 91), si se entiende el territorio-región como “un proceso de apropiación socio-cultural de la naturaleza y de los ecosistemas”, en el que cada grupo humano —en este caso particular el hombre anfibio de la Depresión Momposina— se desenvuelve en un *continuum* relacional entre lo material y lo simbólico, lo biofísico y lo epistémico, se hace insostenible el conocimiento experto de construcción moderna que divide los dominios de la naturaleza y la cultura como antagonicos.

1.2. Ecosistema musical de la tambora de la Depresión Momposina: Tamalameque y San Martín de Loba

La analogía “ecosistema musical” (Titon 2009, 2019, 2020; y Schippers 2019) podría representar una interesante alternativa para comprender las prácticas musicales en estado de oralidad secundaria como la tambora, al conferirle un estatus como conocimiento musical oral basado-en-lugar en contextos de globalización (Escobar 2010). Esto es fundamental, porque implica el reconocimiento de dicha manifestación músico-danzaria como “un todo que es algo más que la suma de sus partes” (Koffka 1935: 176⁶). Es decir, pone en tensión la oposición tradicional/moderno, evolución/atraso y dinámico/estático desde donde muchas veces se analiza, con planteamientos que aseguran que es un género musical “casi extinto” (Quiroz 2004: 227) o un “ancestro del vallenato que evolucionó antes de perder vigencia” (Gutiérrez 2014: 369). En otras palabras, comprender la tambora significa situarla en el centro como “un organismo que reclama nuestra atención en el ecosistema” (Schippers 2019: 134). Así, se evita escindirlos de factores que perturban sus procesos de transmisión y circulación local y translocal; además, permite evidenciar cómo se activan estrategias de resiliencia —no en busca de su estabilidad prolongada— sino con la intención de llevarla a equilibrios deseables (Titon 2019).

Desde la *applied ethnomusicology*, Titon (2019: 177) afirma que la energía y la música son fuerzas impulsoras y que, por tanto, de la misma forma como la primera fluye en el ecosistema natural, la segunda lo hace en las culturas musicales. Esta analogía le permite explorar las culturas musicales como sistemas ecológicos y determinar que se comportan como ecosistemas. Titon fundamenta dicha analogía en la definición de ecosistema biológico de Tansley, para quien “este incluye no solo el complejo del organismo sino también todo el complejo de factores físicos que forman lo que llamamos el medio ambiente del bioma, los factores del hábitat en el sentido más amplio” (Tansley citado por Titon 2020: 156). Por su parte, Schippers también apela a Tansley cuando afirma que “aunque el organismo pueda reclamar nuestra atención principal, cuando intentamos pensar orgánicamente no podemos separarlo de su entorno particular, con el que forma fundamentalmente un sistema físico” (Schippers 2019: 134).

De acuerdo con Titon y Schippers, el ecosistema musical configura las prácticas humanas y discursivas como parte fundamental y relacional del entorno biofísico y la esfera de lo sobrenatural en el sentido más amplio, de la misma forma como Escobar lo plantea desde la antropología al cuestionar la “ontología dualista que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad [...] [la música y el entorno del bioma]” (Escobar 2014: 76). Tal interdependencia no solo es reconocida por estudiosos de estas disciplinas: también está declarada en el marco normativo colombiano sobre medio ambiente, en el cual se destaca la relación estrecha entre la naturaleza y “los diferentes sistemas culturales humanos en todas sus dimensiones, política, social, económica, tecnológica, simbólica, mítica y religiosa” (Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible 2012: 28). Por su parte, el Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt en Colombia, basado en Fals Borda, hace lo propio con la relación entre las expresiones musicales del hombre anfibio de la Depresión Momposina y los humedales:

Quando se interpretan las manifestaciones culturales de las personas que conviven con el agua se puede advertir que la relación humana con los humedales tiene diferentes matices, que se expresan en el lenguaje, en la adaptación de sus artefactos y modos de vida, en la música, en los mitos y en su misma transformación del paisaje. Esta variedad de expresiones que parten del agua y que determinan el comportamiento de una sociedad invita a ampliar el concepto de cultura anfibia para abarcar a todas aquellas comunidades que se relacionan en alguna medida con un humedal. (Jaramillo, Cortés-Duque y Flórez 2015: 39).

⁶ Todas las traducciones son propias salvo que se exprese lo contrario.

Estas concepciones multidimensional-relacionales que involucran el ecosistema como transductor de las relaciones de los mundos humano, biofísico y sobrenatural, de acuerdo con Schippers (2019: 134) “proporciona[n] un terreno fructífero para examinar las culturas musicales”. De hecho, para este autor:

[...] si bien el término ecosistema se desarrolló en biología, se deriva y se aplica a un espacio intelectual más amplio [...] [ecosistema musical es] todo el sistema, incluido no solo un género musical específico, sino también el complejo de factores que definen la génesis, el desarrollo y la sostenibilidad de la cultura musical circundante en el sentido más amplio [...] (Schippers 2019: 135).

La referencia directa de Schippers a los géneros musicales, y el complejo de factores que los circundan, permite argumentar que las tamboras de Tamalameque y de San Martín de Loba en tanto géneros músico-danzarios específicos adhieren a esa caracterización. Aunque en este artículo no se pretende desarrollar profusamente la perspectiva de ecosistema musical en cinco dominios de Schippers (2019: 141), se ratifica, en primer lugar, que ambas poblaciones poseen —en diferentes gradaciones— sistemas de enseñanza musical basados en la transmisión oral secundaria; las comunidades musicales cuentan con reconocimiento de sus conciudadanos; el prestigio local de la tambora se ha determinado por su adaptabilidad a perturbaciones del contexto y al cambio de los valores y actitudes; la tambora depende totalmente de subvenciones estatales para su circulación local sin mayores exigencias en términos de infraestructura; y finalmente, sus cultores han establecido diferentes procesos de negociación con la industria musical. En segundo lugar, algunos de sus elementos se imbrican con los principios ecológicos que determinan un ecosistema musical (Titon 2009, 2020). Tal imbricación permite evaluar las incidencias que en este sentido han tenido la creación del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, los cambios introducidos por la cantante de *bailes cantaos* de la *world music* Totó la Momposina y la Declaratoria del vallenato como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

1.3. Diversidad, interconectividad y resiliencia en el ecosistema musical de la tambora

Titon advierte que, si estamos dispuestos a considerar la idea de que las culturas musicales se comportan como ecosistemas, entonces de la ecología se pueden discernir cuatro principios generales: 1) la ventaja adaptacional de la diversidad; 2) los límites del crecimiento; 3) la interconectividad; y 4) la administración responsable (mayordomía, Titon 2009: 121; 2020: 155). A continuación, se desarrollan estos principios en la tambora de Tamalameque y San Martín de Loba, en relación con las incidencias producidas por los tres acontecimientos sociohistóricos previamente referidos.

Como afirman algunos autores, el término diversidad en el contexto cultural colombiano adquiere relevancia a partir de la Constitución Política de 1991, en la cual se declara a Colombia país pluriétnico y multicultural; asimismo, la creación del Ministerio de Cultura en 1997 representa un giro hacia la redefinición de las políticas culturales del Estado (Ochoa 2003a). Previo a la Constitución de 1991, en la llamada “República Liberal” que se extendió de 1930 a 1946, las políticas culturales fueron diseñadas de “arriba hacia abajo” (por usar la terminología de Titon). Es decir, el Estado intentó reproducir la cultura del centro del país en las periferias percibidas por los intelectuales liberales como “incultas y analfabetas”; asimismo, pretendió su “mejoramiento” social y cultural mediante la promoción de una inclusión que terminaba por excluirlas, ya que dichas pretensiones, según Muñoz (2014), estibarón en contradicciones y

ambigüedades, algunas de estas son develadas por la autora en dos tipos particulares de política cultural: orfeones obreros y murgas populares⁷.

En el núcleo de las políticas culturales estatales desarrolladas tanto por los liberales en el marco de la “República Liberal” como por los conservadores antes y después de ese período, la “reproducción” y el “mejoramiento” cultural de la alteridad se conciben desde el *locus* de enunciación dominante. A este respecto, siguiendo a Silva (2005), aunque aquellos inscribieron dichas políticas en la revalorización de la vida y las costumbres populares, y estos en una conservación jerarquizada que debería ser liderada por y desde las instituciones del Estado, la “reproducción” y el “mejoramiento” se efectuaron según sus lógicas y no a partir de la diversidad de los territorios y de los saberes orales de los cultores⁸. Adicionalmente, Silva (2005: 231) sugiere que en la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 (una de las más importantes políticas culturales del Estado) no se lograron articular los criterios de recolección de una ingente cantidad de datos con su organización y clasificación para el adecuado análisis. Esto afectó al manejo especializado de la información —principalmente musical y danzaria— colectada en campo. Lo anterior explica los escasos resultados de la EFN a partir de la tambora en el antiguo Magdalena Grande —actualmente parte de la Depresión Momposina— donde se diligenció correctamente una sola encuesta (0,1%) del total nacional (Ciro-Gómez 2019: 165)⁹.

En el contexto del nacionalismo musical colombiano de principios del siglo XX, la diversidad se discutió acaloradamente en términos de establecer cuál era la “música nacional”. Para Bermúdez (1999: 9) algunos intelectuales, músicos y compositores abogaron por el pasillo y el bambuco (géneros musicales de la región Andina) al asumir que “era la música por excelencia, la única que había”; otros, por el contrario, afirmaron que dichos géneros andinos

⁷ Para el presente escrito sobresalen dos entre tales contradicciones y ambigüedades. Primero, la postura de los funcionarios liberales porque “[...] mientras que a través de sus políticas estos burócratas celebraban la cultura popular como el alma de la nación, consideraban que sus intérpretes eran pasivos, [infantiles], elementales y estáticos [y su talento meramente instintivo]” (Muñoz 2014:95). Y segundo, desde una perspectiva musical se revela el menosprecio hacia la oralidad musical, ya que “se requería que los orfeones enseñaran notación musical —en contraposición a la práctica o entrenamiento oral— y algo de teoría musical, [porque] si el objetivo era que Colombia se convirtiera en una nación moderna y civilizada, era sumamente importante reemplazar la herencia oral por la alfabetización” (Muñoz 2014: 92).

⁸ Siguiendo a Silva (2005: 17), se realizaron según las clasificaciones y el sistema de representaciones dominante y no basado en los contenidos empíricos que los cultores han configurado socialmente a partir de la oralidad.

⁹ Asimismo, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias reposan carpetas de la EFN elaboradas en el llamado “Bolívar Grande” (actuales departamentos de Bolívar, Sucre, Atlántico y Córdoba), en las que se evidencia dicha desarticulación. Por ejemplo, se afirma que las fiestas populares se amenizaban principalmente con bailes cantados, tamboras, fandangos, cumbias, entre otras expresiones de tradición oral, pero a la pregunta acerca de los géneros de música cultivados en las poblaciones los encargados de diligenciar la encuesta respondieron que fueron los ortófonos y victrolas (Ver Carpetas 61 y 71). De igual forma, en un número importante de dichas carpetas se utiliza reiterativamente la expresión “los bailes que más se usan son...”, pero no se explica con claridad —a diferencia de lo que sucede con las fiestas populares— dónde, cómo y en qué contexto se realizó su registro y cómo fueron apropiados (o eventualmente rechazados) no solo por los habitantes, sino también por las comunidades musicales que ejecutaban los tambores, tamborinas, pitos y acordeones. Así, se asocia el “cultivo” de los géneros musicales de los territorios exclusivamente con su dinámica de reproducción mecánica. Esto, por un lado, menoscaba la configuración social de los circuitos locales de transmisión oral y, en consecuencia, refuerza la idea liberal del “talento instintivo” de los sabedores y del anonimato de las músicas de tradición oral que solo son “un sustrato que pertenece a la nación” (Muñoz 2014). Por el otro, promueve una visión *etic* generalizante de las comunidades musicales en estado de oralidad como consumidoras acríticas y no como productoras de conocimiento.

eran música popular muy diferente a la música nacional que “tendría que ser equivalente a la que le dio el perfil a aquella italiana, alemana o francesa” (Bermúdez 2011: 108).

Las dinámicas descritas han incidido en la diversidad de expresiones culturales regionales, tales como la tambora de la Depresión Momposina, la que pasó inadvertida en los discursos oficiales en la primera mitad del siglo XX, a pesar de ser uno de los tres tipos básicos de estilos o géneros musicales campesinos costeños desde el siglo XIX (Bermúdez 1996). Señalar la supervivencia de la tambora pese a la marginalización que sufrió en esa época —lejos de convertirse en un juicio moral— constituye el más sólido argumento en favor de la diversidad como acción adaptativa, al considerar que “cuanto más diversos son los organismos, poblaciones y comunidades, mayores serán sus posibilidades de supervivencia en y del ecosistema musical” (Titon 2009: 123; 2020: 156).

1.3.1. *El Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque*

La tambora logró adaptarse mediante la resiliencia a la marginalización oficial y los discursos *emic* de “búsqueda de la raíz”, configurados sobre una cultura periférica coherente con la realidad social de sus pobladores. En otras palabras, como ecosistema musical consiguió sobrevivir y mantener su integridad y continuidad ante las perturbaciones y los cambios provocados por las políticas culturales internas de la primera mitad del siglo XX, los discursos oficiales acerca de la música nacional y las escasas investigaciones especializadas. No obstante, como afirma Titon (2019:157), dicha “resiliencia no significó simplemente ‘aprender a vivir con ello’ ni inclinarse en una postura defensiva”, ya que en la década de 1970, cultores como Diógenes Pino, oriundo de Tamalameque, comenzaron a tomar conciencia del valor de sus propias manifestaciones culturales. Esto permitió instaurar una interesante dinámica de circulación local y regional que se encauzó en la primera versión del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en 1978. En dos entrevistas sostenidas con Pino, comentaba a este respecto que

[...] todo el mundo quería mostrarle a Bogotá [capital de Colombia] que nosotros teníamos nuestra propia cultura. Y llegué aquí [a Tamalameque] y empezamos a buscar eso, y pasaba la gente del barrio de los pescadores llevando al Cristo pa’ la Novena de la madrugada, iban cantando tamboras y eso me llamó la atención y dije ¡qué tanta búsqueda hacemos, esto es lo nuestro! [...] Hicimos el festival de la tambora con ellos, el único referente que teníamos era el festival vallenato de Valledupar, [...] (Pino 2017).

Más adelante añadía:

Luego, recorrí toda la Depresión Momposina en busca de los pueblos que conocían de tambora y los traje a Tamalameque [...], ahí ocurrió algo maravilloso, que fue el reencuentro de la gente del río con su propia cultura. Entonces empezaron a ver por observación directa cómo tocaba aquél este aire, y cómo lo tocaba aquél, y el que lo había perdido trató de recuperarlo escuchándolo ahí en vivo ¿ya? Por eso es que tú encuentras de que ahí a veces están como trocados los aires, pero es producto de eso, se había perdido ya parte de la memoria [...]. Esas primeras versiones del festival no fueron fáciles porque nos fuimos en contravía de algo que se había vuelto tradicional que eran las fiestas del Cristo con corralesas [...] y yo entendía que eso era la manera que tenían los ricos y los ganaderos de hacer prevalecer su condición económica sobre el resto del pueblo [...], yo estaba en contra de eso [...] (Pino 2017).

De acuerdo con el relato de Pino, la primera versión del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque vinculó tres circuitos diferenciados: 1) el circuito tradicional de transmisión oral local de la tambora como fiesta callejera realizada por personas del común,

dada su admiración por los “saberes y conocimientos basados-en-lugar” (Escobar 2010) de pescadores, agricultores y mujeres amas de casa; 2) los circuitos de transmisión y su diversidad musical, incluido San Martín de Loba, visibilizados por Pino cuando los invitó a Tamalameque; y 3) los circuitos dominantes de la cultura en Tamalameque, al insertar a personas del común en las fiestas patronales, un espacio de poder que había estado en manos de ganaderos y comerciantes de la población. Esta interconectividad, entendida como las tensiones, los flujos y las negociaciones de ida y vuelta, cuyo propósito es fortalecer la adaptabilidad y la diversidad de los procesos locales y regionales de transmisión oral que comporta la tambora en la Depresión Momposina, consolidó un circuito nodal “de abajo hacia arriba” que podría comprenderse como una “estrategia de resiliencia” (Titon 2019) ante la marginalización histórico-musical.

De esta forma, acciones como las de Pino y otros cultores con respecto a la tambora pueden considerarse una incipiente “tercera forma práctica de política pública que ayuda a la comunidad musical a mantener y mejorar las condiciones en las que su cultura expresiva puede florecer” (Titon 2020: 154). No obstante, si bien tales acciones permitieron el florecimiento de la tambora, no están exentas de conflictos y disputas, ya que transformaron los procesos de transmisión y circulación local siguiendo la lógica aprendida por los cultores de Tamalameque en el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar. Esta nueva lógica incluye deshacerse de aspectos propios de la fiesta que resultaban incómodos, tales como consumir bebidas alcohólicas, aun cuando estas fueran su principal fuerza impulsora, vestirse de forma diferente a la habitual, subirse a una tarima y “taxonomizar el lenguaje estético” (Ochoa 2003a) de la tambora. Es decir, la fiesta de tambora (llamada “Noches de guacherna” en Tamalameque) cayó en desuso para dar paso a una representación de la misma, normalizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque en cuatro aires, ritmos o sones (tambora, berroche, guacherna y chandé); al mismo tiempo que fue caracterizada como un género músico-danzario que permitió diferenciarlo de otros practicados en la misma zona. Los organizadores de dicho evento —según Pino— obligaron a los cultores de las poblaciones participantes a aprenderse los ritmos propios de Tamalameque. Tal normalización modificó simbólicamente las fiestas de tambora y homogeneizó las prácticas músico-danzarias. Como se evidencia en los registros de campo, los cultores de San Martín de Loba siguieron las normas del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque y se apropiaron de la tambora (género músico-danzario) de esa población, y actualmente afirman tener más diversidad musical que las demás poblaciones (esta diversidad será tratada en el análisis etnográfico-musical). En resumen, el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque introdujo cambios significativos en la comprensión de la tambora que afectaron su práctica local y la de las zonas circunvecinas, lo que es un ejemplo concreto de interconectividad del ecosistema musical de la tambora, donde “un cambio en cualquier parte [...] lo afecta en su totalidad” (Titon 2020: 157).

A diferencia de otros con mayor impacto mediático y apoyo estatal, tales como el festival afrocolombiano de Música del Pacífico Petronio Álvarez, el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque no es reconocido por el Estado como un evento de carácter afrocolombiano. A excepción de los cultores de San Bernardo y Sempegua (corregimientos cercanos a Tamalameque), quienes son afrocesarenses con derechos consagrados en la Ley 70 de 1993, el evento reúne principalmente a mestizos —con arraigo en las culturas originaria y afrocolombiana— con menores posibilidades de “movilidad ascendente” (Wade 1997) que los blanco-mestizos del interior del país. Es decir, en Colombia “el mestizaje [...] no es solo la mezcla neutral sino un movimiento jerárquico”, en el cual el giro (ascendente) “lejos del indígena o del negro” hacia el blanqueamiento en términos físicos y culturales es el que posee mayor valor (Wade 1997: 53). Así se puede interpretar en los datos acerca del índice de Pobreza Multidimensional (IPM) presentados en 2021 por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE); en ellos los departamentos de Bolívar (26.8%), Cesar (25.3%) y Magdalena (32.4%) (la Depresión Momposina colombiana) por poco quintuplicaron el de Bogotá D.C.

(5.7%), en promedio duplicaron el de Antioquia (14.3%) y superaron el del total nacional en casi doce puntos porcentuales (28.1% frente a 16.0%)¹⁰.

A partir de la declaratoria de Colombia como país pluriétnico y multicultural “se consagraron ciertos derechos para las minorías indígenas y se expidió la Ley 70 de 1993, que protege la identidad cultural de las comunidades negras [...]” (Wade 2002: 291). Parafraseando a Restrepo (2013: 22-23) la reglamentación de dicha Ley 70, sumada a la sedimentación de múltiples dinámicas organizativas, luchas y movilizaciones reivindicativas que le precedieron, permitió que “las comunidades negras” fueran “imaginadas como una comunidad étnica” con ciertas formas de organización territorial y cultural en simbiosis con el medio ambiente. Se resalta que su consolidación demandó sendas disputas y negociaciones entre los diferentes actores (mediadores) que intervinieron. Por esto, Restrepo afirma que “los afrocolombianos e indígenas siempre han sido y serán ‘grupos étnicos’. La etnicidad les es immanente” (2013: 16). Frente a estos planteamientos, corresponde preguntarse ¿cómo se ha caracterizado desde la perspectiva étnico-cultural a quienes cultivan la tambora en la Depresión Momposina colombiana?

Wade (1997: 17-18) señala que en Colombia “la diferencia racial es muy especializada [y, por ende,] las identidades étnicas y raciales están estrechamente entrelazadas”. Ello implica, según el autor, que las distinciones raciales pueden favorecer el “lenguaje de lugar” (diferencias culturales y regionales) al mismo tiempo que las distinciones étnicas basadas en rasgos fenotípicos demarcan significados más amplios. Esto se puede ilustrar al subvertir el ejemplo del “mito étnico-racial de la raza antioqueña” presentado por Wade: la Depresión Momposina es una región con una economía poco dinámica, una población mestiza moderadamente blanqueada y una etnicidad afirmativa con una ideología que reivindica permanentemente lo originario y lo afrocolombiano¹¹. Sin embargo, a diferencia de estos, aquellos no cuentan con reconocimiento como grupos étnicos, pues “no es suficiente la diferencia cultural [ni los imaginarios e ideologías] para que se hable de grupo étnico [...] [Por tanto,] se los piensa en términos de diferencia regional” (Restrepo 2013: 21).

La cultura anfibia es una gradación del mestizaje que subtiende sus imaginarios, ideologías y valores en la supervivencia del ser, el hacer y el sentir de los pueblos originarios y afrocolombianos en “una nación mestiza que gradualmente está borrando lo negro y (lo indígena) de su panorama” (Wade 1997: 25). Por eso, cuando el cantador Grilbín Saenz (2016) expresa que “la tambora es la victoria del negro y del indio... su libertad”, permite comprender que el hombre anfibia posee una “subjetividad de frontera” (Mignolo 2015: 270). Es decir, aunque las movilizaciones por la tambora constituyeron una iniciativa aislada propuesta por mestizos “menos blanqueados”, cuya participación en las dinámicas organizativas por el reconocimiento de derechos étnico-territoriales y culturales que confluyeron en la Ley 70 de 1993 fue escasa —tal como afirman los interlocutores—, llevaron a la vinculación de circuitos musicales orales diferenciados y posteriormente a la formalización del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, con lo que se impugna la “reproducción” y el

¹⁰ Se toma como referencia estas poblaciones de la región andina colombiana, porque desde una perspectiva histórica y étnico-racial, la de la Depresión Momposina contrasta con la de aquellas. De hecho, en la primera mitad del siglo XX Bogotá D.C. “tenía una élite muy europea en lo que se refería a valores intelectuales y estéticos [...] que no tenía necesidad de negar la negritud porque los negros jamás habían tenido mayor presencia [, mientras que Medellín, capital de Antioquia, desarrolló] una fuerte identidad regional basada en la idea de la raza antioqueña [...] democrática y blanca, o al menos no negra y no indígena” (Wade 2002: 140-141).

¹¹ El texto originalmente reza: “Antioquia es una región que tiene al mismo tiempo una economía dinámica, una población bastante blanqueada y una etnicidad afirmativa combinada con una ideología que niega lo negro” (Wade 1997: 113).

“mejoramiento” cultural impuestos por los blanco-mestizos del interior del país, mediante la visibilización de la diversidad cultural regional y de su configuración social.

En ese sentido, la escasa cantidad de subvenciones recibidas para el desarrollo de los festivales como el de Tamalameque —las que muchas veces están supeditadas a clientelismos y constreñimientos locales— podrían explicar la afirmación de Birenbaum-Quintero (2009) acerca de cómo el Estado colombiano, bajo un modelo neoliberal, transfiere responsabilidades y derechos a los grupos humanos según su valor de autenticidad étnica. Sin desconocer sus esfuerzos para dar cumplimiento a las políticas culturales en las regiones, es preciso mencionar que la continuidad de los festivales como el de Tamalameque recae en la autogestión de sus cultores, quienes viven en condiciones de pobreza multidimensional, como se señaló anteriormente. En consecuencia, las ingentes responsabilidades, los escasos derechos y la falta de recursos materiales y económicos han incidido en la continuidad de dicho festival. De hecho, Pino (2017) expresa con sarcasmo: “nuestro festival se volvió cristiano...se hace cuando Dios quiere”.

1.3.2. “Que me toquen la tambora con el golpe e’ Chimichagua”: una tambora translocal en el ecosistema

A pesar de las dificultades económicas, actualmente los cultores de la tambora se han propuesto “rescatar” la tradición de las fiestas de tambora como las “Noches de guacherna” en Tamalameque o “las Noches de paseos” en San Martín de Loba, entre otras. Este propósito se traslada recurrentemente al festival en tanto estrategia de resiliencia que subsume las negociaciones en la preservación y la conservación. Para Titon estos términos son sinónimos, ya que comparten el objetivo común de “mantener un objeto o sistema en la medida de lo posible en su estado actual, para protegerlo del cambio” (2019: 158). No obstante, siguiendo a Titon, se diferencian en que la preservación tiene un sentido de protección de dicho objeto o sistema, es decir, “dejarlo tal como se encontró”, mientras que la conservación reconoce los cambios, pero los gestiona con la intención de “prolongar su estado deseado”. En este sentido, con base en los testimonios de los cultores se puede afirmar que —en aras de la perpetuación del discurso musical y la sustentabilidad de la tambora— se ha establecido qué se debe preservar y qué se puede conservar. Así, los golpes en los tambores y la sincronía entre el baile y la música forman parte fundamental del primero, en tanto que el formato instrumental, los complementos en el vestuario y algunos aspectos del texto cantado, del segundo.

En la década de 1990, cuando la cantante colombiana de bailes cantao Totó la Momposina debutó en la *world music* con una canción epónima de su álbum *La candela viva*, la resiliencia de la tambora gestionó este nuevo cambio hacia un fin endógeno deseable, debido al impacto que tuvo este acontecimiento en las negociaciones de sus cultores en torno a la preservación y conservación de la tambora. A este respecto, la importante figura de Totó la Momposina concuerda con lo que Ochoa (2003b: 32-33) denomina “el ámbito contradictorio de mediación musical”; esto es, la visibilidad nacional que la cantante dio a la tambora con la circulación translocal de su álbum rebasó con creces los intentos del Estado colombiano por medio de sus políticas culturales, y ha sido pocas veces superada por otras reconocidas cantantes de bailes cantados colombianos. Lo contradictorio es que tal visibilidad tuvo un impacto positivo en el centro del país, pero las poblaciones que la cultivan tuvieron que gestionarla de un modo diferente. De hecho, los cultores de la tambora en Chimichagua (población perteneciente al Cesar y cercana a Tamalameque) manifiestan que su tambora no es como la que canta Totó la Momposina. En concreto, cuando ella interpreta la canción “Candela viva” la presenta como tambora de Chimichagua (“que me toquen la tambora con el golpe e’ Chimichagua... ese sí es, ese sí es”), pero sus cultores afirman que la ejecución de los tamboreros de la cantante no es la de la tambora que se ha cultivado en su población. Lo mismo sucede con la sincronía entre el baile y la música, que desaparece del videoclip; aspecto llamativo al considerar que la tambora

en la Depresión Momposina es concebida como un baile cantado, es decir, música de tambores *hecha para bailar*.

Ciro-Gómez y Sans (2022) realizan una minuciosa comparación de las especificidades músico-coreográficas entre la tambora de Totó la Momposina y la que se cultiva en la población de Chimichagua, y la complejidad que comporta este cambio desde la perspectiva local. La tambora de Totó la Momposina trastoca el ecosistema musical en su totalidad, porque las especificidades rítmico-musicales ejecutadas por sus tamboreros no se asemejan a la de Chimichagua, pero tampoco a la tambora de Tamalameque ni a la de San Martín de Loba. La variante creada por Totó la Momposina es un organismo exógeno cuyo crecimiento descontrolado en el ecosistema —causado por la alta visibilidad del producto— afecta profundamente las negociaciones locales de preservación, sobre todo en lo que respecta a las formas de ejecución en los tambores y su relación con el baile. Ochoa (2003a; 2003b) señala de forma elocuente la presencia de este tipo de polémicas generadas por la transformación estética de las expresiones regionales colombianas por parte de agentes que participan en la construcción de las políticas culturales y por la industria musical. Al respecto, cabe preguntarse ¿cómo se gestionaron localmente los cambios introducidos por la variante de la tambora de Totó la Momposina en el ecosistema musical? ¿aprendieron los cultores a vivir con ello? ¿se inclinaron en una postura defensiva?

Para los cultores de la tambora, sobre todo los de Chimichagua, la variante recreada por Totó la Momposina nace de una confusión. Es posible que por eso no haya sido apropiada en la Depresión Momposina como otrora sucedió con la variante normalizada y canonizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. Es decir, los cultores podrían haberse apropiado esta variante translocal, pero aun así, su asimilación hubiese correspondido a la búsqueda de un equilibrio interno deseable más que al interés por perpetuar fórmulas que no han formado parte de su momento presente. Acerca de esto, el cultor Héctor “Chichi” Rapalino (2017) expresa:

Totó llegó a Chimichagua en 1979 para participar como jurado del Festival Nacional de Danzas y Tamboras y como investigadora, y se enamoró de las letras y los cantos del maestro Heriberto Pretel. Ella vino sola y lo que hizo fue copiar la letra de Heriberto y grabar el sonido de nuestra tambora. Posteriormente en 1993 la presenta como música folclórica tradicional en uno de sus discos. Tal vez ella, en un apuro, usó una onomatopeya para que sus tamboreros reprodujeran el mismo sonido de la tambora de Chimichagua, pero terminaron creando una variante que no es como la nuestra.

Lo anterior evidencia que, en el ecosistema musical de la tambora, la configuración social del conocimiento musical se rige por psicodinámicas de la oralidad. Dos de estas psicodinámicas son la concentración en el momento presente (homeostasis) y el empleo de fórmulas (acumulativa). En este orden de ideas, los cultores de la tambora se caracterizan por vivir en homeostasis, es decir, “viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (Ong 2009: 52). Dicho de otro modo, el hombre anfíbio inmerso en procesos de oralidad secundaria “se interesa en el pasado en la medida en que este afecta su presente y reafirma valores” (Sans 2001: 104). Las formas de ejecución musical en los tambores, la sincronización entre baile y música y las onomatopeyas son elementos fundamentales en el campo perceptivo musical de los cultores, dado que les permiten construir cotidianamente una relación intrínseca con el pasado; esto configura social e históricamente su conocimiento musical en un presente que teje puentes con el futuro. Esta condición de homeostasis es reforzada por el carácter tradicionalista, situacional y mnemotécnico que distingue al pensamiento y la expresión de condición oral (Ong 2009; Sans 2001). Ello implica que en el ecosistema musical de la tambora tanto los modos de expresión como los procesos de pensamiento musical son determinados por las condiciones restrictivas de

las palabras al sonido, es decir, “ellos saben lo que pueden recordar” (Ong 2009: 40). De forma similar sucede con su sentido acumulativo y no analítico, en el cual se preservan —de manera aditiva y formularia— las fórmulas rítmicas en los tambores y los procesos de corporeización motora que han sido transmitidos de generación en generación (Ong 2009; Sans 2001). Para lograrlo, los cultores de la tambora emplean onomatopeyas o la imitación en y para sus procesos mnemotécnicos (ver Ciro-Gómez 2018 y 2021).

1.4. La cultura vallenata patrimonializada y sus contraimaginarios

Las psicodinámicas recién expuestas han sido soslayadas en algunos escritos regionales que abordan con poca profundidad músicas anfibias como la tambora, al determinar que están “casi extintas” o que son el pasado musical de otras con mayor impacto mediático. En efecto, de la misma manera como los intelectuales en la República Liberal —por medio de las políticas culturales— asociaron las músicas de tradición oral con el “atraso” y la necesidad de “mejorarlas” en aras de forjar un país civilizado, en tales escritos se insiste en la desaparición de la tambora como género músico-danzario y su transformación en un aire más de la música vallenata, la cual supuestamente representa la unidad identitaria del nuevo departamento del Cesar.

En ese sentido, con la creación de dicho departamento en 1967, según Bermúdez (2004; 2009), inicia la politización de la difusión regional y nacional de la cultura y de la música vallenata, apropiadas por la élite social, política y económica de su capital Valledupar. Asimismo, con la participación del Instituto Colombiano de Cultura (actual Ministerio de Cultura), la música vallenata se configura como el género más representativo del departamento, al cual se otorga una importante atención y difusión en los medios de comunicación y la industria musical. Para Bermúdez, la participación de ilustres intelectuales costeños como Gabriel García Márquez y personajes como Alfonso López Michelsen y Consuelo Araújo Noguera fue fundamental, ya que “con un poco de ayuda de sus amigos políticos y literatos y utilizando los grandes medios masivos de comunicación (prensa, radio, televisión e industria fonográfica), lograron posicionar la tradición vallenata” (Bermúdez 2009: 20), tradición que “no es más que el estadio alcanzado por esa música cuando la atrapó el engranaje de la comunicación moderna masiva” (Gilard 1987: 61). El carácter dominante del vallenato se consolidó aún más con su declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2015 por parte de la UNESCO.

El prestigio otorgado por este tipo de reconocimiento global revela dos paradojas. La primera, sus políticas culturales para la conservación, aunque buscan la protección del patrimonio cultural inmaterial (anteriormente denominado folclor) de los pueblos —en este caso del vallenato— “frente al embate de la industrialización y los medios de comunicación masiva” (Titon 2019), son contradictorias respecto de las definiciones de Bermúdez y Gilard acerca de la música vallenata, y pueden ir en detrimento de otras expresiones culturales locales que conviven en el mismo espacio geográfico. La segunda, como afirman Titon (2019) y Schippers (2019), aun cuando la UNESCO buscaba proteger el derecho que tienen los pueblos a su propia cultura mediante el estímulo al mantenimiento y la diversidad, terminó por homogeneizar e invisibilizar otras manifestaciones culturales que no cuentan con dicho prestigio. Tal es el caso del ecosistema musical de la tambora, que lleva más de un siglo adaptándose a los cambios producidos por los factores exógenos expuestos.

Frente a los últimos acontecimientos, los cultores de la tambora han gestionado los cambios mediante distintas estrategias de resiliencia, teniendo en cuenta que con la creación del departamento del Cesar se expidieron políticas públicas regresivas, tales como la Ley 739 de 2002 (cátedra vallenata obligatoria) y la emisión de la Declaratoria de la UNESCO, a partir de las cuales el gobierno del Cesar ha venido invirtiendo sistemáticamente en programas para enseñar el vallenato en el departamento. Esto ha provocado tensiones y desequilibrios no deseables, pues a causa de esos programas se abandonan el cultivo y la enseñanza de la tambora en las poblaciones del sur de ese departamento (donde se localizan Tamalameque y Chimichagua). En

tal sentido, las estrategias de resiliencia en busca del equilibrio deseable actúan como contraimaginarios de la cultura local dominante del Cesar y del país, al enfocarse en la participación en foros y conversatorios locales, regionales y nacionales, la escritura de textos y la utilización de la justicia para la equidad y la reivindicación de sus derechos culturales.

En el primer caso, desde hace unos años se han venido fortaleciendo espacios al interior de la programación de los festivales de tambora de Tamalameque y de San Martín de Loba, en los que participan activamente los sabios ancianos, adultos y jóvenes músicos, y académicos interesados. Estos espacios de diálogo permiten el encuentro intergeneracional y la discusión local y regional de las prospectivas de la tambora en términos de acciones sustentables que no van en detrimento de su preservación y conservación. De igual forma, ha sido importante la participación de los cultores en escenarios que abarcan las manifestaciones musicales del departamento del Cesar. Pino (2017) asegura que en una de ellas interpeló a sus pares al expresar: “muchas veces debo recordar a mis hermanos del norte [Valledupar, ‘la capital del vallenato’] que lo que verdaderamente identifica a los pueblos del sur del Cesar, Bolívar y Magdalena es la tambora, no el vallenato”. Adicionalmente, afirma que aunque se parrandean el vallenato, los habitantes de Tamalameque mantienen con mucho celo tradiciones de música y danza como la tambora. En el segundo caso, en *La Tambora, Universo Mágico* (1990), uno de los primeros textos escritos por un nativo acerca de la tambora, Pino desarrolla una historia de la música local a partir de los relatos de cultores de la tradición oral de los ríos Magdalena y Cesar, con esto estructura una historia de la música local y regional basada principalmente en el reconocimiento de los territorios y de sus cultores. Este texto se ha convertido en una referencia obligada para musicólogos, antropólogos e investigadores.

Finalmente, en el tercer caso, la estrategia de resiliencia de los cultores es la utilización de la justicia para la equidad y la reivindicación de sus derechos culturales a través de la cascada patrimonializadora “de arriba hacia abajo” de la tambora. Tal es el caso de la declaratoria del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque como patrimonio artístico, social y cultural del departamento del Cesar en 2003; la Ley 2260, con la cual se declaró a dicho festival Patrimonio Cultural de la Nación en 2022; o la declaratoria del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba como patrimonio municipal en 2012. Si bien dicha patrimonialización puede estar sujeta a cuestionamientos, en el caso del departamento del Cesar fue fundamental para contrarrestar los efectos de la Ley 739 de 2002, con la que el Ministerio de Educación Nacional pretendía declarar de obligatorio cumplimiento la Cátedra Valores y Talentos Vallenatos “Consuelo Araújo Noguera” en todo el departamento, en un claro desconocimiento de la presencia de otras manifestaciones culturales y músico-danzarias de tradición oral cultivadas en el sur del Cesar. Acerca de la citada ley, Diógenes Pino y otros cultores de la tambora del departamento del Cesar lograron que la Corte Constitucional de Colombia declarara condicionalmente exequible y no obligatorio el literal c, mediante sentencia C-054 de 2013.

Otra estrategia “de abajo hacia arriba” fue el empoderamiento de los planes de política pública del departamento del Cesar, como el Plan Especial de Salvaguardia (2016) de las taboras. Dicho Plan se construyó a partir de la realización de mesas de trabajo en las poblaciones que la cultivan. Lo interesante del mismo es que, aun cuando emplea los términos preservación, conservación y salvaguardia en un sentido de estática musical a imagen y semejanza de la UNESCO, incentiva las investigaciones locales y regionales desde la perspectiva *emic* con el acompañamiento de investigadores *etic*. Estas investigaciones podrían fundamentarse en obligaciones de reciprocidad y de construcción colectiva. Esto es importante porque, como afirma Titon (2019), representa un cambio de paradigma del sentido de propiedad cultural a la de mayordomía, en la cual no se cuidan obras maestras (tambora *per se*) sino que se fortalece la “gestión del suelo cultural que las rodea” (los territorios). Este cambio de paradigma implica la asociación entre cultores, académicos, entes gubernamentales y no gubernamentales, donde

todos trabajan juntos para ayudar a los cultores a “cuidar sus tradiciones musicales en sus contextos comunitarios” (Titon 2019: 158).

Con esto, no se pretende esencializar los territorios donde se cultiva la tambora. Por el contrario, se intenta analizar los conflictos internos y externos que marginalizan y generan acciones homogeneizantes hacia estos y hacia los conocimientos basados-en-lugar. Los territorios y las comunidades musicales de la tambora deben comprenderse como un ecosistema musical complejo en estado de oralidad secundaria. En este sentido, la analogía ecosistema musical invita a los organismos a reflexionar las mediaciones entre lo global y lo local y sus estructuras de poder (Birenbaum-Quintero 2009). Asimismo, a entender las relaciones entre diversidad cultural y circulación translocal; en las que aquella no solo es el paradigma que define el marco social y político colombiano, sino también la condición de posibilidad para repensar los territorios anfibios como lugares epistémicos no subordinados, en los cuales las culturas locales y las fuerzas translocales establecen diálogos alternos a la relación desigual vista en términos de depredadores y presas (Escobar 2010; Titon 2019).

2. ¡Suenan tres golpes en el ecosistema musical de la tambora!

Como se menciona en la primera parte de este artículo, el término tambora comporta tres significados diferentes pero interconectados entre sí en el evento cultural: fiesta, género músico-danzario e instrumento musical. Esta condición polisémica es una de las características que la hacen particular frente a otros ecosistemas de bailes cantados. Guillermo Carbó, uno de sus más importantes investigadores, enuncia seis acepciones de la palabra que lo llevan a proponer la diferenciación entre Tambora con T mayúscula (para englobar la fiesta propiamente dicha) y tambora con t minúscula (para identificar el ritmo o instrumento específico) (Carbó 2003). Por considerar que este cambio denominativo puede causar confusión, se ha utilizado tambora con t minúscula para hacer referencia a estas tres cosas distintas, dado que las demás acepciones planteadas por Carbó se pueden aglutinar en la definición de género musical propuesta por Franco Fabbri: un evento musical gobernado por un conjunto de eventos socialmente aceptados (Fabbri 1980). Se resalta que, aunque la tambora (fiesta) ha caído en desuso por la emergencia del Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, los cultores han propuesto su “rescate”, es decir, la visibilización de conocimientos basados-en-lugar de cantadoras como Ana Regina Ardila “Regi” de San Martín de Loba, quienes junto con sus abuelos y padres han sostenido esta fiesta frente a sus casas con la participación de la comunidad. Esta puede llegar a ser muy concurrida si hay un mecenas que la patrocine. Tal patrocinio consta principalmente de atenciones a los músicos, refrescos, bebidas alcohólicas, comidas y/o dinero (práctica desechada por los festivales). A cambio, los cultores ejecutan los tambores, cantan y bailan mientras duran las provisiones. Si estas se agotan —sobre todo las bebidas alcohólicas— el tamborero empuja con sus pies la tambora (instrumento) hacia el lugar donde están bailando y, a quien le golpee en las piernas, debe “pagar la culebra”; un tipo de penitencia que consiste en comprar una botella de ron para que el espíritu colectivo de la fiesta dure toda la noche y hasta la mañana siguiente. Esta mística en la participación y la insistencia en el sentido comunitario que ha caracterizado la tambora (fiesta) no ha desaparecido, más bien, posee diferentes matices por causa del desuso provocado por los festivales y su posterior normalización.

En el estudio de campo realizado en la Depresión Momposina entre 2013 y 2017, principalmente en las poblaciones de Tamalameque y San Martín de Loba¹², se demuestra que

¹² El estudio de campo se constituye por estancias cortas y otras de períodos más prolongados en la región. El desarrollo de los procesos de conocimiento se lleva a cabo mediante tres técnicas etnográficas: 1) la observación participante; 2) el registro en diario de campo; y 3) entrevistas abiertas y semiestructuradas. Asimismo, se divide en dos subfases: 1) el rastreo de testimonios orales y de fuentes documentales específicas existentes acerca de la tambora; y 2) la participación activa en la ejecución

la interconectividad y complejidad de la tambora rebasan la homogeneidad que sugiere su nombre. Así lo propone Pino (2017) al afirmar que el reencuentro de la gente del río permitió un intercambio de saberes y el descubrimiento de diversas formas de ejecución musical y socio-corporal. Por eso, basado en la transcripción empleada como herramienta para el análisis de los testimonios y de los elementos musicales compartidos por los interlocutores a partir de su experiencia con la tambora, se presentan a continuación las fórmulas rítmicas prototípicas en la tambora (instrumento) y el currulao, ejecutados por tres cultores de Tamalameque y tres de San Martín de Loba. Se elige el componente rítmico porque es uno de los aspectos que, según los cultores, se deben preservar en aras de la perpetuación y la sustentabilidad de este ecosistema. Aunque no se trata de un análisis comparativo propiamente dicho, el propósito es el de reivindicar su diversidad a partir de la descripción de las especificidades rítmico-musicales de la ejecución de Nicanor Agudelo “Nica”, sabio anciano de San Martín de Loba, cuyos golpes en el currulao están cayendo en desuso, y de los jóvenes Toribio Rojas (tambora) y Walter Holguín (currulao). Asimismo, de las especificidades de la ejecución del sabedor Ermis Vides “Cheito” (currulao) y de los jóvenes Edwin Mendoza (tambora) y Manuel Mendoza (currulao) de Tamalameque. Las fórmulas rítmicas presentadas son tomadas de las grabaciones *in situ* en ambas poblaciones y en diferentes contextos. Los grupos que conformaron el registro de muestreo son “La Llorona loca” de Tamalameque y “Juventud Sanmartinense”, “Nica” y “Regi” de San Martín de Loba. Para la transcripción se realizó una partitura convencional con algunos elementos empleados en la escritura afrocaribeña para los tambores, y se efectuó una distinción tímbrica de ambos membranófonos. En esta se identificaron tres tipos de sonidos en la tambora y cinco en el currulao. La tambora (instrumento) se ejecuta con dos baquetas. En la pauta de tres líneas, la línea de arriba indica un golpe de la baqueta sobre la madera que está en la parte superior del instrumento; la del medio, un golpe de la baqueta en el aro o borde superior derecho del mismo; y la inferior, un golpe de la baqueta en parche abierto o centro de la membrana derecha sin obstruir la vibración. En la pauta de una línea, el currulao se ejecuta con sonido abierto (A), las manos golpean el borde de la membrana permitiendo que esta resuene; quemao cerrado (Qc), las manos semicerradas golpean el borde de la membrana con el extensor propio del meñique y los dedos meñique, anular y medio obstruyendo su vibración; quemao (Q), sonido producido por el golpe del dedo meñique y su músculo aductor sobre la membrana, apoyado por toda la mano de forma semicerrada sin obstruir la vibración; tapao con dedos (Td), los dedos se apoyan en el centro o el borde de la membrana; y apoyo (a*), que se apoya suavemente el dorso de la mano sobre la membrana sin que se produzca sonido. Todos los golpes se ejecutan con ambas manos derecha e izquierda (D+I).

A continuación, se presenta la fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque ejecutada por “Cheito” y Edwin Mendoza (ver Figura 1):

Según los registros de campo, la fórmula normalizada es la que aparece en la Figura 1, la que se repite en la totalidad del material musical examinado, con mínimas variantes. La estructura métrica de la tambora (género) en Tamalameque es binaria de subdivisión binaria (transcrita en compás de 4/4), y con un *tempo* que oscila entre 126 y 132 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los que son característicos de su fórmula rítmica. Dado el carácter acumulativo que determina las manifestaciones músico-danzarias en estado de oralidad secundaria, esta tambora está basada en el principio de recurrencia, que implica la repetición constante de una fórmula rítmica única de un periodo de dos pulsaciones (un compás), pero que está sujeta a eventuales rupturas del patrón, como son los *repiques* que imprime cada tamborero. La tambora, por lo general, presenta

de los membranófonos, cantando y bailando *in situ*, y el respectivo sometimiento a examen empírico por parte de los cultores de las fórmulas rítmicas prototípicas aprendidas. Finalmente, se consolida un corpus de análisis elaborado con la colaboración de treinta cultores.

un comienzo anacrúsico que puede ser ejecutado por uno u otro tamborero, que señala la entrada *a tempo* de ambos membranófonos. Las palmas imponen el acento métrico de negras a lo largo del pasaje.

Figura 1: Fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque. Elaboración del autor (2020)¹³.

En este ejemplo musical, “Cheito” ejecuta la anacrusa con un patrón improvisado de corcheas y semicorcheas en abierto, quemao y apoyo en el currulao. Se resalta que en la fórmula rítmica hay convergencia de acentos dinámicos con el acento métrico impuesto por las palmas de las manos en los golpes en abierto del currulao y parche abierto de la tambora (primera y séptima corcheas), excepto en la cuarta corchea de ambos membranófonos, donde se genera un acento agógico en clara divergencia con el acento métrico. Tal convergencia y divergencia acentual y tímbrica es fundamental en el campo perceptivo de los cultores y se la denomina “tres golpes”. Este principio es transmitido cuidadosamente a través de la oralidad, ya que así los cultores identifican y diferencian la tambora de otros géneros músico-danzarios dentro y fuera del ecosistema musical. Como afirman varios de ellos y ellas, el canto tradicional “Tres golpes” señala esta particularidad de la tambora, conformada por una negra con puntillo seguida de una corchea ligada a negra y finalmente una negra, como se transcribe a continuación (ver Figura 2):

¹³ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-1-fr-tamalameque/s-6XfPkQFzji?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

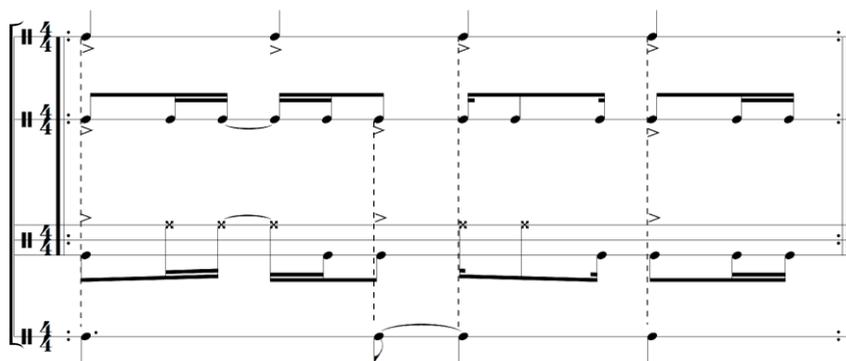


Figura 2: Patrón rítmico de tres golpes en la tambora (género) de Tamalameque. Elaboración del autor (2020).

Obsérvese seguidamente la fórmula rítmica de la tambora de Tamalameque ejecutada por los jóvenes Manuel Mendoza en el currulao y Edwin Mendoza en la tambora (instrumento) (ver Figura 3):

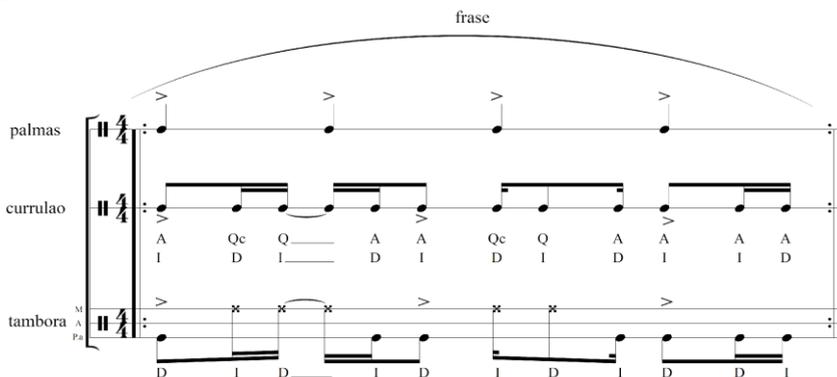


Figura 3: Fórmula rítmica de la tambora (género) de Tamalameque ejecutada por Manuel y Edwin Mendoza. Elaboración del autor (2020)¹⁴.

En este ejemplo musical se evidencian cambios menores que no alteran la fórmula rítmica ni la convergencia y divergencia acentual y tímbrica que estructuran los tres golpes; por ejemplo, la tambora (instrumento) y el currulao comienzan *a tempo* y Mendoza utiliza algunos golpes diferentes en el currulao con cambio de manos. Esto indica que, aun cuando en el grupo “La Llorona loca” se presenten relevos generacionales permanentes como se evidencia en el estudio de campo, los cultores de Tamalameque demarcan con claridad qué se debe preservar y qué se puede conservar en las negociaciones sobre el objeto sonoro y el empleo de fórmulas aditivas y formularias (al decir de Ong 2009 y Sans 2001). Ahora bien: con la imposición de la tambora

¹⁴Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-3-fr-tamalameque/s-GRwtw7EojM?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

(género) de Tamalameque por parte del festival, los cultores de poblaciones como San Martín de Loba gestionaron los cambios para llevar su tambora a un equilibrio deseable. Ello implicó la apropiación y adaptación no exenta de perturbaciones internas.

Adviértanse seguidamente las especificidades rítmico-musicales de la fórmula ejecutada por “Nica” (currulao) y el joven Toribio Rojas (tambora), quien la aprendió de otros cultores ya desaparecidos, como Vicente Serpa (ver Figura 4):

The figure shows a musical score for three instruments: palmas, currulao, and tambora. The time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a vertical line. A large bracket labeled 'frase' spans the second measure. The palmas part consists of a single note in the second measure. The currulao part has a melody with lyrics: 'A A A Qc A Qc A' and 'D D D I D I D' in the first measure, and 'Qc A Td Qc A A A Qc Td Td' and 'I D I D I D I D I D I' in the second measure. The tambora part uses 'x' for palm strokes and dots for drum strokes, with lyrics 'H D D I D I H D' below it.

Figura 4: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba ejecutada por “Nica” (currulao) y Toribio Rojas (tambora instrumento). Elaboración del autor (2020)¹⁵.

La fórmula normalizada de la tambora de San Martín de Loba previo a los cambios impuestos por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, es la que aparece en la Figura 4, que se repite en la totalidad del material musical examinado, con mínimas variantes. La estructura métrica de la tambora (género) en esta población es binaria de subdivisión binaria (transcrita en compás de 4/4), y con un *tempo* que oscila entre 120 y 126 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los cuales son característicos de su fórmula rítmica y conservan el patrón de tres golpes. Esta tambora también está basada en el principio de recurrencia. Además, al igual que la de Tamalameque, tiene un comienzo anacrúsico que puede hacerlo uno u otro tamborero, que señala la entrada *a tempo* de ambos membranófonos y las palmas imponen el acento métrico de negras a lo largo del pasaje.

En este ejemplo musical (Figura 4), “Nica” ejecuta la anacrusa con un patrón rítmico que ha consolidado como *llamada* desde sus inicios en la tambora (fiesta) en la década de 1940, constituido por corchea con puntillo y semicorchea ligada a la tercera corchea ejecutadas en abierto, a las que se adicionan dos grupos de corcheas alternadas en quemao cerrado y abierto. Por su parte, Rojas ejecuta suavemente como guía un golpe de negra en la madera de la tambora en el último grupo de corcheas de la anacrusa. En cuanto a la fórmula rítmica en sí, los toques de “Nica” y Rojas (Figura 4), aunque conservan el principio de tres golpes, se distinguen de los de “Cheito” y Mendoza (Figura 1). La primera semicorchea del currulao ejecutada con quemao

¹⁵ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/formula-ritmica-de-la-tambora-genero-de-san-martin-de-loba-agudelo-y-rojas/s-UDwBSxkwNmR?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

cerrado converge con el primer golpe en parche abierto y madera de la tambora, en los cuales se evidencian un acento dinámico y el inflexible acento métrico impuesto por las palmas de las manos. La octava semicorchea del currulao ejecutada en abierto converge con la cuarta corchea de la tambora ejecutada en parche abierto. Nótese que a ambas notas se presenta la convergencia del segundo acento dinámico con un acento agógico en clara divergencia con el acento métrico, tal como sucede entre la decimosegunda semicorchea del currulao ejecutada en tapao con dedos, mientras que en la séptima corchea de la tambora ejecutada en parche abierto y madera convergen los acentos dinámico y métrico. Esta convergencia y divergencia acentual y tímbrica es característica de la tambora (género) cultivada por “Nica”, el único sabio anciano intérprete de currulao aún con vida en San Martín de Loba (ver Figura 5):

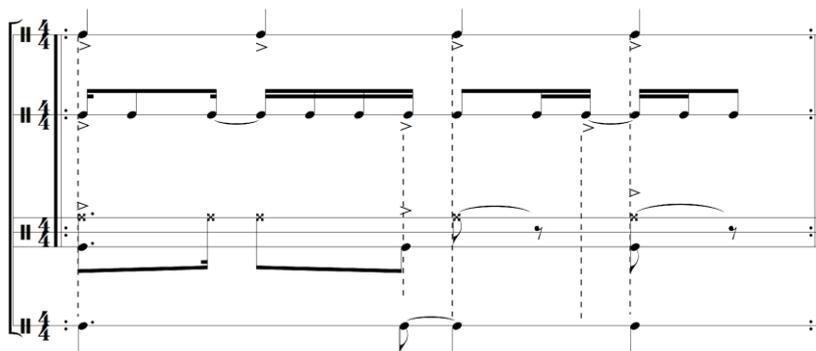


Figura 5: Patrón rítmico de tres golpes en la tambora (género) de San Martín de Loba. Elaboración del autor (2020).

Nótese a continuación cómo se han gestionado los cambios impuestos por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. En los registros de campo se evidencia cómo Rojas ejecuta —en un 90% de los ejemplos musicales bajo análisis— el patrón rítmico dominante de la tambora de Tamalameque, el que logra adaptar a los toques de “Nica”. Esta fórmula rítmica mantiene la estructura métrica, el *tempo*, y la convergencia y divergencia acentual y tímbrica de los tres golpes en parche abierto de la tambora (instrumento), fundamental en el campo perceptivo de los cultores (ver Figura 6):

Si bien lo anterior puede parecer un cambio simple en el ecosistema de la tambora en busca de gestionar un equilibrio deseable del mismo, las tensiones entre lo que se debe preservar y se puede conservar emergen en algunos casos, por ejemplo, cuando jóvenes tamboreros de San Martín de Loba como Walter Holguín (2014) reconocen a “Nica” como un importante músico, pero no se inquietan por aprender ni transmitir su forma particular de ejecución musical. Al respecto, señala el joven tamborero: “el ritmo de tambora [...] lo tocan los abuelos de otra forma, como el señor Nicanor que toca más bacano, pero yo lo aprendí de otra forma. El son de tambora mío es este” (ver Figura 7):

The musical score for Figure 6 is presented in three staves: 'palmas', 'curullao', and 'tambora'. All staves are in 4/4 time. The 'palmas' staff features a simple rhythmic pattern of quarter notes. The 'curullao' staff includes a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, accompanied by a sequence of letters: A A A Qc A Qc A, D D D I D I D, Qc A Td Qc A A A Qc Td Td, I D I D I D I D I D I. The 'tambora' staff shows a rhythmic pattern with accents, with letters D I D I D I D I D I D I below it. A large bracket labeled 'frase' spans the second measure of all three staves.

Figura 6: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba con el patrón rítmico de la tambora (instrumento) de Tamalameque, ejecutada por “Nica” y Toribio Rojas. Elaboración del autor (2020)¹⁶.

The musical score for Figure 7 is a single staff in 4/4 time. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Below the staff is a sequence of letters: A Q Q A A Q Q A A A A, D I D I D I D I D I D I.

Figura 7: Patrón rítmico de la tambora (género) de San Martín de Loba en el curullao según Walter Holguín. Elaboración del autor (2020)¹⁷.

Obsérvese la similitud de este patrón del curullao de Holguín con los de “Cheito” y de Mendoza (Figuras 1 y 3), y las notorias diferencias con “Nica” (Figura 4). Aun cuando los golpes y la utilización de las manos difieren entre sí, las figuras rítmicas y los acentos dinámicos son exactamente iguales. De hecho, según los registros de campo en San Martín de Loba, el grupo Juventud Sanmartinense —en el que participa Holguín y Rojas con otros tamboreros jóvenes— cultiva y reproduce la fórmula rítmica dominante impuesta por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque (ver Figura 8):

¹⁶ Escuchar ejemplo musical (con la cantadora Ana Regina Ardila): https://soundcloud.com/user-150242678/audio-figura-6-fi-tambosa-san-martin-de-loba-con-patron-tamalameque/s-0s6AqPGaI?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

¹⁷ Escuchar ejemplo musical: https://soundcloud.com/user-150242678/waltertam2014/s-PuOSl3jZd8B?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

Figura 8: Fórmula rítmica de la tambora (género) de San Martín de Loba según el grupo Juventud Sanmartinense con Toribio Rojas (tambora) y Walter Holguín (currulao). Elaboración del autor (2020)¹⁸.

En síntesis, los cultores de San Martín de Loba afirman poseer mayor diversidad musical en la tambora (género e instrumento). No obstante, como se infiere de las investigaciones de Carbó (2003) y de los hallazgos musicales presentados en este artículo, se aprecia que las poblaciones que la cultivan —incluido San Martín de Loba— contaban únicamente con una tambora denominada tambora *golpeada*, que fue canonizada por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque renombrándola tambora (género músico-danzario)¹⁹. Esto ratifica la apropiación que hicieron los cultores sanmartinenses de la fórmula rítmica de la tambora *golpeada* de Tamalameque por causa de la imposición del evento, tal como relata Pino. Paradójicamente, a partir de la creación del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba en 1986, las poblaciones que participan han reproducido la tambora canonizada previamente por su homónimo de Tamalameque como si fuese la del anfitrión, y no conocen la tambora sanmartinense que ha sido cultivada por sabios ancianos locales como “Nica”.

3. Consideraciones finales

En este artículo se ha intentado demostrar que las analogías ecosistema musical y resiliencia pueden representar una alternativa emergente para aproximarse a la configuración social del conocimiento musical de la tambora, cultivada por comunidades anfíbias en el río Magdalena en Colombia. Del mismo modo, tales analogías se imbrican con psicodinámicas de la oralidad y permiten comprender —desde una perspectiva multidimensional-relacional y paralela a las usuales oposiciones cultura/naturaleza o tradicional/moderno— las negociaciones culturales que subyacen a las prácticas de preservación y conservación musical en comunidades que se encuentran en estado de oralidad secundaria, cuyo propósito es el de visibilizar las formas en que por décadas se gestionan los cambios internos y externos que los afectan. En ese sentido, no

¹⁸ Escuchar ejemplo musical https://soundcloud.com/user-150242678/juventud-tambora-walter/s-Y9gI8NbEYfR?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing [acceso: 15 de febrero de 2022].

¹⁹ En el caso particular de esta población, se cultiva otra tambora (subgénero) llamada *tambora redoblá*, con rasgos y características distintivas frente a la tambora *golpeada*.

es sustentable plantear el estudio de la diversidad musical colombiana exclusivamente en términos de políticas culturales de patrimonialización de “arriba hacia abajo” ancladas a dichas oposiciones, en las cuales las prácticas musicales orales como la tambora son entes congelados —o en su defecto— concebidos como despensa musical, asociadas con el “atraso” o menos evolucionadas que otras según el marco socio-musical, investigativo y político de marras. En este artículo se propone repensar la diversidad como elemento que configura un complejo ecosistema musical con organismos vivos —no congelados ni extintos— en el que los territorios anfibios son lugares epistémicos, interconectados, resilientes y muchas veces insubordinados, pero invisibilizados en los discursos académicos o por fuerzas translocales que continúan estableciendo diálogos verticales con relaciones desiguales y antropofágicas de depredadores y presas.

El sucinto análisis musical presentado en la segunda parte va en esa dirección, al indagar en las especificidades rítmico-musicales y demostrar cómo el *ostinato* rítmico de tres golpes en las tamboras (géneros) de dos de las poblaciones que conforman el ecosistema musical de la tambora se perpetúa en el campo perceptivo de los sabios ancianos y los cultores adultos y jóvenes. Esa especificidad musical evidencia de qué manera se determina qué se debe preservar y qué se puede conservar en aras de la sustentabilidad de la tambora según regímenes y negociaciones internas y externas, tales como la emergencia de los festivales regionales de tambora, la consecuente gestión a los cambios introducidos y la apropiación como estrategia de resiliencia desde una perspectiva “glocal” (Escobar 2010), es decir, donde los conocimientos basados-en-lugar se configuran mediante relaciones de “abajo hacia arriba” siempre en busca de equilibrios deseables.

Este artículo es apenas un bosquejo que elige un trayecto por una manifestación músico-danzaria de tradición oral entreverada en un conjunto significativo de prácticas musicales, fiestas, danzas y rituales anfibios poco estudiados en Colombia (organismos que conforman otros ecosistemas musicales interconectados). Hecho que plantea la posibilidad de diálogo con estudios de similar carácter desarrollados en otras latitudes y que tal vez podrían resonar en la etnomusicología de Colombia y de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, artículos y tesis

ARÓSTEGUI, JULIO.

1995 *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

BERMÚDEZ, EGBERTO.

1996 “La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930.” *Revista Gaceta Colcultura*, 32-33, pp. 113-120.

1999 “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”. *Revista Credencial Historia*, 120, pp. 8-10.

2004 “¿Qué es vallenato? Una aproximación musicológica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, IX/9, pp. 11-62.

2009 “Jacques Gilard y la música popular colombiana”. *Caravell*, 93, pp. 19-40.

DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.9385>

2011 “Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-70”. *Música/ musicología y colonialismo*. Coriún Aharonián (coordinador). Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp. 101-158.

BIRENBAUM,QUINTERO, MICHAEL.

2009 “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad.” *Música y sociedad*

en Colombia. *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Mauricio Pardo (editor). Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario, pp. 174-197.

CARBÓ, GUILLERMO.

2003 *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*. París: L'Harmattan Éditions.

CIRO-GÓMEZ, BERNARDO A.

2018 "Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano." *Revista Nómadas*, XLIX/2, pp. 231-243. DOI: <https://doi.org/10.30578/nomadas.n49a13>

2019 "‘Murió don Heriberto y los tambores y los cantos cesaron’. Una aproximación a la tambora en el contexto de las políticas culturales de la Revolución en Marcha en Colombia, 1930-1946", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 14, pp. 150-173. DOI: 10.17533/udea.trahs.n14a07

2021 "‘¡Pascúee la alegría... estas son noches de *guacherna* y de paseos!’." Estudio comparativo ritmo-perceptivo en la Depresión Momposina colombiana". *Anuario Musical*, 76, pp. 227-246. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.11>

CIRO-GÓMEZ, BERNARDO A., Y JUAN FRANCISCO SANS.

2022 "Chimichagua and the musical ecosystem of the tambora in the Depresión Momposina". *Ethnomusicology*, LXVI/3, pp.443-469. DOI: <https://doi.org/10.5406/21567417.66.3.06>

ESCOBAR, ARTURO.

2000 "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?" *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (editor). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 68-87.

2010 *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Programa Democracia y Transformación Global Universidad Nacional Mayor de San Marcos

2014 *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA.

FABBRI, FRANCO.

1980 "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives*. David Horn y Philip Tagg (editores). Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81.

FALS BORDA, ORLANDO.

2002 [1979] *Historia Doble de la Costa. Mompox y Loba*. 2ª ed. Bogotá: El Áncora Editores.

GILARD, JACQUES.

1987 "Vallenato. ¿Cuál tradición narrativa?". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, XIX, pp. 59-67.

GUTIÉRREZ, TOMÁS D.

2014 *Cultura vallenata. Origen, teoría y pruebas*. 4ª ed. Bogotá: Panamericana.

JARAMILLO, ÚRSULA, JIMENA CORTÉS, DUQUE Y CARLOS FLÓREZ (EDITORES)

2015 *Colombia anfibia. Un país de humedales. Volumen 1*. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

KOFFKA, KURT.

1935 *Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt Brace.

MIGNOLO, WALTER.

2015 *Habitar la frontera, sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: CIDOB/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

MUÑOZ, CATALINA.

- 2014 "A Mission of Enormous Transcendence": The Cultural Politics of Music during Colombia's Liberal Republic, 1930-1946. *Hispanic American Historical Review*, XCIV/1, pp. 77-105. DOI: <https://doi.org/10.1215/00182168-2390613>

OCHOA, ANA M.

- 2003a *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

- 2003b *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma.

ONG, WALTER.

- 2009 [1987] *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, 7ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS.

- 2015 *Encuesta Folklórica Nacional 1942*. Bogotá D.C. <https://patronatocolombiano.com/colecciones/encuesta-folklorica-nacional-1942/> [acceso: 21 de julio de 2021].

PINO, DIÓGENES A.

- 1990 *La Tambora. Universo Mágico. Identidad cultural del hombre del Río Magdalena*. 2ª ed. Bucaramanga: Editorial Funprocep.

QUIROZ, CIRO A.

- 2004 *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Asociación de Escritores del Caribe

RESTREPO, EDUARDO.

- 2013 *Etnización de la negritud: invención de las comunidades negras en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca.

SANS, JUAN FRANCISCO.

- 2001 "Oralidad y escritura en el texto musical". *Revista Akademos*, III/1, pp. 89-114.

SCHIPPERS, HUIB.

- 2019 "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability". *Theory, Method, Sustainability and Conflict*. Vol. 1. Jeff Todd Titon y Svanibor Pettan (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 134-156. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.7>

SILVA, RENÁN.

- 2005 *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular*. Medellín: La Carreta.

TITON, JEFF TODD.

- 2009 "Music and Sustainability: an Ecological Viewpoint", *The World of Music* (New series), LI/1, pp. 119-137.

- 2019 "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology." *Theory, Method, Sustainability and Conflict*. Vol. 1, Jeff Todd Titon y Svanibor Pettan (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 156-194.

- 2020 *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays (Music, Nature, Place)*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

VILORIA DE LA HOZ, JOAQUÍN.

- 2008 *Economía extractiva y pobreza en la Ciénaga de Zapatoza*. Cartagena de Indias: Banco de la República.

WADE, PETER,

1997 *Gente negra Nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Ediciones Uniandes.

2002 *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.

ZUMTHOR, PAUL,

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

Documentos oficiales

CORTE CONSTITUCIONAL REPÚBLICA DE COLOMBIA

2013 Sentencia C-054: Festival de la Leyenda Vallenata.
<https://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2013/C-054-13.htm> [acceso: 12 de octubre de 2022].

DANE

2021 *Índice de pobreza multidimensional nacional 2021*.
<https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/pobreza-y-condiciones-de-vida/pobreza-multidimensional> [acceso: 12 de octubre de 2022].

DEPARTAMENTO DEL CESAR,

2016 *Diagnóstico y formulación del Plan Especial de Salvaguardia de las Tamboras en el Departamento del Cesar*.

MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE

2012 *Política Nacional para la Gestión Integral de la Biodiversidad y sus Servicios Ecosistémicos (PNGIBSE)*. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible, Colombia.

Recursos audiovisuales

La Candela Viva (live at Real World Studios). Real World Records Video. 25 de junio de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=LnmtdHiKdTE>

Entrevistas

AGUDELO, NICANOR,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

HOLGUÍN, WALTER,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

MENDOZA, EDWIN,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

MENDOZA, MANUEL,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

PINO, DIÓGENES A.

2017 Entrevistado por el autor, 5 y 6 de diciembre, Tamalameque.

RAPALINO, HÉCTOR,

2017 Entrevistado por el autor, 1 de noviembre, Chimichagua.

ROJAS, TORIBIO,

2014 Entrevistado por el autor, 2 de julio, San Martín de Loba.

SAENZ, GRILBÍN,

2016 Entrevistado por el autor, 16 de diciembre, Barranco de Loba.

VIDES, ERMIS,

2017 Entrevistado por el autor, 5 de diciembre, Tamalameque.

VILLAFAÑE, ÁNGEL M.

2016 Entrevistado por el autor, 16 de diciembre, Barranco de Loba.

TOKI Rapa Nui: Tallando una nueva identidad territorial por medio de la Educación Musical

TOKI Rapa Nui: Carving a new Territorial Identity through Musical Education

por

Moira Fortin

Universidad de Otago, Nueva Zelanda

moira.fortincornejo@otago.ac.nz

ONG TOKI se encuentra en su décimo año ofreciendo lecciones gratuitas a cerca de ciento veinte niños que actualmente viven en Rapa Nui, enseñando ukelele, piano, violoncelo, violín y trompeta. Para su fundadora, Mahani Teave, introducir instrumentos clásicos no indígenas es como introducir “otro color” con el que hacer arreglos musicales contemporáneos a la música rapanui. En el caso de Rapa Nui, la noción del territorio/kaiŋa/henua abarca al ser desde su concepción en el kaiŋa/útero a través de la henua/placenta. La noción del territorio reconoce las dinámicas culturales que interactúan en el espacio físico, siendo esta una “construcción social que da significado al espacio geográfico en términos de su representación cultural” (Bustos Velazco y Molina 2012), lo que dentro de la cosmovisión rapanui es bastante más profundo. El trabajo de ONG TOKI evidencia un tipo de fusión musical y sincretismo cultural por medio de la enseñanza de la música, con que se está tallando una nueva identidad territorial en sus participantes. Estos ya no ven como necesariamente foráneos los instrumentos clásicos no indígenas, sino que lentamente los están adoptando como parte de la identidad musical de Rapa Nui. El objetivo de este artículo es ilustrar y discutir el impacto que ha tenido el trabajo de TOKI Rapa Nui en el desarrollo de la identidad musical rapanui y cómo TOKI ha promovido cambios e influido en la forma en que la sociedad rapanui está utilizando los nuevos conocimientos acerca de instrumentos clásicos no indígenas en sus entornos culturales y performativos.

Palabras clave: ONG Toki Rapa Nui, Educación musical, Identidad territorial, Artes Escénicas Rapa Nui, Isla de Pascua.

NGO TOKI is in its tenth year of offering free lessons to about 120 children currently living on Rapa Nui, teaching ukulele, piano, cello, violin, and trumpet. For its founder, Mahani Teave, introducing non-indigenous classical instruments is like introducing “another color” with which to make contemporary musical arrangements to Rapa Nui music. In the case of Rapa Nui, the notion of territory/kaiŋa/henua encompasses the being from its conception in the kaiŋa/uterus through the henua/placenta. The idea of territory recognizes the cultural dynamics that interact in the physical space, becoming a “social construction that gives meaning to the geographic space in terms of its cultural representation” (Bustos Velazco & Molina 2012), which within the Rapa Nui worldview territory becomes a much deeper understanding. The work of NGO TOKI evidences a type of musical fusion and cultural syncretism through the teaching of music, with which a new territorial identity is being carved in its participants who no longer see non-indigenous classical instruments as necessarily foreign but are beginning to adopt these as part of the musical identity of Rapa Nui. The primary purpose of this article is to illustrate and discuss the impact that TOKI Rapa Nui’s work has had on the development of the Rapa Nui musical identity and how TOKI has promoted and

influenced changes in the way Rapa Nui society is using new knowledge on non-indigenous classical instruments in their cultural and performative settings.

Keywords: NGO Toki Rapa Nui, Musical Education, Territorial identity, Rapa Nui Performing Arts, Easter Island.

Introducción

Rapa Nui/Isla de Pascua, una isla oceánica perteneciente políticamente a Chile, ha sido objeto de innumerables estudios que van desde la arqueología hasta la botánica, pasando por la lingüística, la geología y la antropología. Desde el primer contacto con Occidente, la cultura rapanui ha sufrido varios cambios sociales, políticos, educativos y económicos. La música no ha quedado al margen de estas importantes transformaciones y, a lo largo del tiempo, formas musicales y expresiones de la identidad musical rapanui se han adaptado y evolucionado según los tiempos e influencias. Este artículo define la identidad como la “diferenciación y reafirmación frente al otro” (Molano 2007: 73) formada “a partir de procesos sociales, que a su vez la preservan, modifican y transforman, dotándola de contenidos expresivos que se manifiestan en producciones culturales, como la música” (Gómez Muns 2005: 2). Patricia Campbell (2002) sostiene que la educación musical es crucial en momentos de transformación cultural, porque la música es una forma de conocer la cultura y de reafirmar la identidad cultural.

Una de las características de las culturas indígenas, quizás un cliché para algunos, es que su cosmovisión ancestral posiciona al ser humano en un estrecho vínculo con la llamada Madre Tierra (Sissons 2005) de tal manera que “el individuo y el medio ambiente forman un solo ser indivisible en términos psicológicos de conciencia” (Gómez Segura 2017: 19). Delsing (2006) explica que el concepto de “territorio” en la época precolonial, denominado *kaiŋa*¹ en lengua rapanui, estaba estrechamente ligado a un espacio geográfico especial o a un terreno perteneciente a un determinado clan. El concepto de territorio/*kaiŋa* desde la cosmovisión rapanui se refiere “al espacio geopolítico, social y económico donde se desarrolló la polis rapanui” (Gómez Segura 2017: 19). En lengua rapanui, sin embargo, la palabra territorio se entiende como *henua* y *kaiŋa*, que se refieren no solo a la tierra, sino también a la placenta y al útero, respectivamente (Englert 2007). En la disciplina de estudios territoriales, el territorio se entiende como el espacio donde se ejecuta y materializa un proyecto vital. En el caso de Rapa Nui esta definición es bastante literal, estableciendo el territorio como el punto de encuentro de un espacio físico, sociocultural, espiritual y simbólico.

Analizando el trabajo que ha realizado TOKI Rapa Nui (TOKI) desde su fundación en 2010, y siguiendo el trabajo de Suwa (2009), sostengo que el concepto de territorio es útil porque evita la dicotomía habitual entre la música y su trasfondo sociocultural, ya que “territorio” en este sentido postula fenómenos musicales sin necesidad de hacer una distinción entre valor estético y formas culturales. En cambio, se distinguen las diferentes formas en que se lleva a cabo el acto de producir sonido bajo diferentes situaciones sociales y condiciones materiales (Suwa 2009). Siguiendo el trabajo de De Lima Mendes, Simonard y Kabengele (2019) la labor de TOKI refleja la interacción cotidiana en el uso y ocupación del espacio, como un medio para romper los estereotipos, el racismo y los valores estéticos eurocéntricos. Desde su fundación, Toki ha impactado en las etnografías rapanui y el papel de la comunidad en la generación de nuevos conocimientos, por ejemplo, desarrollando habilidades musicales que los estudiantes puedan usar de forma independiente, centrándose en el desarrollo de técnicas de interpretación y alfabetización notacional, y forjando un espíritu de pertenencia a la escuela de música.

Mahani Teave Williams (n. 1983), pianista rapanui y fundadora de esta Escuela de Música, ha tenido una gran influencia en el desarrollo de TOKI en la comunidad. Teave es intérprete, docente, y promotora del uso de instrumentos clásicos no indígenas en Rapa Nui. Teave pasó la

¹ La letra *ŋ* se pronuncia como ‘ng’ en inglés al decir cantar – *to sing*.

mayor parte de su infancia fuera de Rapa Nui, siguiendo su pasión por estudiar música. Como ocurre con muchas otras artes y oficios, la presencia o falta de oportunidades para estudiar algo tan específico como el piano, por ejemplo, se relaciona con procesos migratorios de docentes que llegan y salen de la isla. Los patrones migratorios en Rapa Nui, en algunos casos, truncan los procesos educativos, los que solo pueden ser reactivados si llega a la isla otro docente que pueda enseñar las mismas habilidades. Por esta razón, no siempre se garantiza la continuidad del proceso de aprendizaje, lo que obliga al desplazamiento territorial, lingüístico y cultural de futuros artistas rapanui.

A través de este artículo deseo resaltar la creatividad como comportamiento cultural en la construcción de la cultura auditiva en Rapa Nui y, es de esperar, contribuir a los estudios culturales a un nivel más general. Todos los datos han sido obtenidos por la autora mediante investigación de archivo, la propia experiencia de haber vivido en Rapa Nui por más de diez años, así como por medio de sesiones de *talanoa*², las que comenzaron durante trabajos de campo en Rapa Nui realizados en 2009 y 2014 y que han continuado por medios digitales hasta 2022. Este artículo inicia con una breve reseña acerca de visitas históricas a Rapa Nui que introdujeron diferentes instrumentos musicales y melodías, un poco por casualidad. Luego, se expondrá la creación de espacios de música clásica no rapanui en la comunidad. A continuación, se analizará el establecimiento de TOKI y la introducción de instrumentos musicales no indígenas en Rapa Nui, como piano, violoncelo y violín, la que se ha llevado a cabo de una manera sistemática y pedagógica. Se continuará profundizando la territorialización de sonidos clásicos no indígenas a través de la versión para piano del *Himno a Hotu Matu'a*, interpretada por Teave (2021). Para finalizar, se examinará cómo las enseñanzas de Toki han permeado e influido en la producción de otras artes escénicas en Rapa Nui.

La introducción fortuita de instrumentos musicales en Rapa Nui: pre y post contacto con Occidente

En el Rapa Nui precolonial³, el instrumento musical por excelencia era la voz, con la que se recitaban y cantaban letanías monotónicas (González y Kaepler 2009). En un principio la música formaba parte de los ritos religiosos; sin embargo, con el tiempo se dio paso a la creación de una variedad de géneros, pasando de los cantos rituales a canciones costumbristas, hasta canciones recreacionales (Huke 1995). Estas canciones precoloniales son conocidas como *riu* y *ute*. El *riu* es una canción que está clasificada según su función, generalmente de celebración y gratitud, o de melancolía como el *riu taji*; mientras que el *ute* es una canción que recuerda a personalidades o eventos importantes de Rapa Nui (Bendrup 2019). A veces estos cantos y recitaciones iban acompañados de la percusión de *ma'ea poro*, piedras lisas redondas que se encuentra a la orilla del mar, que tienen un sonido muy característico y que suenan bastante fuerte al golpearse entre sí, con el único fin de mantener el ritmo del canto.

Según Campbell (2006), otros instrumentos que acompañaban la música en época precolonial eran el *kauaha* (quijada de caballo) y el *pū keho*. Aunque el *kauaha* fue descubierto después de la introducción del caballo en la isla en la década de 1860 (Hotus et al. 2000), con el tiempo ha llegado a ser visto como un instrumento precolonial, debido al uso del hueso (Fortin 2023). El *kauaha* produce un sonido característico al golpear con la mano la parte ancha de la

² *Talanoa* es un método de investigación del Pacífico que permite un “encuentro personal donde las personas cuentan sus problemas, sus realidades y aspiraciones” (Vaiolletti 2006: 21). *Talanoa* permite que las personas participen en una conversación abierta que no está establecida ni predeterminada en cuanto a su contenido, involucrando a los participantes en una discusión crítica, oral y colaborativa que puede generar conocimiento acerca de temas diferentes.

³ Voy a poner como fecha de inicio del proceso de colonización formal de Rapa Nui el 9 de septiembre de 1888, cuando se firmó el acuerdo de voluntades entre el *'ariki* (alto jefe) Atamu Tekena y Policarpo Toro en representación del Gobierno de Chile.

mandíbula inferior del caballo secada al sol, lo que crea una vibración en los dientes que aún están en su lugar. El *pū keho*, o tambor de tierra, se construía al cavar un hoyo en la tierra en el que se abría otro hoyo circular y más pequeño. Adentro se ponía una calabaza seca y vacía y se cubría todo por una gran piedra laja. Una persona llamada *va'e* (pie) tocaba este tambor con los pies, creando un sonido profundo, como el de un bombo para acompañar una canción (Campbell 2006).

Visitas de extranjeros a Rapa Nui introdujeron diferentes instrumentos musicales y melodías. La llegada de un nuevo instrumento fue circunstancial, es decir, porque alguien llegó a la isla y dejó un instrumento. El *upa upa*⁴ o acordeón, es un instrumento que históricamente ha estado presente en los barcos europeos que navegaban por el Pacífico a mediados y finales del siglo XIX. Seguramente barcos alemanes, franceses o británicos portaban este instrumento cuando llegaron a la isla durante la Primera Guerra Mundial. Bendrups (2019) asegura que el *upa upa* ya se usaba en Rapa Nui en la década de 1920 en ceremonias religiosas y ritos funerarios.

La guitarra habría sido introducida por las religiosas del Sagrado Corazón, quienes establecieron la educación occidental en la isla entre 1938 y 1956 (Arredondo 2012). Ellas fueron las primeras extranjeras en promover el uso de instrumentos de cuerda en la cultura rapanui. De este modo, la guitarra fue adoptada de tal manera que hoy es uno de los principales instrumentos de la identidad musical rapanui (Bendrups 2010). Siguiendo con los instrumentos de cuerda, y siendo este un ícono de la música polinésica, tenemos la llegada del ukelele a Rapa Nui. Se cree que el ukelele es de origen hawaiano, pero su verdadero origen es portugués, más conocido como *cavaquinho*. Fue introducido en Hawai'i por inmigrantes portugueses de Madeira en 1879 (Tranquada & King 2012). De Hawai'i llegó a Tahití, donde tuvo su respectiva transformación, y de allí arribó a Rapa Nui en el siglo XX (Bendrups 2019).

Por medio de diferentes intercambios, visitas y viajes, poco a poco llegaron a Rapa Nui otros instrumentos, como el *toere* tahitiano, un instrumento de percusión, el bombo y “varios instrumentos de percusión latinoamericanos” (Bendrups 2010: 142). Con todos estos instrumentos surgieron diversos grupos de música y danza como Tararina, Los Pascuenses, Ballet Cultural Kari-Kari, y Polinesia, quienes viajaron a Chile, Tahití, Marquesas y Nueva Zelanda. Así compartieron música rapanui, aprendieron e intercambiaron ritmos y melodías con otras culturas indígenas oceánicas (Bendrups 2010), las que luego influyeron en la producción de nuevos sonidos y transformaron la identidad musical de Rapa Nui.

La narración de historias y la expresión de la identidad rapanui por medio de la música ha sido fundamental en su historia colonial, puesto que la producción musical ha sido “un vehículo de socialización, una herramienta esencial para la supervivencia” (Suwa 2009: 215) de una cultura que estaba siendo diezmada por el poder colonial. Según Bendrups (2010), la anexión de Rapa Nui al territorio chileno abrió la isla a las influencias de la industria del entretenimiento comercial que se han incorporado a la música rapanui. Un ejemplo de esto es el tango rapanui, “un género percibido como propio de Rapa Nui pero que llegó mediante grabaciones en las décadas de 1920 y 1930, época en la que el tango fue más popular en Chile” (Bendrups 2010: 142). La adopción del tango y la creación del tango rapanui ejemplifican la noción de territorio de Deleuze y Guattari (1987: 503), el que “está hecho de fragmentos decodificados de todo tipo”, que se toman prestados para luego ser integrados a la cultura local adquiriendo el valor de propiedad y ampliando así la territorialidad musical rapanui.

La creación de espacios de música clásica no indígena en Rapa Nui

Históricamente no había una escuela de música como tal en Rapa Nui. TOKI es la primera. La educación musical es parte del currículo escolar de los distintos establecimientos educacionales en la isla. De mi experiencia de haber trabajado en el colegio Aldea Educativa *Hoŋa'a o te Mana*

⁴ El nombre *upa upa* proviene del sonido “um-pah” que produce el instrumento cuando se toca (Bendrups 2010).

(Aldea) en Rapa Nui, recuerdo que la educación musical tenía más que ver con el canto de canciones populares rapanui que con aprender a leer partituras. Debido a la naturaleza oral de la cultura rapanui, la transmisión de conocimientos es por medio de la experiencia y la práctica. Esta práctica se daba a nivel informal, por ejemplo, en el ensayo de canciones para participar en ciertos eventos, donde algunos participantes aprendían a tocar guitarra o ukelele copiando posturas. Es así como la mayoría de los estudiantes de los colegios en Rapa Nui ya sabe tocar guitarra, ukelele y quizás percusión como las congas, el bombo, el bongó y el djembé.

En 1998 llegó a la isla Marisol Medina, una violinista profesional chilena que estudió violín en Montreal, Canadá. Al instalarse en Rapa Nui, comenzó a dar clases de violín a personas de la comunidad que estuvieran interesadas⁵. Tiempo después llegó César Rivera⁶, profesor de música, quien en 2002 inició la formación de una orquesta juvenil de música clásica. Tuvo varios estudiantes, la mayoría de ellos en el taller que dirigía en el recién fundado Colegio San Sebastián de Akivi. En ambos contextos, los estudiantes debieron aprender a leer partituras, a solfear y, especialmente los participantes del taller del Colegio San Sebastián de Akivi y posterior Orquesta Infantil Rapa Nui, acerca de la importancia de las presentaciones para reafirmar conocimientos musicales y potenciar habilidades performativas frente a un público compuesto de padres, profesores y compañeros de escuela.

En 2010 Eliana Cornejo, chilena residente en Rapa Nui por más de treinta años, creó un programa de radio dedicado a la música clásica, en especial a la ópera. Este programa fue transmitido durante un año⁷ cada viernes por la radio local *Manukena*. El programa, llamado *Encuentro con la ópera*, no solo reprodujo piezas de dicho repertorio, sino que Cornejo explicaba la historia narrada por medio de la música y el canto. La reacción de la comunidad rapanui frente a este programa fue variada, pues para algunos era “música para dormir”, ya que el canto operático puede crear cierto distanciamiento en el público que no está acostumbrado a este tipo de música. Sin embargo, para otras personas este fue un espacio musical bien recibido, definiéndolo como “algo diferente y educativo” debido a que, al igual que la ópera, la música rapanui narra historias a través de la letra de sus canciones (Cornejo 2022). Antes de que se creara la escuela de música TOKI, por tanto, ya existían algunos espacios donde la comunidad rapanui había estado expuesta al sonido que producen los instrumentos clásicos no indígenas como el violín, violonchelo, contrabajo, piano, trompeta, el sonido de orquestas y canto operático.

Escuela de Música y de las Artes de Rapa Nui

En 2010 Mahani Teave, y un grupo de jóvenes rapanui que estaban terminando sus estudios en el continente, decidieron crear la ONG TOKI para ayudar a la isla con sus nuevos conocimientos. Eligieron empezar con una escuela de música porque fue Teave la que hizo la convocatoria inicial. Según Teave, el propósito de TOKI fue crear en 2012 una escuela artística donde el estudiantado pudiera explorar “nuestra cultura ancestral,” (Teave 2014) así como también ser un nido de oportunidades artísticas en Rapa Nui. El nombre de esta ONG se refiere a la herramienta por excelencia utilizada por los pueblos indígenas (desde los mapuches en el sur

⁵ Marisol Medina Alonso (Osorno, n. 1965), violinista y violista, se integró a la escuela TOKI desde sus inicios y residió en la isla hasta 2020. En la actualidad se desempeña como docente en el Centro de Educación Artística de Frutillar (N. del E.).

⁶ César Rivera Castillo (Ovalle, 1975-2021) se formó en la Universidad de La Serena, al alero del recuerdo de Jorge Peña Hen, pionero de las orquestas infantiles y juveniles en Chile y Latinoamérica. Con la Orquesta Infantil Rapa Nui participó en 2006 en la producción del documental *Los Jaivas en Rapa Nui* (N. del E.).

⁷ La razón del término del programa fue que Cornejo, que en ese momento trabajaba en la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua –entidad de la que depende la radio *Manukena*–, jubiló para dedicarse a otras actividades.

de Chile hasta los Māori en Aotearoa) para tallar, moldear y construir, convirtiéndose en un símbolo de fuerza, determinación y coraje en tiempos de adversidad. En 2010 aún era evidente para Teave la falta de oportunidades que había en Rapa Nui para “desarrollar los talentos en los pequeños que, debido al aislamiento, no tendrían la oportunidad de hacer” (Teave 2014). TOKI brinda a los niños que viven en Rapa Nui la oportunidad de desarrollar su talento artístico y musical dentro de su propio territorio emocional, cultural, lingüístico, artístico y afectivo.

Teave empezó a estudiar piano a los nueve años con Erica Putney, una violinista alemana que estuvo de paso algunos meses en Rapa Nui. Apadrinada por el pianista chileno Roberto Bravo, Teave junto con su madre y su hermana menor emigró a Chile continental en 1992 para poder continuar con sus estudios de piano. De este modo, prosiguió su formación con Ximena Cabello Volosky en el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile en Valdivia. Posteriormente se trasladó al Cleveland Institute of Music (Estados Unidos) a estudiar con Sergei Babayan y después a Berlín hasta convertirse en una concertista de piano reconocida (ONG TOKI 2016). Salir de Rapa Nui a tan temprana edad y sufrir un fuerte desarraigo cultural marcó los primeros pasos del sueño de Teave para ayudar a que otros niños con talento no tuvieran que dejar Rapa Nui (Teave 2014).

TOKI es una organización sin fines de lucro que funciona gracias a la gestión de varios colaboradores. Estos donaron los instrumentos musicales que permitieron ofrecer las primeras clases de piano y violín gratuitas para niños en Rapa Nui. El hecho de sustentar por medio de donaciones la gratuidad de las clases y actividades exige un esfuerzo enorme y continuo. Si bien a través de los años TOKI ha postulado a fondos concursables gubernamentales, convenios con empresas privadas, *crowdfunding*, la realización de varias campañas de financiamiento público, así como la producción de CDs y conciertos a beneficio, la falta de financiamiento constante les impide tomar decisiones respecto de reforzar la actual estructura organizacional, lo que ha significado tener que asumir un costo humano muy alto para la organización (ONG TOKI 2016). En un principio TOKI fue financiado por empresas privadas rapanui, especialmente relacionadas al turismo, como Explora y Aku-Aku Turismo. Sin embargo, y debido a discrepancias con Teave en asuntos relativos a políticas internas de Rapa Nui, este apoyo financiero fue suspendido. Según una de las apoderadas de los estudiantes de la escuela, TOKI habría empezado a cobrar por sus clases a los niños y jóvenes, los que hasta 2020 habían participado de forma gratuita (Díaz Gorena 2023).

Esta escuela de música unió bajo un solo nombre a los interesados en la música clásica no indígena en Rapa Nui. En 2012 las clases comenzaron con violín y piano, y se realizaron en las casas de los profesores. En 2014 comenzó la construcción de la casa de TOKI en colaboración con *Earthship Foundation* y su biotectura (ONG TOKI 2016). Este tipo de arquitectura fue creada por el arquitecto estadounidense Michael Reynolds y está inspirada en el problema de la basura y la falta de vivienda asequible (Earthship Global 2020). Rapa Nui recibe ciento veinte mil turistas al año⁸, genera siete toneladas de basura al día, tiene importantes problemas de generación de electricidad y de agua y enfrenta deforestación. El cuidado del territorio es parte fundamental de la visión de TOKI. Para hacerse cargo, en parte, de este grave problema, TOKI construyó la primera escuela de música totalmente autosustentable de Latinoamérica y Oceanía. La organización no solo ha influido en la percepción del territorio cultural de Rapa Nui sino también, de manera explícita, ha intervenido en el uso del territorio geográfico, enfatizando la importancia que las nociones de *kaiŋa* y *henua* tienen en la cosmovisión rapanui. En este nuevo edificio construido con desechos, TOKI se transformó en un semillero de otros saberes, como la agricultura y arqueología, incluyendo artes escénicas rapanui como el *ori* (danza), *takona* (pintura corporal) *riu* (canto precolonial) y *maramarama tupuna* (saberes precoloniales) con personas de la comunidad que enseñan narraciones orales asociadas a diferentes lugares de la isla.

⁸ El número de visitantes promedio pre pandemia de COVID-19. La isla permaneció cerrada desde marzo de 2020 y fue reabierto a los visitantes en febrero de 2023.

TOKI imparte clases de música clásica occidental y “tradicional”⁹ rapanui a niños y jóvenes de la isla, con un promedio de sesenta alumnos por año (ONG TOKI 2016). Las disciplinas clásicas que se imparten son piano, violín, violoncelo, orquesta, y entrenamiento auditivo; la disciplina rapanui corresponde al ukelele. La inclusión del ukelele como un instrumento que está a la par con los instrumentos clásicos es muy interesante, pues dentro de los instrumentos musicales clásicos occidentales existe una jerarquía. Andre Schaeffner desarrolló en 1932 un sistema de clasificación de instrumentos “exhaustivo, que abarca todos los instrumentos reales y potencialmente imaginables” (Kartomi 1990: 176). Dentro de esta jerarquía el ukelele no estaría ubicado al mismo nivel del violín, a pesar de ser ambos instrumentos de cuerda y de tamaño similar. Sin embargo, las clases de música impartidas en TOKI dan a cada instrumento la misma importancia. Esto pone en evidencia la visión expresada por Teave en nuestro *talanoa*; que la introducción de instrumentos al territorio musical de Rapa Nui representa “otro color” con los que crear y expresarse.

La Escuela de Música y las Artes de Rapa Nui lleva diez años de funcionamiento, y durante este tiempo cerca de ciento setenta niños han pasado por sus salas. Los estudiantes de TOKI están aprendiendo a solfear, a leer partituras y a desarrollar otras capacidades cognitivas por medio de la música. Lenta y sistemáticamente los instrumentos clásicos no indígenas están siendo absorbidos, escuchados y aceptados por la comunidad rapanui. Hasta la fecha, esta es la única institución educativa que se enfoca en la formación musical clásica no indígena, abriéndose lentamente a las artes escénicas y saberes de Rapa Nui, como el canto. Se crean así oportunidades de formación artística para jóvenes rapanui sin tener que salir de la isla.

La música y el canto en Rapa Nui están estrechamente ligados; son inseparables. Por medio del canto viene el lenguaje, y con él, la cultura, ya que los idiomas no solo se refieren a formas de comunicación verbal, sino que también revelan cosmovisiones y formas de pensamiento (Cook & Bassetti 2011). A través de TOKI, y según Teave, estos jóvenes rapanui están “tallando nuestro presente construyendo nuestro futuro... el futuro de este planeta... de nuestros hijos...” (Polynesian Voyaging Society 2017), autodeterminando qué y cómo quieren vivir sus vidas artísticas. TOKI fundó más que una escuela de música, es una escuela de cultura rapanui donde la metodología de trabajo es colaborativa, que resalta la importancia del trabajo en equipo, y la ayuda mutua –llamada *umana* en el idioma rapanui–, poniendo al frente y al centro de TOKI este concepto precolonial rapanui como metodología de trabajo, desarrollo y crecimiento.

La territorialización de sonidos clásicos no indígenas en Rapa Nui: el caso del *Himno a Hotu Matu’a*

El territorio es el lugar en el que se reproduce social, económica, política, cultural y biológicamente un grupo social, una etnia o una comunidad (De Lima Mendes, Simonard y Kabengele 2019). Según Haesbaert, la noción de territorio “inspira una identificación (positiva) y una ‘apropiación’ efectiva” en quienes viven y se reproducen en él. Además, es un “proceso espacial” (Haesbaert 2014: 1) multifuncional y socialmente construido, mediante el cual un grupo o comunidad se reproduce a sí mismo de diversas maneras. En este espacio se manifiestan

⁹ Escribo el término “tradición” entre comillas pues el concepto tiene orígenes históricos relativamente recientes (Jolly & Thomas 1992). Críticas académicas del concepto cuestionan las nociones de tradición que implican algo fijo, estático y atemporal (Balme 1998; Hobsbawm & Ranger 2012; Stevenson 2008; Whimp 2010) Aunque las definiciones varían y son cuestionadas, la tradición a menudo sugiere una continuidad ficticia con un pasado histórico. Siguiendo el trabajo de académicos oceánicos como Wendt (1982) y Mallon (2010) sostengo que la sinergia entre lo “tradicional” y lo contemporáneo es parte de un continuo mediante el cual las nociones de lo que es tradicional se definen y reinterpretan continuamente en el presente. Lo que es considerado como contemporáneo hoy puede convertirse en la “tradición” que influirá prácticas culturales indígenas y formas de creatividad en el futuro.

y transmiten a las generaciones futuras referencias culturales no materiales (Haesbaert 2014), produciéndose un entrecruzamiento del grupo social o étnico con el territorio en el que se reproduce.

TOKI es una institución que ha territorializado la comunidad de Haŋa Roa en Rapa Nui en todo sentido, desde la forma en la que se construyó el edificio que la aloja, hasta las clases de música que se imparten, transmitiendo así nuevos conocimientos a las nuevas generaciones. TOKI ha creado un idioma local particular por medio de las diferentes presentaciones públicas que han hecho, en las que se incluyen obras de músicos occidentales clásicos como Mozart o Brahms, y obras clásicas indígenas rapanui. Los estudiantes de TOKI no solo están aprendiendo a tocar un instrumento, sino también a navegar ambos mundos, el clásico occidental y el clásico indígena, donde se intersecan diferentes lenguajes culturales.

El entendimiento de una cultura se realiza a través del lenguaje, ya que de acuerdo con Chomsky (1975), el lenguaje sería el espejo de la mente. A su vez, el lenguaje juega un papel como significante de la identidad local, lo que a su vez conduce a compartir el aquí y ahora (Suwa 2019). En este sentido, y tomando en cuenta que la palabra rapanui *kaiŋa* conecta tierra y útero, la noción del territorio en Rapa Nui vendría de la “naturaleza social, económica y política que la tierra o el territorio involucra como realidad incontrastable” (Gómez Segura 2017: 26). La conexión de los rapanui con la tierra no es solo simbólica, como argumenta Gómez Segura (2017), sino que al contrario, es tácita, pues sustenta el parentesco y el sentido de pertenencia del individuo al grupo y, por ende, al territorio. Esto se evidencia en el lenguaje utilizado al hablar del *kaiŋa*. Siguiendo el trabajo de Gómez Segura (2017) y estudiando la gramática del idioma rapanui propuesta por Englert (2007) y el libro *Hable Rapa Nui: Una lengua viva* (Thieme y Tuki 2012), se puede ver que existen dos tipos de posesivos. El primero se utiliza al hablar de relaciones accidentales y adquiridas. El segundo, en cambio, se usa para expresar un sentido de pertenencia indivisible, como sucede al referirse a “mi territorio” - “*tō'oku kaiŋa*”, lo que equivaldría a decir que “la tierra me es inherente, de manera esencial, permanente y sin posibilidad de separación o alienación” (Gómez Segura 2017: 30). La relación tierra-útero, toma sentido por medio del lenguaje, estableciendo que el territorio rapanui no es solo el territorio geográfico actual donde la cultura se genera, sino que también el territorio cultural de los antepasados y de las generaciones que están por venir. Es a través del territorio cultural pasado que hoy en día se crea y se construye el territorio cultural del futuro.

La versión para piano del *Himno a Hotu Matu'a* realizada por el músico chileno José Miguel Tobar e interpretada por Teave (2021) es un ejemplo destacado de esto. Campbell (1999) explica que, entre los tipos de música rapanui, los cantos referentes a los *'ariki* (jefe de alto mando) están basados en narraciones orales. Uno de ellos es el *Canto a Hotu Matu'a*, recordando a quien guio la primera migración desde la mítica tierra de Hiva a Rapa Nui. Con el tiempo este canto se transformó en “un verdadero himno” (Campbell 1999: 243). En este caso, la territorialización significa que la música indígena, a pesar de que ha sido remodelada y que se usa a menudo como un significante para la identidad indígena en la actualidad, fue des-territorializada para luego ser re-territorializada “bajo diferentes condiciones en un nuevo espacio-proceso que dio lugar a nuevas formas de reproducción simbólica, política, económica, social y cultural” (De Lima Mendes, Simonard y Kabengele 2019: 191). Siguiendo el trabajo de Suwa (2009: 215), se podría afirmar que la territorialización de este himno adquiere una doble articulación en tanto significación social y el comportamiento musical que conforma la corporeidad de la música, y el sonido producido. Esta corporeidad musical se manifiesta mediante la territorialización, ya que “se vuelve inseparable del propio espacio social en el que tiene lugar el proceso de articulación”.

La relación que la cultura rapanui tiene con la tradición es muy fuerte, y responde a la historia colonial de esta cultura, donde expediciones esclavistas diezmaron la población exterminando a muchos cultores de narraciones orales y de varias prácticas culturales precoloniales. Por lo tanto, la cultura rapanui busca cuidar, mantener y preservar sus formas de expresión precoloniales. Hoy en día es difícil proponer algo que se salga de la tradición

completamente. Si bien otros instrumentos y formas musicales fueron aceptadas anteriormente, como el tango rapanui, siempre la identidad musical y la cosmovisión rapanui han estado al centro y al frente de estas formas de expresión.

Bendrup (2010: 144) explica que una de las principales características de la música oceánica precolonial es que “enfatisa la primacía del texto de la canción sobre todos los demás aspectos de la música”, es decir, la melodía. En el caso de esta versión para piano del *Himno a Hotu Matu’a*, la melodía se hace importante en contraste con la fuerza y la importancia de la letra. Esta pieza inicia con la voz cantado *a capella*, respetando la forma en la que este himno ha sido cantado por músicos rapanui desde su creación, es decir, utilizando solo la voz. Sin embargo, en esta versión, una vez que el piano comienza, la voz cesa y solo reaparece cerca del final. El piano solo interpreta la melodía y un apoyo con líneas y figuras que la sostienen, mientras las palabras, el texto del himno, son preservadas solo para la comunidad rapanui. El significado de este himno, así como su conexión con la identidad rapanui, queda resguardado dentro del territorio rapanui, en el más amplio sentido de la palabra. Un elemento importante de esta nueva musicalización del himno no es cantar acerca de Hotu Matu’a, sino que intensificar emociones, concentrándose en evidenciar sentimientos afectivos que puedan ser compartidos inmediata y simultáneamente entre audiencias multilingües de diversos orígenes. Esta forma de compartir la música rapanui con personas que no hablan el idioma indígena y que no conocen la letra o la historia de la isla es muy interesante, puesto que la conexión ocurre en un plano sensorial y emocional.

En la medida de mi conocimiento, no ha habido resistencia de la comunidad en Rapa Nui respecto de esta musicalización del *Himno a Hotu Matu’a*. Tampoco se han expresado temores con respecto a la pérdida de identidad musical o a la erosión cultural. Quizás esto se deba a que el público que va a las presentaciones de TOKI es aún pequeño, siendo la mayoría familiares de los estudiantes en escena. Sostengo que la razón por la que esta nueva versión no ha sido percibida como una forma de apropiación comercial de la música “tradicional” rapanui es porque este arreglo respeta y enfatiza la primacía del texto de la canción original mediante su ausencia.

La territorialización de la música genera una doble articulación de lo musical y lo social, actuando de manera tal que genera un fenómeno cultural. La territorialización implica la construcción de un espacio donde una persona se convierte en actor con un tipo específico de patrón de acción, mostrando un comportamiento cultural. Siguiendo el trabajo de Suwa (2009), argumento que la territorialización musical en Rapa Nui, por medio del trabajo de TOKI, por un lado, ha sido externa. La territorialización de Rapa Nui por medio de la ejecución de música clásica no indígena, en efecto, presenta una estructura múltiple, ya que se muestra de forma fractal, es decir; lo individual versus lo colectivo: TOKI, versus Haña Roa, versus Rapa Nui, versus Polinesia, versus Oceanía y, finalmente, versus el resto del mundo. A su vez, la territorialización cultural en Rapa Nui es un proceso interno, que está estrechamente ligado al lenguaje, que no solo incluye el significado de territorio en el idioma rapanui, sino que también a la letra de sus canciones e historias que son expresamente creadas en el idioma indígena.

La permeabilidad e influencia de TOKI en otras artes escénicas en Rapa Nui

El trabajo de TOKI ha permeado en otros territorios artísticos, como el teatro. En la década de 1990 se creó y desarrolló el festival llamado *Mahana O Te Re’o* (Día de la lengua). Esta es una festividad escolar que dura un solo día y se realiza en el mes de noviembre de cada año. Virginia Hao (2022)¹⁰ explica que esta celebración surgió por la necesidad de revitalizar el uso de la lengua rapanui. Durante la década de 1960, con la llegada de la administración civil chilena, la lengua rapanui comenzó a perder su lugar dominante como primer instrumento de interacción local. Además, en las primeras etapas de la introducción de la educación en la isla, se prohibió el uso de la lengua rapanui. Recién en 1975 el Ministerio de Educación permitió por primera

¹⁰ Docente de lengua rapanui en el curso de inmersión total, en el Colegio Lorenzo Baeza Vega.

vez que se enseña el idioma indígena. Todos estos antecedentes dan cuenta de la realidad lingüística rapanui hacia 1990 (Fortin 2023).

El principal objetivo de esta festividad es celebrar el uso de la lengua rapanui, ya sea por medio de la recitación de poesía, canciones, o el teatro representando historias “tradicionales”.

Aldea Educativa *Hoŋa'a O Te Mana* es la escuela rapanui que más ha producido teatro hasta la fecha para *Manaha O Te Re'o*. En general, los instrumentos y formas de expresión artística, como la música y la danza, utilizadas en obras de teatro son las que se consideran “tradicionales” rapanui. La música “tradicional” se refiere a los géneros que sobrevivieron al contacto con el poder colonial y que todavía se utilizan; estos géneros incluyen, entre otros, el *pata'ru ta'u* (recitaciones), y el *riu*. Las canciones elegidas para cada representación son principalmente aquellas cuyas letras están estrechamente relacionadas con la historia a representar. Algunas de ellas se cantan *a capella* acompañadas solo de percusión para mantener el ritmo. Otras composiciones contemporáneas están acompañadas de guitarras y ukeles. Sin embargo, durante *Mahana o Te Re'o* de 2018 la producción de la obra de teatro *Vakaroa* incluyó piano y violoncelo, junto con otros instrumentos como la guitarra y el ukelele (Aldea Educativa Hoŋa'a o te Mana 2018). Esta es la primera vez que se escucha el sonido del piano o el violoncelo dentro del contexto del teatro rapanui. La inclusión del piano y violoncelo no habría sido posible sin la creación de TOKI, demostrando que la enseñanza de instrumentos clásicos no indígenas ha permeado en otras artes escénicas rapanui, descolonizando la enseñanza musical y artística dentro del contexto escolar en la isla.

Los niños y jóvenes que participan en TOKI también van al colegio y participan de las distintas actividades, poniendo este nuevo saber al servicio de la obra y generando nuevas posibilidades sonoras y de expresión, con instrumentos diferentes a los que normalmente se usan en estas presentaciones teatrales contemporáneas con rasgos precoloniales. Antes del establecimiento de TOKI en Rapa Nui, la inclusión de piano y violoncelo dentro del contexto de *Mahana O Te Re'o* habría sido impensado, puesto que es una instancia para celebrar y revalorar *lo rapanui*. Sin embargo, TOKI ha abierto un nuevo canal de expresión en el que nuevas formas de entender *lo rapanui* lentamente está ganando territorio.

Conclusión

El trabajo de TOKI evidencia un tipo de fusión musical y sincretismo cultural más bien holístico e interdisciplinario, al incluir la enseñanza de instrumentos clásicos no indígenas junto con instrumentos percibidos como propios de la cultura rapanui e incorporando otras artes escénicas rapanui que están íntimamente ligadas a la música, como es el canto y la narración de historias, dentro de su estructura curricular. Por medio de la enseñanza de la música, TOKI está labrando una nueva identidad territorial en sus participantes, quienes ya no ven como foráneos los instrumentos clásicos no indígenas. Estos son fusionados lentamente y de forma sistemática a la identidad musical rapanui.

De acuerdo con Bustos Velazco y Molina (2012: 2), la noción del territorio reconoce las dinámicas culturales que interactúan en el espacio físico, siendo esta una “construcción social que da significado al espacio geográfico en términos de su representación cultural”. En el caso de Rapa Nui, la noción del *kaiŋa/henua*/territorio también es biológico, ya que su conceptualización abarca al ser desde su concepción en el *kaiŋa*/útero a través de la *henua*/placenta. Este territorio es “el resultado de una acción social que, de forma concreta y abstracta, se apropia de un espacio tanto física como simbólicamente” (Flores 2007: 36). En este sentido la noción rapanui del territorio es literal, estrechamente ligada a la creación de la identidad y de la apropiación de las relaciones sociales representadas por sus interacciones (Bustos Velazco 2012). Estas interacciones reconocen raíces históricas, mediante las cuales “el conocimiento se construye de manera colectiva, tomando como punto de partida un contexto particular en el cual los individuos interactúan y resaltan la importancia de la cultura en desarrollo y validación de sus creencias” (Bustos Velazco y Molina 2012: 4).

La territorialización de instrumentos clásicos no indígenas realizada por TOKI y Mahani Teave se ha ido generando mediante la creación de una relación público-intérprete. Esto se ha logrado con las presentaciones que ha hecho TOKI no solo en el escenario principal de la cultura rapanui, el festival *Tapati Rapa Nui*, sino que también en otros espacios culturales de Haja Roa. El aporte de TOKI ha sido enorme, porque está fomentando la creación musical contemporánea y dándole la oportunidad a los jóvenes que desarrollen habilidades que no se podían desarrollar de manera profunda en Rapa Nui, pues no existía el lugar físico donde hacerlo, ni las competencias requeridas. TOKI ha iniciado un cambio en la identidad territorial musical que es importante y novedoso. Diez años, por cierto, es un plazo más bien breve para evaluar el éxito de una escuela de música. Uno de los principales desafíos que enfrentará TOKI en el futuro será diversificar los objetivos de la Escuela de Música, pensando en que no todos los estudiantes de TOKI querrán ser concertistas profesionales, y quizás solo quieran aprender a tocar un instrumento, o al revés. Una vez que se definan estas directrices y se abran espacios para objetivos diferentes, la metodología tendrá que cambiar, ya que el camino de un músico profesional requiere un compromiso mayor que el de quienes aprenden un instrumento para disfrutar de su música en el tiempo libre.

La influencia que TOKI ha tenido en la forma en que los niños y jóvenes se relacionan con la música en general, no solo los instrumentos clásicos no indígenas o la música rapanui, ha sido muy enriquecedora. No solo para ellos como estudiantes, si no que para la cultura musical de Rapa Nui. Con el tiempo las personas que vivan en la isla podrán reconocer estos sonidos como parte de lo que significa vivir en Rapa Nui, en el siglo XXI, utilizando y aceptando ambos mundos: el musical y el indígena.

BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO, ANA MARÍA

2012 "Historia de la Educación en Isla de Pascua: Primera Parte 1864—1956", *Apuntes Del Museo*, 1, pp. 53–81.

BALME, CHRISTOPHER

1998 "Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center", *Theatre Journal*, L/1, pp. 53–70. <http://doi.org/10.1353/tj.1998.0001>

BENDRUPS, DAN

2010 "Fusión Rapa Nui Mito Manutomatoma and the Translocation of Easter Island Music in Chilean Popular Culture", *Cross/Cultures*, 125, pp. 137-157. Disponible en: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/fusion-rapa-nui-mito-manutomatoma-translocation/docview/651659527/se-2?accountid=14700> [acceso: 25 de febrero de 2022].

2019 *Singing and Survival: The Music of Easter Island* (Illustrated edition). Oxford University Press.

BUSTOS VELAZCO, EDIER HERÑAN Y ADELA MOLINA ÁNDRADE

2012 "El concepto de territorio: Una totalidad o una idea a partir de lo multicultural", *Inteligencia territorial y globalización: Tensiones, transición y transformación*, pp.1-9. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2639/ev.2639.pdf [acceso: 1 de marzo de 2022].

CAMPBELL, PATRICIA

2002 "Music Education in a Time of Cultural Transformation", *Music Education Journal*, LXXXIX/1, pp. 27-32. <https://doi.org/10.2307/3399881>

CAMPBELL, RAMÓN

1999 *Mito y realidad de Rapanui: la cultura de la Isla de Pascua*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

2006 [1971] *La herencia musical de Rapanui*. Rapa Nui: Rapanui Press.

CHOMSKY, NOAM

1975 *Reflections on language*. Nueva York: Pantheon Books.

COOK, VIVIAN Y BENEDETTA BASSETTI (Eds.)

2011 *Language and Bilingual Cognition*. Nueva York: Psychology Press.

DE LIMA MENDES JUNIOR, WALCLER, PEDRO SIMONARD Y DANIELA DO CARMO KABENGELE

2019 "Territory, identity, music and popular rites in the city of Rio de Janeiro", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latinoaméricaines et caraïbes*, XLIV/2, pp. 188-203. <https://doi.org/10.1080/08263663.2019.1581497>

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELSING, RIET

2006 "Issues of Land and Sovereignty: The Uneasy Relationship between Chile and Rapa Nui", *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*. Florencia E. Mallon (editora). Nueva York: Duke University Press, pp. 54-78. <https://doi.org/10.1515/9781478092148-005>

EARTHSHIP GLOBAL

2020 *History*. Earthship Biotecture Michael Reynolds. Disponible en: <https://www.earthshipglobal.com/projects> [acceso: 26 de abril de 2022].

ENGLERT, SEBASTIÁN

2007 *La tierra de Hotu Matu'a: Historia y etnología de la Isla de Pascua. 1948*. Edición facsimilar. Segunda edición. Rapa Nui: Rapanui Press.

FLORES, MURILO

2007 "La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible", *Opera*, VII/7, pp. 35-54. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500703.pdf> [acceso: 17 de febrero de 2022].

FORTIN, MOIRA

2023 *Rapa Nui Theatre: Staging Indigenous Identities in Easter Island*. Londres: Routledge.

GÓMEZ MUNS, RUBÉN

2005 *Una aproximación a la función identitaria de la música*. Tarragona: Univeritat Rovira i Virgili-GIEM. Disponible en: <https://www.slideshare.net/Paulavarez/rubn-gmez-muns-universitat-rovira-i-virgiligiem-una-aproximacin-a-la-funcin-identitaria-de-la-msica> [acceso: 15 de marzo de 2022].

GÓMEZ SEGURA, RODRIGO

2017 "Tikanga Kaiiā Rapanui o Territorio y derecho consuetudinario de Isla de Pascua", *Colección Cultura y Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui. Volumen 1. Historia, Espacialidad y Territorio en Rapa Nui: Una perspectiva contemporánea*. Valentina Fajreldin Chuaqui (editora). Santiago: Editorial de la Escuela de Odontología de la Universidad de Chile y Ocho Libros, pp. 19 - 36.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y ADRIENNE KAEPLER

2009 "East Polynesia-Rapanui", *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 9, *Australia and the Pacific Islands*. Adrienne Kaeppler y Jacob Love (editores). Nueva York: Garland Publishing, pp. 951-953. Disponible en <http://gnd.alexanderstreet.com/View/332713/Highlight/rapanui%20music> [acceso: 2 de abril de 2022].

HAESBAERT, ROGÉRIO

2014 *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf> [acceso: 29 de marzo de 2022].

- HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RANGER
2012 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOTUS, ALBERTO Y COMISIÓN PARA LA ESTRUCTURACIÓN DE LA LENGUA RAPANUI
2000 *Diccionario etimológico rapanui-español*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- HUKE, PALOMA
1995 *Mata Tu'u Hotu Iti: Revelando Misterios*. Santiago: Tiempo Nuevo.
- JOLLY, MARGARET Y NICHOLAS THOMAS
1992 "The Politics of Tradition in the Pacific", *Oceania*, LXII/4, pp. 241-248. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40332503?seq=1> [acceso: 7 de marzo de 2013].
- KARTOMI, MARGARET, J.
1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- MALLON, SEAN
2010 "Against Tradition", *The Contemporary Pacific*, XXII/2, pp. 362-381. <http://doi.org/10.1353/cp.2010.0024>
- MOLANO, OLGA LUCÍA
2007 "Identidad cultural un concepto que evoluciona", *Opera*, VII/7, pp. 69-84. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705> [acceso: 20 de mayo de 2021].
- ONG TOKI
2016 *ONG Toki*. Toki Rapanui. Disponible en: <https://tokirapanui.org/es/ong-toki.html> [access: 26 de abril 2022].
- SISSONS, JEFFREY
2005 *First Peoples: Indigenous cultures and their futures*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- STEVENSON, KAREN
2008 *The Frangipani is Dead: Contemporary Pacific Art in New Zealand, 1985-2000*. Wellington: Huia Publishers.
- SUWA, JUNICHIRO
2009 "Music as territory: Aksim Siming and stringband music in the Madang area", *Perfect Beat*, X/2, pp. 197-219. <http://dx.doi.org/10.1558/prbt.v10i2.197>
- THIEME SUTTERLE, HELGA Y EUGENIA TUKI PAKARATI
2012 *Hable Rapa Nui: Una lengua viva*. Corporación Nacional de Pueblos Indígenas - CONADI.
- TRANQUADA, JIM Y JOHN KING
2012 *The Ukulele: A History*. Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- VAIOLETI, TIMOTE
2006 "Talanoa Research Methodology: A Developing Position on Pacific Research", *Waikato Journal of Education*, 12, pp. 21-34. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10289/6199> [acceso: 28 de junio de 2013]
- WENDT, ALBERT
1982 "Towards a New Oceania", *Writers in East-West Encounter: New Cultural Bearings*. Guy Amirthanayagam (editor). Londres: Macmillan, pp. 202-215.
- WHIMP, GRAEME
2010 "A Search for the New Oceania", *The Contemporary Pacific*, XXII/2, pp. 382-388. <http://doi.org/10.1353/cp.2010.0030>

FUENTES AUDIOVISUALES

ALDEA EDUCATIVA HOŊA' A O TE MANA

2018 *Vakaroa*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MDrAw28bo_U&t=48s [acceso: 16 de abril de 2022].

POLYNESIAN VOYAGING SOCIETY

2017 *Worldwide Voyage. Rapa Nui: Toki Music School. 'Ōiwi TV*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kuK5CjsaSM0> [acceso: 7 de abril de 2018].

TEAVE, MAHANI

2021 *I he- a Hotumatu Ia, in E-Flat* (tradicional, arreglo para piano de José Miguel Tobar). *Rapa Nui Odyssey*. Rubicon. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIPgcnqoY8> [acceso: 15 de marzo de 2022].

COMUNICACIONES PERSONALES

CORNEJO, ELIANA

2022 *Talanoa* con Moira Fortin via WhatsApp [19 de abril].

DIAZ GORENA, ANDREA

2023 *Talanoa* con Moira Fortin via WhatsApp [5 de octubre].

HAOA CARDINALI, VIRGINIA

2022 *Talanoa* con Moira Fortin via email [18 de enero].

TEAVE, MAHANI

2014 *Talanoa* con Moira Fortin en Rapa Nui [19 de agosto].

Performatividad y performance de la nostalgia: música del caribe colombiano y migración

Performativity and Performance of Nostalgia: Music from the Colombian Caribbean and Migration

por

Katherine Zamora Caro
Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile
katerinezamora23@gmail.com

Las altas tasas de migración interna y hacia el exterior han conllevado el nacimiento de escenas musicales en el lugar de asentamiento de los colombianos. En estos espacios las personas, por medio de su producción cultural y sus relatos, expresan la nostalgia por el territorio y reconstruyen en el lugar de destino las prácticas performativas que les permiten lidiar con estos sentimientos de arraigo en la cultura colombiana. En este estudio se analizan algunos factores culturales en los que se arraiga la nostalgia como un recurso de adaptación al cambio social en Colombia. Me enfoco en la escena transnacional de gaita que comprende el circuito Montes de María, Bogotá y Madrid, observo la producción musical, los discursos y las prácticas culturales que llamo “*performances* nostálgicas” de los grupos Son de la Provincia en Bogotá, y La Rueda de Madrid, en Madrid España. La pregunta que guía el análisis se posiciona desde el enfoque de los estudios de la *performance* ¿Qué es lo que hacen las acciones, eventos o manifestaciones culturales y qué permiten hacer a la gente? Concluyo que la *performance* nostálgica que se proyecta en las prácticas musicales, los discursos y la recreación del calendario festivo se convierten en factores protectores o de resiliencia ante los procesos de cambio social que experimentan las personas y las comunidades.

Palabras clave: nostalgia, *performance* nostálgica, *performances*, migración, adaptación a la migración, música y migración, música de gaita colombiana, calendario festivo.

The high rates of internal and foreign migration have led to the rise of musical scenes in the place of settlement of Colombians. In these spaces, people, through their cultural production and their stories, express nostalgia for the territory and reconstruct performative practices in the place of destination that allow them to deal with these feelings of being rooted in Colombian culture. This article analyzes some cultural factors in which nostalgia is rooted as a resource for adaptation to social change in Colombia. I focus on the transnational gaita scene that includes the Montes de María group circuit, Bogotá and Madrid, I observe the musical production, the discourses and the cultural practices that I call “nostalgic performances” of the Son de la Provincia in Bogotá, and La Rueda of Madrid, in Madrid Spain. The question that guides the analysis is positioned from the perspective of performance studies: What do actions, events or cultural manifestations do and what do they allow people to do? I conclude that the nostalgic performance that is projected in the musical practices, the speeches and the recreation of the festive calendar are defined in protective or resilience factors in the face of the processes of social change experienced by people and communities.

Keywords: nostalgia, nostalgic performance, migration, music and migration, colombian pipe music, festive calendar.

Culturas deslocalizadas: identidad y memoria¹

La socióloga Gilda Waldman (2006: 12) plantea que en la actualidad se vive una marcada voluntad social de recordar. Voluntad que se manifiesta en el regreso de modas, fechas conmemorativas, el culto al patrimonio, la recuperación de memorias, la creación de museos regionales, entre otras prácticas. La autora señala que la compulsión memorialista a la que nos hemos visto volcados en las últimas décadas es un mecanismo de compensación al olvido y al debilitamiento de la memoria ante la situación de cambios sociales rápidos, precariedad, volatilidad, la relajación de los discursos homogeneizadores de la sociedad, las migraciones, el desplazamiento, la desterritorialización y las nuevas tecnologías.

En síntesis, Waldman (2006) plantea que las circunstancias de una posmodernidad marcada por la dislocación de los parámetros de tiempo y espacio, lo que Zygmunt Bauman (2003) llama la modernidad líquida, impulsarían el afán por la memoria; la reflexión acerca de los orígenes, las tradiciones y la propia identidad. Según expone: “La identidad está siempre ligada con la memoria, y en una era marcada por flujos territoriales y una extensa movilidad global [...] que borran lugares e identidades de pertenencia, la memoria constituye un núcleo sustantivo de reforzamiento identitario” (Waldman 2006:15).

Es pertinente aquí relacionar la idea de la identidad y la memoria con la de la performatividad de la identidad que plantea Judith Butler (2017 [2007]). La identidad del individuo en Butler es dinámica y una continua puesta en escena (Butler 2017: 244) “[...] mi razonamiento es que no es preciso que exista un ‘agente detrás de la acción’ sino que el ‘agente’ se construye de manera variable en la acción y a través de ella”. De igual forma Simon Frith (1996: 109) plantea que la identidad, en este caso la musical, es una construcción, siendo así es un proceso móvil, *performativo*, dinámico y no limitado por fronteras geográficas.

Sobre este entramado entre memoria (ligada a la identidad), identidad (que es performativa y dinámica) y *performance* como hecho social inseparable de lo cotidiano planteo el concepto de performatividad y *performance* de la nostalgia.

Se trata de un concepto que pretende servir de análisis al estudio de fenómenos que implican procesos de desarraigo y los sentimientos asociados, la vida social alrededor de las prácticas culturales y su indivisibilidad del cotidiano que aparece en el discurso, las letras de las canciones, las conductas y aspectos amplios de la vida social y la construcción identitaria. Esta conceptualización pretende aportar posibles lecturas al análisis de fenómenos de recreación y reproducción cultural en nuestro presente, donde la movilidad es más la regla que la excepción tanto para las personas como para los productos culturales (Adey 2010: 195).

Utilizaré performatividad y *performance* de la nostalgia para observar las acciones (recreaciones de festividades, eventos en vivo, danza), “actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad” (Taylor 2012: 17), que se despliegan a partir del sentimiento de pérdida y añoranza de otro tiempo. Prácticas que “suelen aparecer separadas de aquellas a su alrededor, para constituir focos discretos de análisis” (Taylor 2012: 17).

Al hablar de performatividad y *performance* de la nostalgia se puede observar como si fueran *performances* las prácticas, conductas que son repetidas, “ensayadas” y reproducidas en la esfera pública Schechner (2013: 14). La performatividad, según lo plantea Butler (2017 [2007]), como

¹ Algunas reflexiones de este estudio forman parte del proyecto ANID, Fondecyt de Postdoctorado 2023, folio 3230739. Agradezco a las personas que compartieron sus experiencias y reflexiones conmigo. En Madrid agradezco especialmente a los músicos de la Rueda de Madrid: Diego Garnica, David Mesa, Álvaro Llerena, Shangó Dely y al dúo de disyóquey Guacamayo tropical conformado por David Echevarría y Andrés Ramírez. También quisiera agradecer en Bogotá al grupo Son de la Provincia: Alex Muñoz, Carlos Andrés González, Deimar Pío Molina, Edwin Rojas, Sergio Lara, y Juan Miguel Ricardo.

hecho social que no se puede poner entre paréntesis, no está separada de la vida, sino que ocurre y da forma a la misma y viceversa. Arte, vida y ficción ocurren en un continuo difícil de separar (Duque 2010).

La nostalgia puede estar referida hacia un espacio real o ficticio, imaginado desde el presente sobre el presente o el pasado de un territorio y puede instalarse con insistencia como ruptura al tiempo y espacio convencional. En particular me enfoco en la performatividad y *performance* de la nostalgia que expresan y recrean una identidad colombiana desde la cultura del Caribe de Colombia.

Según Shinji Hirai (2012), en línea con los planteamientos del geógrafo David Harvey (2004) la nostalgia es el deseo de restaurar la imagen mental del lugar de origen:

[...] Los sujetos desplazados que viven como minorías en la tierra extranjera sufren un sentido de pérdida del hogar y del pasado. La nostalgia es el deseo de llenar estos huecos en su mundo interior y restaurar estos elementos perdidos. Lo que hacen para recuperar su pasado y su hogar es reconstruirlos en sus memorias. Pero las memorias no están completas para restituir de manera precisa lo que se perdió. Para completar estas memorias, ellos utilizan la imaginación. Por eso, el lugar que se reconstruye de este modo es una ficción o un terruño imaginario (Hirai 2012: 97).

De acuerdo con Hirai (2012) el terruño imaginario al pasar al nivel de representación para ser visible y transmitido en el mundo físico viene a constituir el terruño simbólico. Las prácticas que alude Hirai como terruño simbólico son imágenes materiales, objetos, textos, narraciones, discursos. Añado que en el deseo de completar esta imagen del terruño se despliegan además performatividades y *performances* que engloban las gestualidades, el baile, formas de vestir, activismos, acentos, consumos culturales y gastronómicos. Estas acciones median la experiencia identitaria entre el territorio de origen y el territorio de acogida del individuo. Por tanto, al analizar la performatividad y *performance* de la nostalgia analizamos también el imaginario sobre el terruño.

El calendario festivo de cualquier lugar implica traer de vuelta un paisaje sonoro, olfativo, gustativo y físico particular, evocar una selección de experiencias y relaciones del pasado para vivirlas en el presente con gran intensidad como símbolos de la cultura. Assman (2011) llama a esto “contrapresente”, la memoria cultural y los símbolos de aquello que se produjo en un tiempo y lugar remotos y que desea restaurarse en nuevos contextos.

Este repertorio nostálgico, se relaciona con los imaginarios sobre la nación y el carácter de la música de sus regiones. En esta misma línea sobre la selección de la memoria y la configuración de una temporalidad del recuerdo, Boym (2015) apunta que el tiempo de la nostalgia es selectivo de un mejor momento o referido a un tiempo más lento o a un tiempo fuera de tiempo:

[L]a nostalgia es una revuelta contra la idea moderna del tiempo, el tiempo de historia y progreso. [...] no siempre es retrospectivo; puede ser igualmente prospectivo. A veces ni siquiera es directamente dirigido al pasado, pero más bien tangencialmente. El nostálgico se siente sofocado dentro de los límites convencionales de tiempo y espacio (Boym 2015: 154).

Esta idea de la ruptura del tiempo cronológico también es elaborada por Schechner (2013) inspirado en Victor Turner y sus reflexiones sobre el ritual. Schechner aprovecha la célebre frase de Karl Marx “aniquilación del espacio por el tiempo” y refiere una clase de aniquilamiento del tiempo por el tiempo que instala la *performance*. En *El archivo y el repertorio* (2017), Diana Taylor propone que existen diferentes sistemas de transmisión, y en su propuesta profundiza en el archivo y el repertorio. El archivo son todos aquellos productos aparentemente resistentes al cambio: textos literarios, cartas, restos arqueológicos, videos, películas, documentos, mapas; mientras que el repertorio son actos de transferencia corporalizados que requieren la presencia

de las personas y estas, a su vez, participan en la producción y transmisión de saberes al “estar allí” (Taylor 2017: 17). El repertorio simultáneamente mantiene y transforma las prácticas y su sentido. Sin embargo, supone una espacialidad ligada al “estar allí”, un repertorio que se forja a través de la permanencia y repetición. Esta propuesta apunta a la consolidación de imaginarios que va generando este repertorio de prácticas conectadas entre dos espacios (Colombia y fuera de Colombia) que se inmiscuyen en el cotidiano, que co-crean identidad. Las *performances* son, por tanto, sedimentarias, capa a capa van ayudando a consolidar un repertorio y a instalar un repertorio estético e identitario. “La recurrencia de lo performativo llega a producir realidades sociales nuevas que pueden ser discursivizadas y representarse a través de diversos medios verbales, iconográficos y aún musicales” (López Cano 2008: 3). Taylor (2012) propone una definición de la *performance* como actos estéticos y sociales que implican largas tradiciones y prácticas culturales. Sin embargo, vale la pena apuntar a la amplitud del término *performance* en general, e incluso bajo esta concepción en la que me apoyo. Realizo esta acotación pues, como veremos en los casos de estudio, las formas que toman estos “actos estéticos y sociales” son diversas en suma y problemáticas al intentar separarlas de la vida. Van desde la creación de una canción que aborda la nostalgia por el territorio, la realización de un concierto, la organización de un carnaval y el baile de una comparsa, hasta un viaje de inmersión en la cultura del Caribe de Colombia.

En continuación con los conceptos que exploran estos aspectos, mientras el de nostalgia alude a un sentimiento de añoranza y el de memoria a una capacidad cerebral de retener información y a la habilidad de recordarla, la memoria cultural explora la potencia del recuerdo selectivo y voluntario. La memoria cultural se constituye como un área de estudio en auge desde la década de 1970 en Latinoamérica y en la década de 1990 en Europa (Saban 2020). El amplio campo de los estudios de la memoria comprende investigaciones desde disciplinas como la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, los estudios culturales y literarios. Gilda Waldman propone que la incorporación en la historiografía de la memoria es un giro epistemológico que valida lo subjetivo, fragmentario y selectivo de esta como un elemento útil y necesario para el análisis (Waldman 2006).

Jan y Aleida Assmann trabajan a partir de la visión de Walter Benjamin (1973; 2005) y Maurice Halbwachs (2004; 2010) acerca de memoria y memoria colectiva. Lo interesante de su argumentación radica en la concepción de las culturas del recuerdo. Esto es que toda sociedad posee una cultura específica de lo que debe recordarse (Saban 2020). Esto se ve reflejado en el acervo de textos, obras de artes, imágenes y rituales.

En general las diferentes aproximaciones al concepto de memoria cultural coinciden en señalar la importancia del lenguaje para la construcción de cualquier memoria, sea colectiva o individual (Seydel 2014) y priman las referencias a un hecho del pasado o a un periodo particular y a un acervo de la memoria, o lo que Diana Taylor señala como “el archivo”.

Estos conceptos: contrapresente, nostalgia, memoria cultural, repertorio y *performance*, cada uno desde diferentes disciplinas, exploran tanto la contravención al tiempo y al espacio y algún tipo de rememoración o transmisión. ¿Por qué no utilizo uno de estos términos desde las líneas de estudio y metodologías que ellos trazan? Por un lado, la subyugación al lenguaje y la imposibilidad del término *memoria cultural* para expresar la vivacidad de las acciones que se generan me inclinan por una nueva conceptualización. Esta tampoco encuentra solo en la *performance* una dimensión emocional o en cualquier otra que además aborde la capacidad de los sentimientos de desarraigo para controvertir el tiempo o instalar un nuevo lugar, o desligarse por igual del espacio y el tiempo presente. Por eso propongo performatividad y *performance* de la nostalgia como una exploración de la identidad, los sentimientos y la agencia que implican procesos de memoria cultural e identidad ante el desarraigo.

Los casos en los que me enfoco son los grupos Son de la Provincia en Bogotá, Colombia; La Rueda de Madrid, en Madrid España que corresponden a una etapa del trabajo de campo acerca de música de gaita en Bogotá y Madrid entre 2015 y 2019.

Los grupos de gaita en Bogotá y Madrid a los que se refiere este artículo se identifican y producen música con los presupuestos de un territorio que no habitan permanentemente, pero que, mediante el consumo de productos materiales, de la creación de eventos y de la evocación en sus canciones, puestas en escenas, bailes y desfiles, recrean esta idea de la colombianidad desde el Caribe colombiano en un nuevo espacio.

Para comprender la performatividad y *performance* de la nostalgia que manifiestan los grupos del estudio es necesario relacionarlas con las prácticas a las que estas hacen referencia, o los imaginarios sobre las regiones de origen y la vigencia de las identidades referidas al territorio. Por esto, en la sección siguiente abordaré cómo dentro de Colombia la performatividad y *performance* de la nostalgia se experimenta como un proceso selectivo de memoria cultural e identidad basado en unos imaginarios anclados en la música tropical y exacerbado por los procesos de migración y desplazamiento. Las fiestas tradicionales, como el carnaval, los festivales de música tradicional y las ferias, son los eventos donde se proyectan los vestuarios típicos, las prácticas de consumo gastronómico o de bebidas alcohólicas locales. Estos espacios encargados de la preservación y revitalización de las tradiciones enaltecen las particularidades locales, la permanencia de las manifestaciones por encima de los procesos de cambio y en ellos las personas cíclicamente se adentran en la historia de tales festividades y en la recreación de su cultura.

Posteriormente, relacionaré los presupuestos teóricos con las expresiones de la performatividad y *performance* de la nostalgia con la experiencia de las personas del estudio en las ciudades de Bogotá y Madrid, para finalmente ofrecer unas conclusiones generales del estudio.

Performatividad de la nostalgia. Colombianidad desde el imaginario de lo tropical

Aunque en este espacio no me detendré con suficiencia para señalar todas las particularidades que las siguientes categorías suponen y las limitaciones de estos imaginarios, sí me gustaría adelantar que las seis regiones naturales de Colombia están demarcadas físicamente por un paisaje y ecosistema característico, y se comprenden también como regiones socioantropológicas, con unas condiciones históricas que han derivado en los imaginarios de unas tipologías aglutinantes y distintivas de las personas que las habitan². Coloquialmente se les identifica, según la región de origen, como cachacos, costeños, vallunos, paisas, pastusos, llaneros, entre otros. Sin embargo, cada vez más están en juego estas etiquetas por los procesos de desplazamiento forzado, migración que ha expulsado de sus territorios a las poblaciones y re-territorializado y des-territorializado con ello a las manifestaciones culturales que antaño se entendían como provenientes de ciertas localidades. Para dimensionar estos procesos, es importante apuntar que desde 2015 a 2022 Colombia alcanzó las cifras más altas de desplazados internos en el mundo, solo superada por Siria y la República Democrática del Congo (ACNUR y UNHCR 2018; Migración Colombia 2018, 2020; ACNUR 2019). Según el monitor OCHA (Oficina para la Coordinación de Asuntos Humanitarios de las Naciones Unidas en Colombia), entre 2022 y mayo de 2023 fueron desplazadas forzosamente de sus territorios 310.306 personas por medio de intimidación y violencia. Otro fenómeno que afecta a la población es el confinamiento impuesto por los grupos armados ilegales, que impiden que la población realice sus actividades cotidianas por la instalación de minas antipersona y la restricción a la movilidad fuera de sus comunidades. Hasta junio de 2023, 16.839 personas permanecían en esta situación. Este dramático conflicto deviene en las altas cifras mencionadas y en una integración a nuevos entornos en condiciones de desventaja económica, vulnerabilidad de las familias campesinas, indígenas y afrodescendientes, que son el grueso de la población desplazada (OCHA 2023). De igual forma, las cifras de los colombianos que deciden salir de Colombia como una forma de

² Para más información ver Rueda y Ramírez (2014).

maximizar su calidad de vida se mantiene al alza desde la década de 1960 (Cárdenas y Mejía 2006)³.

La expulsión de la población colombiana a causa del conflicto y por la búsqueda de oportunidades ha derivado en la conformación de colectivos políticos, sociales o culturales en los lugares de destino de los migrantes internos y de los que han salido del país. Dentro de estas colectividades sobresalen las asociaciones culturales, donde los migrantes se aferran a las manifestaciones tradicionales como una forma de preservar su propia identidad cultural y reviven el calendario festivo de Colombia, en especial los carnavales de Barranquilla y las fiestas de independencia (Zamora 2021).

La realidad que experimentan muchas personas es que su cultura está deslocalizada o multisituada a causa de la migración y la comunicación constante con diversos territorios. Además, en los lugares de tránsito o llegada de los migrantes pueden suceder resignificaciones y nuevos usos de las expresiones culturales que viajan con ellos. En este panorama la vida social ocurre en ese espacio de solapamientos de “territorialidades locales, regionales, nacionales y mundiales, con intereses distintos, con percepciones, valoraciones y actitudes territoriales diferentes, que generan relaciones de complementación, de cooperación y de conflicto” (Montañez y Delgado 1998: 123).

La identidad colombiana está ligada a la idea de la alegría y la música tropical (Blanco 2009) en un proceso que, según Peter Wade (2002 [2000]), empezó a mediados del siglo XX por medio de un desplazamiento de estereotipos europeos a tropicales. Sin embargo, apunta que “la tropicalidad fue apropiada y rearticulada en formas particulares que mantuvieron ciertos aspectos de la identidad colombiana como no muy ‘negra’ y como enraizada tanto en la tradición auténtica como en lo progresivo y moderno” (Wade 2002 [2000]: 15). Las contradicciones del imaginario de una identidad colombiana desde una “tropicalidad” ubicua en un país de regiones conviven con la deslocalización de las manifestaciones culturales. Jorge Nieves Oviedo en *Entre los sonidos del patio y la cultura mundo* plantea que los “procesos de nomadismos musicales” en las músicas del Caribe colombiano manifiestan que el cambio es inherente a las prácticas musicales y que estos son también promovidos y explotados por el mercado (2003: 156).

La representación de la nación colombiana por medio de la fiesta y lo tropical se aprecia en la televisión, en las embajadas y en los colectivos de colombianos en el exterior. La marca Co. y ProColombia, agencias colombianas del Ministerio de Industria y Turismo y del sector privado empresarial colombiano para aumentar las exportaciones, los inversionistas y el turismo en Colombia han emitido en la televisión local, por varias décadas, diversos comerciales en los que se ha proyectado la imagen del “país del realismo mágico”, un país alegre, tropical y festivo. Esta imagen se mercantiliza en las giras de negocios, en eventos culturales en las embajadas de Colombia y es la que las diversas colonias de colombianos por el mundo se esfuerzan por representar. Esta performatividad en torno a la imagen de la nación es creada desde las instituciones estatales, pero también pueden ser imaginarios que provienen de la cultura e instrumentalizados para diferentes propósitos por distintos actores, una co-creación circular del relato en la que es difícil distinguir orígenes (Wade 2002 [2000]). Según Marisol Facuse y Rodrigo Torres (2017: 117) ciertos espectáculos “sirven para escenificar imaginarios nacionales en los cuales la música y el baile juegan un rol preponderante”.

La sobreproducción alrededor de esta idea de la nación colombiana en forma constante y periódica dentro de Colombia explica en parte las recreaciones de algunas celebraciones del Caribe de Colombia en ciudades como Bogotá y Madrid, o los encuentros de gaitas colombianas

³ 8,3 millones de personas salieron de Colombia a finales de 2020 (ACNUR y UNHCR 2018). En 2019, 4.478.963 colombianos salieron del país (Migración Colombia 2019) y en 2020, 39.300 personas colombianas solicitaron asilo en el extranjero. Según cifras de la OIM (2019), en 2019 Colombia fue el país con la cifra más elevada de emigrantes fuera de América del Sur, con alrededor de 1,57 millones de personas. Colombia y Venezuela en 2019 tenían la segunda y la tercera cifra más alta de emigrantes de la región.

y la conformación de grupos de músicas caribeñas en países a los que han migrado los colombianos. En palabras de América Larraín (2021: 1) “determinadas maneras de hacer música, danzar y festejar, conforman un repertorio estético regional”.

En estos dos espacios (el andino dentro de Colombia y el internacional) se despliega el repertorio estético regional de los costeños, en una saturación de discursos identitarios. Se trata de un conjunto de *performances* que hacen referencia a ese imaginario de la nación colombiana. Estas prácticas y conductas tienen la capacidad de generar en el nuevo espacio una representación del colombiano o del costeño en el nuevo territorio, abrir el gusto musical por los géneros que promueven y vincular a otros grupos sociales. Como apunta José Olvera (2005: 9) en su análisis sobre el gusto por “música colombiana” en Monterrey:

Sus primeros consumidores eran migrantes e hijos de migrantes [...] que logran construir, en la interacción cotidiana con otros grupos sociales, una identidad personal y colectiva, un nosotros. Gracias a este universo propio de significaciones los miembros del grupo pueden interactuar, comunicarse, competir y al mismo tiempo ser distintos al resto.

Podemos apreciar que esta producción reconfigura el espacio para poblarlo de referencias al lugar de origen. La práctica y escucha musical que explora Olvera (2005), además del baile y toda la estética que compone un género, también revela asuntos acerca de la identidad y está manifestando procesos de transmisión y de memoria cultural en un nuevo espacio social. Estos procesos sirven como actos de resiliencia para manejar el proceso de adaptación de los migrantes y también como una acción de resistencia ante el olvido, como acción de memoria y reafirmación de su propia identidad. Me extenderé en este punto con suficiencia más adelante cuando aborde los casos de estudio.

En Colombia la sonoridad de ciertas festividades de origen católico como carnavales, Semana Santa y las fiestas de Navidad están asociadas a ciertos instrumentos y a cierto repertorio con distinciones de acuerdo con la región. Por ejemplo, en la Región Caribe, la caña de millo es el sonido que caracteriza el Carnaval de Barranquilla (Ochoa 2012) al igual que la música de gaitas largas a las fiestas de Independencia del 11 de noviembre en Cartagena y a las fiestas de la región de Montes de María (Lara 2013). Este calendario se anuncia y recrea no solo en los eventos puntuales de estas festividades, sino que, por ejemplo, en Barranquilla se decoran las calles y las casas, y en los almacenes de cadena se vende *merchandising* de todo tipo de artículos para participar con propiedad del entretenimiento: espuma de cotillón que se lanza a los transeúntes y bailarines durante los desfiles, las camisetas coloridas con el nombre de la festividad, o los personajes tradicionales como la marimonda o la maría moñito; las pelucas, los lentes gigantes, los disfraces, el alcohol y los fuegos artificiales. También los autobuses y autos particulares se decoran y en la radio se repiten año tras año los éxitos de Los Gaiteros de San Jacinto, La niña Emilia, Diomedes Díaz, Los Corraleros de Majagual, Son Cartagena, Joe Arroyo y otros músicos que alcanzaron fama desde la década de 1970 hasta finales de la de 1990, y que conforman el canon festivalero de la Región Caribe.

Los conjuntos instrumentales que caracterizan esta temporada son los de gaitas, millos, conjuntos de tambora y cantadora y bandas de viento que interpretan ritmos como porro, cumbia, chalupa, mapalé, cumbión, chandé, merecumbé. Pero también se escuchan experimentos entre ritmos colombianos y africanos, como la champeta, y música colombiana con antillana, como los distintos temas del cantautor Joe Arroyo en que mezcla salsa y ritmos haitianos, por ejemplo, el kompa. Algunos de estos temas poco o nada se escuchan en la radio en otro período del año. El paisaje sonoro del tiempo festivo es específico, distintivo, y a él se suman las placas o frases de las emisoras que anuncian que “huele a noviembre”, “el carnaval de la arenosa, el que lo vive es el que lo goza” o la emblemática “párale bolas que se está acabando el año” de la emisora Olímpica Stereo. El paisaje sonoro además se compone del estallido de petardos “buscapies” y el sonido estridente de los *picós* o altoparlantes en los barrios populares. La representación performativa que ocurre anualmente en las fiestas no solo conforma un canon musical y dancístico, sino que dan contorno a las representaciones regionales de los tipos de

cada región. Así las personas son representadas en el ideario, en las telenovelas y en la publicidad como esos personajes de las festividades de las regiones a las que pertenecen. El costeño con una camisa colorida, sombrero vueltiao⁴ y en una actitud alegre y despreocupada, como si participara de un carnaval eterno.

Los carnavales de Barranquilla no siempre fueron tan tropicales. En el repertorio de las bandas y comparsas hacia principios de siglo XX se escuchaban y danzaban desde los ritmos estadounidenses en boga de las grandes orquestas de vientos hasta los bambucos y pasillos de la región andina. La llegada de músicos del Gran Caribe a los carnavales y la escucha de las radios cubanas en Barranquilla fue transformando el sonido del carnaval hacia mediados de la década de 1920 hacia lo tropical. La acogida de la música cubana y el posicionamiento de ritmos autóctonos eclipsaron la escucha de ritmos hispanos, como los tangos argentinos, los pasodobles españoles y la ranchera mexicana (Solano y Bassi 2005: 56). Esta buena recepción fue aprovechada por las disqueras y músicos para crear productos que fusionaron las músicas del Caribe colombiano con ritmos del Gran Caribe, especialmente con la música cubana (Nieves Oviedo 2003). De este modo, se produjeron, por ejemplo, las grabaciones de música de gaita con bajo, güiro y clave. Estas adiciones obviamente implicaron un cambio sustancial en la rítmica, estructura y duración de la música (Sarmiento 2019) pero lograron posicionar los instrumentos autóctonos de la Costa Caribe colombiana en el carnaval de Barranquilla y en las fiestas de Independencia de Cartagena.

Performatividad y *performance* de la nostalgia

A continuación, presento los casos de estudio que ilustran el despliegue de la *performance* nostálgica de dos grupos de gaita colombiana: Son de la Provincia en Bogotá y La Rueda de Madrid en Madrid. Estas agrupaciones realizan procesos de memoria, recreación, transmisión y resignificación de las tradiciones de música y baile del Caribe a través de la creación de canciones, del baile, el consumo gastronómico, el vestuario y la imagen que proyectan desde el escenario o la calle, junto con sus discursos. Performatividades y *performances*, según lo he apuntado anteriormente, como actos estéticos, sociales e identitarios.

BOGOTÁ

Los miembros del grupo Son de la Provincia están establecidos en Bogotá y se autoidentifican como gaiteros del Carmen de Bolívar. Sus dos gaiteros, Alex Muñoz y Carlos Andrés González son oriundos del Carmen de Bolívar, municipio de Montes de María en la región Caribe de Colombia y los otros cuatro, originarios de diversas regiones del país: el cantante Deimar Pio Molina, de Barrancabermeja, Santander; Edwin Rojas, de Soacha, Cundinamarca, en el tambor llamador; Sergio Lara, de Cartago, Valle, interpreta el tambor alegre y Juan Miguel Ricardo, de Cartagena de Indias, quien toca la tambora. Esta construcción identitaria basada en el pueblo montemariano de El Carmen de Bolívar se entiende como una forma de validar la autenticidad de su música al provenir de la región gaitera, donde se realizan los festivales más importantes, y por ser el lugar de nacimiento de varios maestros del género. El grupo utiliza estas referencias al pueblo y a su “sonido del Carmen de Bolívar”, como una estrategia de irrupción en un mercado liderado por otros grupos de gaita asentados en la escena bogotana hace varias décadas, como Los Gaiteros de San Jacinto, Sigibunzi o Los Bajeros de la Montaña. Todos estos grupos de gaita en su producción musical y sus discursos manifiestan interpretar un estilo característico de alguno de los pueblos de la región de Montes de María. En el caso de Son de la Provincia, además de la alusión de un sonido especial del Carmen, en las letras de sus canciones retrata el

⁴ El sombrero de vueltas o sombrero vueltiao es un artículo de la artesanía de la cultura sinú en la Región Caribe de Colombia. Debido a su uso por los grupos de gaita y de vallenato se ha elevado en la cultura popular como símbolo de la colombianidad.

entorno rural, los productos típicos y los personajes del Carmen de Bolívar específicamente. Tal como lo condensa Marc Augé (2009), la identidad del lugar es lo que funda, reúne y une a un grupo y en su defensa cobra sentido el discurso identitario.

En la entrevista realizada a Son de la Provincia el 16 de diciembre de 2017 en Bogotá, se referían a que las letras de las canciones del grupo recuerdan la vida rural, y que se distinguen por relatar la condición social del cambio de territorio desde el pueblo como espacio idílico a la ciudad.

La mayoría de las canciones de Son de la provincia son anécdotas, remembranzas de las cosas del pueblo, como “La chepacorina”, que cuenta que después de la parranda se ha gastado toda la plata y queda solo para comer la galleta chepacorina, símbolo del Carmen. La cajita de la encomienda habla lo duro de venirse uno provinciano a la ciudad y la mamá que lo recuerda le manda a uno la yuca, el ñame, el suero, el aguacate, es decir, todo eso lo hace recordar a su familia a su tierra y habla de lo duro de vivir en la ciudad, lo caro de la vida y la inseguridad, esa condición social de cambio al llegar y sentir miedo de socializar (Son de la Provincia 2017).

Tal como lo relatan, en la canción llamada “La cajita de la encomienda” se aprecia una reflexión sobre los aspectos que más impactan en este tránsito: el miedo al olvido de los seres queridos por la separación, el alto costo de la vida, la desconfianza de las personas en la urbe para tejer relaciones interpersonales y construir redes de apoyo, la nostalgia por los eventos del pueblo y los productos comestibles que allí se producen. Ante la precariedad a la que se enfrentan como migrantes que buscan establecerse en la urbe como músicos, sus bienes son la música de gaita y su terruño, como dice el estribillo: “La plata son mis canciones, el oro lo llevo dentro, soy rico porque mi orgullo es el pueblo de donde vengo”. Todas sus canciones mencionan elementos identitarios del pueblo, como el caso de “Juancho Patacón”, un personaje real del Carmen de Bolívar, gaitero y vendedor en el mercado del pueblo, o bien acerca de la nostalgia por el pueblo, como es el caso de “Soy de la provincia”, que contrasta el paisaje y las relaciones entre los dos territorios además de abordar el desplazamiento forzado por la situación de conflicto armado:

Me fui de aquí,
me fui del pueblo
buscando un medio pa' subsistir
deje mi tierra porque la guerra condena
al hombre solo a morir.
Y ahora recorro las calles
donde nadie me saluda,
tan solo mi gaita muda
con su nota ayuda
a calmar mis pesares.

CORO
Grita el corazón
soy de la provincia
Mi gaita es delicia
y su canto acaricia
mi gran tradición.

Entre mis sueños
veo la montaña,
suave mañana
y el colibrí,
pero despierto
y tras la ventana
vuelvo y me encuentro
lejos de ti.
Sé que un día volveré al Carmen
donde mi gente me espera
y una tonada gaitera
y una luna entera
alumbrará sus calles.

En la canción “Olor a tierra a mojá” se recuerda el fenómeno de la lluvia del verano y la alegría comunitaria ante el fenómeno natural. Se describe tanto la zona urbana-rural como el entorno rural de la subregión de Montes de María.

Se van formando las nubes

muy lentamente se adorna el cielo
pronto caerá la lluvia
y eso es porque se metió el invierno.

Se divisan golondrinas
de gris se vistió el paisaje
ya el aguacero camina
la gente sale a bañarse.

Se ven caer en la tierra,
pa' mi es espesa alegría
porque este año sus cultivos
con esas aguas se salvaría.
Miren que lindo detalle
nos mandó mi Dios del cielo.

Claramente, en los ejemplos se aprecia la añoranza por el paisaje y los elementos que componen la vida en su región de origen, desde la gastronomía, los personajes, las relaciones vecinales, familiares, comunitarias, el clima, el ecosistema natural abandonados por la búsqueda de oportunidades laborales y por el desplazamiento forzado. La expresión de esta nostalgia a través de canciones requiere un esfuerzo emocional y evocativo que, en sí mismo, es una expresión de los sentimientos de pérdida y duelo que experimentan como migrantes. Estas reflexiones en la forma de una canción encuentran acogida entre otros migrantes internos en Bogotá y otras personas de la escena de gaita en dicha ciudad, pues ayuda a expresar de forma poética un problema que aqueja a la nación y que es una realidad cercana para toda persona en la capital y en Colombia.

Esta performatividad y *performance* de la nostalgia en Son de la Provincia también se manifiesta en incorporar ritmos antiguamente tocados por los conjuntos de gaita como una forma de traer el pasado al presente, pero renovado.

Queremos sorprender al público y ya estamos trabajando en el nuevo CD en el que incluiremos bailes cantados, sones, porque anteriormente los sones de vallenato eran sacados de los sones de gaita estamos rescatando esos sones viejos que la gente ya no escucha y ponerlos en un estilo de gaita más moderno, más acorde con la juventud que le gusta la gaita (Son de la Provincia 2017).

El espacio de las ruedas de gaita (ver Figura 1) es donde mejor se aprecia la reproducción de la cultura gaitera y de la cultura caribeña colombiana. Se puede intervenir ya sea tocando, bailando, cantando u observando. Los músicos esperan su oportunidad para intervenir y se disponen en diferentes círculos concéntricos según el grado de interés y nivel de experticia para participar. Todo esto sucede en un ambiente festivo y de camaradería en el que se usan los sombreros vueltiaos, las mochilas arhuacas o guajiras⁵ y se consume comida de la Región Caribe, como un sancocho o un mote de queso, se toma cerveza, ron o aguardiente. Las mochilas y los sombreros son artículos fundamentales en la vestimenta en el espacio de las ruedas de gaita y la comparsa en Montes de María, Bogotá, Madrid y Santiago; símbolos de identidad colombiana y de resistencia de las comunidades indígenas.

Las mochilas wayuu y arhuaca se han convertido en objetos cuyo valor ha trascendido más allá de la utilidad para dar paso a relaciones de significación en las que prevalece el valor simbólico. De esta manera, la mochila pone de manifiesto una identidad cultural, una forma por la que la cultura se manifiesta a través de formas tangibles; esta constituye un elemento de representación de lo que las comunidades indígenas son y piensan (Ortiz 2013: 1).

⁵ Las mochilas son bolsas tejidas en materiales como el fique, la lana o el algodón. Las arhuacas son las fabricadas por las mujeres de la etnia del mismo nombre que habitan en la Sierra Nevada de Santa Marta, en la Región Caribe colombiana. La mochila guajira es realizada por la etnia wayuu, que habita en la península de la Guajira, la parte más nororiental de Colombia limítrofe con Venezuela. A partir de su uso por parte de los universitarios en las protestas de la década del 1960, se ha extendido su uso como un elemento de reivindicación de las culturas nativas y un símbolo del joven universitario y de la resistencia (Ortiz: 2013).

Las ruedas de gaitas son espacios de convivencia que permiten la reproducción de prácticas culturales y la representación del espacio imaginado, una suma de performatividades y *performances* de la nostalgia. Son de la Provincia gestiona diferentes eventos para la reunión con otros gaiteros, como el programa anual “Gaitas en la capital”, que congrega a los grupos asentados en Bogotá. El encuentro consta de diferentes actividades: talleres de los instrumentos; almuerzo con comida típica del caribe como sancocho o mote de queso; un concurso al mejor grupo; y ruedas de gaita que surgen de manera más o menos espontánea, mientras las personas se preparan para participar en las diferentes actividades. Al final de la noche, Son de la Provincia y otros grupos tocan desde el escenario como cierre de la actividad, en un ambiente de fiesta en el que los participantes bailan, escuchan y consumen alguna bebida.



Figura 1: Encuentro Gaitas en la Capital, fotografía de trabajo de campo, Bogotá, 2017.

En este encuentro pude entrevistar a varios asistentes, entre ellos a un grupo de mujeres que estaba hacía dos años en un proceso de formación en Madrid, Cundinamarca, para interpretar música del conjunto de gaita. Ellas reconocieron que, si bien no eran de la Costa Caribe, por ser parte de la mezcla racial de donde proviene esta música podían aprender y así lograr un vínculo espiritual con estas raíces. Además, mencionaron la importancia de asistir a estos eventos en Bogotá, pues les permitían continuar su proceso de aprendizaje.

Yo sé que somos bogotanas y que de pronto no tenemos todo el sabor como lo tienen en la misma región. Pero como decía hace un momento Edwin, “el indio Hernández”, que finalmente no hay fronteras, que esto está abierto bilateralmente, lo tenemos en nuestra sangre y precisamente esta música viene de esa mezcla india, española, afro y negra, y es lo que tenemos que encontrar. Porque encontramos con esta música es un encuentro espiritual también. Creo que así no seamos de la costa, la disciplina y la constancia hace que nosotras sigamos, y estamos acá porque queremos seguir en eso. Eso es lo que queremos hacer, ir a todos los eventos que hayan de percusión, de gaita, de tambores y seguir con el proceso (Grupo de gaita femenino asistente a Ruedas en la Capital 2017).

Son de la Provincia ha atravesado una frontera cultural desde la región Caribe a la región Andina de Colombia y, como se aprecia en las letras de sus canciones, este tránsito ha supuesto un cambio sustancial en las dinámicas de socialización, de percepción de seguridad, de clima,

de paisaje físico y sonoro, y en el acceso a su gastronomía. Por esta razón, el estudio de su migración se alinea con la perspectiva del estudio de la migración transnacional, por el tratamiento del fenómeno migratorio a través de las relaciones materiales y simbólicas entre el lugar de origen y de destino (Necochea 2015; Massey y Sánchez 2007). El transnacionalismo explica la producción social del espacio como “un proceso tridimensional que comprende las prácticas materiales espaciales (espacio vivido o producido); las representaciones del espacio (espacio percibido); y los espacios de representación (espacio imaginado)” (Pardo 2019: 211). Desde esta perspectiva, “las migraciones son movimientos espaciales y relaciones entre lugares que fundan diversos lazos económicos, culturales, políticos; pero, sobre todo, simbólicos” (Pardo 2019: 213). Sin embargo, esta categoría restringe estos procesos a la salida de las fronteras nacionales, y no considera que dentro de un mismo país se pueden cruzar fronteras que obligan a las personas a generar dinámicas de habitar dos lugares en conflicto y en complementación de sus expectativas de vida.

Ana Elisa Pardo (2019) se refiere a la producción del espacio como las “actividades y prácticas que los migrantes recrean en el espacio transnacional” (Pardo 2019: 212). Según la autora, estas actividades generan nuevas formas imaginarias o reales del uso del suelo. Por un lado, ocupan el espacio de forma concreta a través de prácticas materiales y, por el otro, a través de sus prácticas simbólicas, principalmente actividades culturales. Estas representaciones se relacionan con las estrategias que buscan facilitar la adaptación de los migrantes (Ojeda, Cuenca y Espinoza 2008). Pero nótese que se apunta solo al espacio transnacional.

En *Son de la Provincia* apreciamos unas representaciones que están ligadas a estrategias psicológicas para enfrentar sus sentimientos de desarraigo expresados en canciones y en sus conversaciones acerca de sus conflictos de adaptación al nuevo espacio. También notamos otras estrategias de superación de tipo fáctico, que son aquellas representaciones con las que pueblan espacios de Bogotá de símbolos del Carmen de Bolívar. En este sentido, la categoría de performatividad y *performance* de la nostalgia explora la rememoración en sus discursos, canciones, acciones, corporalidades, gestualidades, baile y prácticas de consumo. El caso de *Son de la Provincia* en Bogotá expone los desafíos de las personas para adaptarse, aún dentro de una misma nación, pues pueden atravesar fronteras que implican grandes cambios en la cotidianidad y el sentido de vida de las personas.

MADRID

El segundo caso de estudio es el grupo La Rueda de Madrid. Lo conforman Diego Garnica, intérprete de la gaita macho; David Meza, en la gaita hembra; y el percusionista Shangó Dely. Otros participantes del grupo en el periodo entre 2015 y 2019 fueron el tamborero Álvaro Llerena, hijo de la reconocida cantadora de bullerengue Petrona Martínez; Arlin Torregrosa, bajista oriunda de barranquilla y Aboubakar Sylá, percusionista de Guinea Conakri quién interpreta la tambora. Los integrantes de La Rueda de Madrid migraron hacia España en distintos periodos, en su mayoría mediante el procedimiento de reunificación familiar. Sus proyectos de vida están cimentados en España y viajan a Colombia con regularidad para visitar a sus familiares y amigos, pero también para retroalimentarse musicalmente, conseguir instrumentos, entre otras actividades culturales.

El retorno a Colombia, a los lugares de origen de las tradiciones musicales que interpretan, es una constante en los relatos de varios de los integrantes de La Rueda de Madrid. El retorno al terruño se realiza para encontrar inspiración para componer, obtener sabiduría y estar en los lugares donde las tradiciones están cargadas de sentido. Para ilustrar esto, extraigo un fragmento de la entrevista al tamborero Álvaro Llerena el 28 de noviembre de 2017 en Madrid. En ella Llerena expresa cómo sus viajes a Colombia proveen un ambiente propicio para crear nuevas composiciones. Llerena menciona el beneplácito y alegría de sus vecinos de los pueblos de Malagana y Palenquito cuando lo escuchan tocar el tambor. Esta avenencia se debe a que, en toda esta zona del canal del Dique, el tambor alegre es un símbolo de resistencia de la cultura

afro y es un instrumento que acompaña distintos grupos instrumentales tradicionales, como el de gaita, la tambora o el son de negro. Álvaro Llerena nos ubica en el espacio del patio trasero de su casa con las vivencias de este entorno que permiten que aflore su capacidad creativa.

Entonces, claro, cuando yo voy a Colombia voy en búsqueda de la nutrición musical, porque yo estoy alejado, aunque lo esté haciendo aquí. No es lo mismo hacer folclor aquí que hacerlo allá, donde se está haciendo y mamando todos los días del entorno. El entorno también lo hace mucho, de la cotidianidad, de la vivencia. Aquí en Madrid, no es por hablar mal, pero no he vivido todavía una experiencia como para hacer una canción. Voy a Colombia y me salen. Con dos días que tenga de estar allá ya me salen una o dos canciones o idea de una canción o algo. Aquí no puedo tocar el tambor todos los días, porque en la casa donde vivo me pongo a tocar el tambor y me echan la policía enseguida. Tiene uno que estar buscando un local, son caros, a veces tampoco da tiempo de estar ensayando por trabajo, por la familia, por el niño, por lo que sea. No es como cuando yo me levantaba en Palenquito y me tomaba el café y enseguida agarraba el tambor, o cuando me fui a vivir a Malagana, que cuando yo agarraba el tambor los vecinos se alegraban, les gustaba y eso para ellos era una satisfacción. El día que no tocaba enseguida se extrañaban. En cambio, aquí no puedo hacer lo mismo. Y es eso cuando voy a Colombia, además de estar con mi familia, con mi mamá, con mi papá, con mis hermanas, pues la nutrición musical. Esa oxigenación del cerebro y de lo que son las vivencias para componer canciones y para estar creando siempre (Llerena 2017).

Este proceso de inspiración que se sustenta en los viajes a Colombia también lo realizan otros integrantes de La Rueda de Madrid. Ellos manifiestan su deseo de volver a Colombia y convivir con otros músicos, en especial con los maestros ancianos de la música de gaita y el bullerengue, principalmente de este último género extendido entre la región Caribe y Pacífica. Estos viajes proveen a los músicos de La Rueda de Madrid tanto una actualización y posibilidades de aprender de los maestros, como una inmersión en la cultura y paisaje de estos pueblos, para luego representar en la escena de gaita colombiana en Madrid. Este tipo de viaje se planifica con los propósitos mencionados y compone un ciclo de ida y vuelta a lo largo de la vida. Eventos que observo como performatividad y *performance* de la nostalgia, pues, corresponden a una actividad estética y social, repetitiva, que actualiza y fortalece la construcción identitaria. Implica la motivación de reconectar con la tradición, la decisión de viajar, la inmersión en las prácticas y el lugar de la tradición y el regreso al nuevo lugar donde se recrearán y actualizarán las representaciones con los presupuestos adquiridos.

David Mesa, gaitero de La Rueda de Madrid, en entrevista realizada el 17 de octubre de 2017 relata cómo conoció al tamborero Emilsen Pacheco y cómo vuelve frecuentemente a Colombia a aprender, renovarse y compartir con las personas de la tradición musical.

En un festival en Puerto escondido conocí al maestro Emilsen y él es tremendo, es un maestro de la vida, es un maestro tambolero, cantador, un maestro bailador, o sea él tiene el bullerengue en su sangre. Entonces postulé un proyecto para hacer un estudio sobre el bullerengue allá y me fui cuatro meses a vivir en la casa de él con su familia y con su grupo, y aprender sobre el bullerengue y sobre el tambor alegre básicamente. Ahora que voy para Colombia, regreso después de un año de no verlo, a estar allí una semanita y compartir con ellos, ya es como familia mía, es como mi casa, mis amigos, me acogen como un hijo más, entonces llego allá y soy feliz, aprendo, me renuevo y comparto. Ahora que vaya a Colombia en un principio voy a estar con mi familia y a tocar gaita con mis antiguos amigos. También visitaré por el lado del bullerengue a Nelda Piña allá en Gamero e iré a Palenque (Mesa 2017).

La escena de gaita en Madrid es ecléctica tanto en cómo se produce, como en la *performance* del escenario relacionada con la electrocumbia y la música electrónica. Aunque también hay eventos en los que se recrea una *performance* en línea con la *performance* del baile, la música y las

interacciones de la gaita tradicional. A los eventos asisten tanto colombianos como personas de otros países que se vinculan principalmente a través de la etiqueta de cumbia o a la de *afrobeat*. La Rueda de Madrid exalta los componentes indígenas y africanos de la música de gaita. Este indigenismo y africanismo supone un conjunto de valoraciones positivas sobre lo indígena y africano como hitos de resistencia política, de sabiduría ancestral y de riqueza cultural como componente de la cultura colombiana. Según Jean Paul Sarrazín (2015), en Colombia –al igual que en Chile y otros países como Estados Unidos, Francia, Holanda e Islandia– “el indigenismo”, en el sentido del uso como una representación de la alteridad por actores no indígenas ni integrados socialmente a la diversidad que promueven, es un movimiento discursivo impulsado por urbanitas con acceso a dichos paradigmas de las identidades desde los medios de comunicación correspondientes a centros urbanos de poder global.

La *performance* de la Rueda de Madrid combina elementos relacionados con África y Colombia. En función del evento y la sala en la que se presenten utilizan camisas de tipo dashiki con colores como negro y blanco que se comercializan en tiendas *online*, como étnicas o africanas o camisas coloridas con estampados multicolores al estilo de las camisas aloha o hawainana. En este último caso acompañan el atuendo con sombrero vueltiao colombiano. De este modo, los músicos en el escenario representan la nación colombiana desde el Caribe como un lugar ubicado situado pero extendido en la imaginería de lo colorido, cálido, alegre, tropical y el origen de la cumbia desde el misticismo de una antigua raíz cultural africana o indígena. De igual forma y en correspondencia con el atuendo, en algunos eventos el baile es más cercano a la cumbia colombiana y otras veces más relacionado con el mapalé y las danzas afro. En su canal de YouTube, La Rueda anuncia una de sus canciones, “El Indio Conakry”, con la siguiente frase: “La conexión indígena entre el caribe colombiano y África occidental, cantos en ‘susu’ de Guinea con ritmos y melodías de los indios farotos de Colombia”. También utilizan este mismo discurso acerca de la mezcla cultural entre África y Colombia en el video “Live from the Future (LFTF) 2021”, disponible en YouTube. Se describe como: “Un viaje visual y sonoro del álbum *El Indio Conakry* de La Rueda. Tres colombianos y un guineano conectan con la esencia de sus ancestros africanos e indígenas a través del sonido de gaitas y tambores con *beats* electrónicos”. Las canciones “El Indio Conakry” y “Frontière ma ma” en sus letras combinan el español con el susu, idioma hablado por el pueblo susu de Guinea y Sierra Leona.

Esta búsqueda por las raíces africanas de la identidad colombiana en el grupo también se manifiesta en la vuelta física a África. Álvaro Llerena, tamborero de La Rueda de Madrid, describe así su decisión de migrar a España: “Yo llego a Madrid en el año 2006 y llego porque quería salir de Colombia para estar un poco más cerca de África y solo me permitía estar más cerca de África estando en Madrid, y se me facilitaba por el idioma”. (Llerena 2017). En la escena se vinculan una variedad de personas con las mismas inquietudes y sentimientos de búsqueda de sus raíces en un entorno multicultural saturado de múltiples opciones musicales. Así lo expresó una asistente al concierto de Païto en el Café Berlín el martes 12 de julio de 2016, quien manifestó estar en una búsqueda constante de sus raíces colombianas, al haber crecido entre Estados Unidos y España:

Pues, bueno [La gaita] es un instrumento que viene de antiguo de las raíces africanas, indígenas, realmente viene de las raíces indígenas y se juntó con las raíces negras que llegaron, entonces es bastante tradicional [...] pues el baile es sintiendo mucho la conexión con la tierra [...] Muy unida a la tierra, mucha raíz, siento como si mis piernas fueran, se enraizaran hacia el interior y la siento dentro (Asistente concierto Païto en Madrid 2016).

Durante el trabajo de campo entre 2015 y 2019, el lugar de encuentro de las ruedas de gaita fue el parque Madrid Río (ver Figura 2). Un área verde de unas 121 hectáreas que posibilita a los grupos musicales tocar tambores sin causar molestias o ser sancionados por causar ruido. Las ruedas en Madrid empezaban en la tarde y se prolongaban hasta entradas horas de la noche. En ellas, varios de los integrantes de La Rueda de Madrid y otras personas, aficionadas a la música de gaita o interesadas en los instrumentos, nos acercábamos para escuchar música, bailar, cantar

y tomar algo. Eran reuniones enfocadas en tocar y disfrutar la música. Se trataba para muchos, como en mi caso, de poder interactuar en un ambiente distendido con personas que, entre un evento y otro, ya nos reconocíamos e intercambiábamos algunas palabras. Había otras personas cercanas a los músicos con más tiempo participando, que se mostraban comprometidas y familiarizadas con el ambiente que se estaba conformando. Estas personas, además de aplaudir sentadas, se levantaban a bailar, se ofrecían a cantar o pedían que se interpretara alguna canción.



Figura 2. Rueda de gaita en Madrid Río al atardecer, fotografía de trabajo de campo, Madrid, 2017.

La Rueda de Madrid se conformó en estos espacios donde las personas interesadas asistieron para escuchar a David Mesa, un gaitero que llegó a la ciudad en el año 2015 para ofrecer talleres de música de gaita. Además, algunas personas le encargaron instrumentos de este conjunto instrumental.

Según varias personas refirieron, el motivo para asistir a esta rueda de bienvenida a Mesa fue poder escuchar a un discípulo del grupo de gaita más reconocido: Los Gaiteros de San Jacinto. David Mesa en Madrid representaba esta tradición de gaiteros de Montes de María y escucharlo era ponerse en contacto con ella. Considero que, en las personas del estudio, el deseo de poseer algún instrumento musical tradicional y de aprender el repertorio de la música de gaita estaba motivado muchas veces por esta relación de la gaita con la identidad colombiana, como refiere Diego Garnica, gaitero de La Rueda de Madrid:

La gaita representa la identidad colombiana porque es un sonido único. [...] yo creo que la gaita trasmite naturaleza y al final todo lo orgánico, lo que está pasando en el mundo es que cada vez lo orgánico va a ir funcionando más y no me refiero sólo a comida orgánica, sino a música orgánica a formas de trabajar más orgánica, todo debe fluir mejor, realmente todo está conectado y todo debe fluir y esta música fluye no está forzada, es natural, siempre ha sido la misma, ha cambiado pero bueno hay gente como algunos maestros que siguen teniendo esa pureza campesina y esa forma de ser poco corrupta y buena y pura (Garnica 2015).

David Echevarría, del dúo de DJS Guacamayo Tropical, también asiste a las ruedas y mezcla música tropical colombiana en la escena de electrocumbia madrileña. En la entrevista realizada

el 1 de octubre de 2017 en Madrid, ofrece una respuesta similar acerca de la originalidad de la gaita colombiana y su sonido como netamente colombiano y que representa su identidad. “La música de gaita representa a Colombia porque es única, es auténtica [...] colombiano que sepa de música de verdad reconoce ese sonido donde sea” (Echevarría 2017).

CONCLUSIONES

En el panorama colombiano la migración y el desplazamiento masivo de personas requiere una línea de trabajo que indague sobre todas las dimensiones que las personas experimentan en este proceso y la cultura de la nostalgia que como país se ha forjado a partir de estas problemáticas y otros procesos socioculturales. Tal movilidad y lo vertiginoso de los cambios sociales lleva a fijarnos anclajes a la memoria, resistencias al olvido que toman diversas formas.

Performatividad y *performance* de la nostalgia es una categoría fenomenológica que apunta a comprender la experiencia del territorio y los conflictos y desafíos que supone para los sujetos desplazados el habitar dos espacios. Esta experiencia se vive como continuidad y comunicación con un territorio, un tiempo y un espacio cultural que a su vez puede generar una ruptura y un desafío con el nuevo territorio, tiempo y espacio cultural. La propuesta pretende servir de insumo para el análisis de aquellas acciones que son motivadas por un sentimiento tan profundo y generador de propuestas como lo es la nostalgia. Esta línea de trabajo puede ser fructífera para comprender la esfera de las emociones de las personas que han vivido la migración, ya sea que se encuentren atravesando las fronteras culturales nacionales o transnacionales, que se encuentren asentados en un lugar diferente a su lugar de origen, o en su lugar de origen pero en conflicto con su entorno inmediato por cambios en las dinámicas sociales, políticas, culturales o económicas y que pretenden a través de sus acciones traer al presente otros tiempos, otras prácticas, otros lugares ya inexistentes o imaginados.

La categoría de performatividad y *performance* de la nostalgia es valiosa en tanto examina la compleja red que conforman los sentimientos de desarraigo, los procesos de memoria, la performatividad de la identidad y las acciones que se despliegan. En el caso de los migrantes internos, provee una conceptualización que puede ayudar a comprender fenómenos de conflicto y adaptación que otras categorías, como migración transnacional, limitan al cruce de fronteras nacionales sin considerar que dentro de una misma nación o país las personas atraviesan fronteras culturales de gran contraste.

La categoría, performatividad y *performance* de la nostalgia ofrece trasfondo a las prácticas culturales que las personas recrean en los nuevos espacios. Asimismo, implica la relación constante del migrante con ambos espacios tanto físicos como imaginarios, por lo que complementa las conceptualizaciones acerca de la migración que apuntan al mantenimiento de la comunicación entre el lugar de origen y el lugar de destino. Si bien es una categoría abarcadora, no pretende ser totalizadora, sino ofrecer herramientas de análisis para el estudio de las personas y las prácticas culturales atravesadas por procesos migratorios.

En los grupos del estudio la performatividad y *performance* de la nostalgia se expresa de forma disímil. La gestión de los sentimientos de nostalgia por medio de las letras de las canciones está más presente en el grupo Son de La Provincia, quienes han realizado una migración de la región Caribe a la Andina de Colombia. En los miembros del grupo La Rueda de Madrid la performatividad y *performance* de la nostalgia se realiza por otras vías, como en los viajes cíclicos a Colombia para encontrar inspiración en la creación de música, y actualizar y reafirmar el sentido de las prácticas culturales. Un espacio en común de recreación de la cultura gaitera, que se da en ambos espacios, son las ruedas de gaita, que sirven de encuentro para la práctica, aprendizaje y actualización de la tradición.

En estas dos escenas, por medio de la gaita se crea un espacio para recordar y recrear un terruño desde elementos seleccionados de la cultura del Caribe. Es importante advertir que no son meras recreaciones, sino que se actualizan, resignifican y retroalimentan. Otro elemento común a ambos grupos es el deseo de conectar tanto con la novedad musical colombiana como

con el pasado de la tradición de música y baile de la gaita, como una forma de encontrar el origen de la propia identidad y captar un tipo de público.

BIBLIOGRAFÍA

- ACNUR [AGENCIA DE LA ONU PARA LOS REFUGIADOS]
2019 *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2018*. Ginebra: ACNUR.
- ACNUR Y UNHCR [ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS REFUGIADOS]
2018 *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2017. Informe de la agencia de la ONU para los refugiados*. Ginebra: ACNUR / UNHCR.
- ADEY, PETER
2010 *Mobility*. Londres & Nueva York: Routledge.
- ASSMANN, JAN
2008 *Religión y memoria cultural*. Marcelo Burello y Karen Saban (traductores). Buenos Aires: Lillmod.
- 2011 *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- AUGÉ, MARC
2009 *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, ZIGMUNT
2003 *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, WALTER
1973 "Tesis sobre filosofía de la historia". *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, pp. 175-194.
- 2005 "Sobre el concepto de historia". *Obras completas*. Libro II/2. Madrid: Abada, pp. 303-318.
- BLANCO ARBOLEDA, DARÍO
2009 "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña", *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, XXIII/40, pp. 102-128. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/6477> [acceso: 2 de mayo de 2022].
- BOYM, SVETLANA
2015 *El futuro de la nostalgia*. Jaime Blasco Castiñeyra (traductor). Madrid: Machado Libros.
- BUTLER, JUDITH
2017 [2007]. *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CÁRDENAS, MAURICIO Y CAROLINA MEJÍA
2006 "Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?", *Working Papers Series — Documentos de trabajo*, 30, pp. 30-50. <http://hdl.handle.net/11445/810> [acceso: 3 de junio de 2023].
- DUQUE, CARLOS
2010 "Judith Butler y la teoría de la performatividad de género", *Revista de Educación y Pensamiento del Colegio Hispanoamericano*, 17, pp. 85- 95
- FACUSE, MARISOL Y RODRIGO TORRES
2017 "Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana", *Revista Musical Chilena*, LXXI/227, pp. 11-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- FRITH, SIMON
1996 "Music and Identity", *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall y Paul du Gay (editores). London: Sage, pp. 108-127.

GROSCH, NILS

2018 “Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 34, pp. 39-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6788828> [acceso 19 de octubre de 2023].

HALBWACHS, MAURICE

2004 *Los marcos sociales de la memoria*. Manuel Baeza y Michel Mujica (traductores). Barcelona: Anthropos.

2010 *La memoria colectiva*. Federico Balcarce (traductor). Buenos Aires: Miño y Dávila.

HARVEY, DAVID

2004 *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HIRAI, SHINJI

2012 “¡Sigue los símbolos del terruño!: etnografía multilocal y migración transnacional!”, *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*. Marina Ariza y Laura Velasco (coordinadores). México D.F.: UNAM-El Colegio de la Frontera Norte, pp. 81-115.

LARA, DAVID

2013 “La tarimización de la cultura: de la experiencia vital a la construcción del espectáculo”, *La savia del desarrollo*, Alberto Abello Vives (editor), Girona: Universitat de Girona, Servei de Publicacions, pp. 245-275.

LARRAÍN, AMÉRICA

2021 “Políticas de la música bailable en Colombia: una aproximación”, *Revista de Antropología*, LXIV/1, pp. 4-29. DOI: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2021.184477> [acceso: 4 de julio de 2023].

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2008 “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regetón y Sonideros”, *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (editores). Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero. www.lopezcano.net [acceso: 4 de julio de 2023].

MASSEY, DOUGLAS Y MAGALY SÁNCHEZ

2007 “La percepción de la identidad latina y americana por parte de los inmigrantes latinos en Estados Unidos”, *El país transnacional: migración mexicana y cambio social a través de la frontera*. Marina Ariza y Alejandro Portes (coordinadores). México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, pp. 391-422.

MIGRACIÓN COLOMBIA

2018 *Boletín anual de estadísticas. Enero-diciembre de 2017*. Bogotá: Unidad Administrativa Especial Migración Colombia.

2020 *Boletín anual de estadísticas de flujos migratorios*. Bogotá.: Unidad Administrativa Especial Migración Colombia.

MONTAÑEZ GÓMEZ, GUSTAVO Y OVIDIO DELGADO MAHECHA

1998 “Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un concepto nacional”, *Cuadernos de Geografía*, VII/1-2, pp.120-134. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/70838> [acceso: 19 de octubre de 2023].

NECOCHEA, GERARDO

2015 *Parentesco, comunidad y clase: mexicanos en Chicago, 1916-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

NIEVES OVIEDO, JORGE

2023 *Entre los sonidos del patio y la música mundo. Semiosis nómadas en la música del Caribe*. Cartagena-Bogotá: Ministerio de Cultura, Observatorio del Caribe Colombiano.

OCHA [OFICINA PARA LA COORDINACIÓN DE ASUNTOS HUMANITARIOS DE LAS NACIONES UNIDAS EN COLOMBIA]

2023 *Informe Tendencias e Impacto Humanitario en Colombia. Fecha de corte: Enero - Junio de 2023*. Bogotá: OCHA.

OCHOA, FEDERICO

2012 "Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, VII/2, pp. 159-178. DOI: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/3921> [acceso: 19 de octubre de 2023].

OJEDA, ANGÉLICA, JOSÉ CUENCA Y DYANA ESPINOSA

2008 "Comunicación y afrontamiento como estrategias individuales que buscan facilitar la adaptación social en población migrante", *Migración y Desarrollo*, 11, pp. 79-95. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-7599200800200004&script=sci_abstract [acceso: 19 de octubre de 2023].

OLVERA GUDIÑO, JOSÉ JUAN

2005 *Colombianos en Monterrey: origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES

2019 Informe sobre las migraciones en el mundo 2020. Ginebra: OIM.

ORTIZ ZARAMA, MARÍA ALEJANDRA

2013 "Hilos narrativos. Apropiación de la mochila Wayuu y Arhuaca en el contexto colombiano y el diseño de modas". Tesis de grado para para la obtención del título de Comunicador Social. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

PARDO MONTAÑO, ANA MELISA

2019 "Migración y transnacionalismo, extrañando la tierra", *REMHU: Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, XXVII/55, pp. 211-214. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005515>

RUEDA, JOSÉ EDUARDO Y RENZO RAMÍREZ

2014 "Historiografía de la regionalización en Colombia: una mirada institucional e interdisciplinaria, 1902-1987", *Historiología. Revista de Historia Regional y Local*, VI/11 (enero-junio 2014), pp. 13-67. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historiologia/article/view/42005/pdfmm> [acceso: 20 de septiembre de 2023]

SABAN, KAREN

2020 "De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico", *Revista Chilena de Literatura*, 101 (mayo), pp. 379-404 DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952020000100379>

SARMIENTO, URIÁN

2019 "Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980". Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en musicología, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,

SARRAZIN, JEAN PAUL

2015 "Representaciones sobre lo indígena y su vínculo con tendencias culturales globalizadas", *Anagramas*, XIV/27, pp. 163-184. DOI: <https://doi.org/10.22395/angr.v14n27a9>

SCHECHNER, RICHARD

2013 *Performance studies. An introduction. Third edition*. Oxfordshire- Nueva York: Routledge.

SEYDEL, UTE

- 2014 “La constitución de la memoria cultural”, *Acta poética*, XXXV/2, pp. 187-214. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018530822014000200012&lng=es&tln=es [acceso: 23 de noviembre de 2023].

SOLANO, JAIRO Y RAFAEL BASSI

- 2005 “La música de carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta”, *Huellas*, V/71-75, pp. 53-66: <https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/bitstream/handle/10738/59/BDC259.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [acceso: 24 de noviembre de 2023].

TAYLOR, DIANA

- 2012 *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

- 2017 *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

WADE, PETER

- 2002 [2000] *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia- Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe.

WALDMAN, GILDA

- 2006 “La "cultura de la memoria": problemas y reflexiones”, *Política y cultura*, 26, pp.11-34. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=26702602> [acceso 23 de noviembre de 2023].

ZAMORA CARO, KATHERINE

- 2021 “La música de gaita en Madrid: procesos de transculturación”, *Desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Belén Vega Pichaco, Javier Marín López y Victoria Eli Rodríguez (editores). Madrid: Dykinson. pp.169-180.

ENTREVISTAS

ASISTENTE CONCIERTO PAÍTO EN MADRID

- 2016 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 27 de julio

ECHEVARRÍA, DAVID

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 1 de octubre.

GARNICA, DIEGO

- 2016 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 27 de julio.

GRUPO DE GAITA FEMENINO ASISTENTE A RUEDAS EN LA CAPITAL

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Bogotá, Colombia, 16 de diciembre.

LLERENA, ÁLVARO

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, Boadilla del Monte, Madrid, España, 28 de noviembre.

MESA, DAVID

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Madrid, España, 17 de octubre.

SON DE LA PROVINCIA

- 2017 Entrevista con Katherine Zamora, Bogotá, Colombia, 16 de diciembre.

Consideraciones sobre el aporte de la música en la fiesta popular callejera a la construcción del territorio

Considerations on the Contribution of Music in the Popular Street Festival to the Construction of Territory

por

Natalia Bieletto-Bueno

Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Universidad Mayor, Chile

nbieletto@gmail.com

Las prácticas musicales en los espacios públicos dan forma a la vida social y contribuyen a configurar la materialidad del espacio mismo. Cuando la música acompaña eventos festivos –o los convierte en algo tal–, consagra espacios urbanos que por fuerza del hábito se convierten en centros de convergencia, de encuentro y de participación social, contribuyendo a moldear los afectos de los habitantes de una urbe. Este tipo de convergencias no está nunca exenta de conflictos, sea con las autoridades que gestionan los espacios públicos o bien entre los usuarios. Recurriendo a los estudios sonoros y sus aportes en la comprensión del concepto de “territorio”, este texto ofrece algunas consideraciones generales acerca de los diversos modos en cómo la música en las calles y plazas de las ciudades, interpretada en el contexto de la fiesta popular, permite la construcción material y social del espacio. Es en tales ocupaciones sónicas cuando se dirime el tema central del territorio como un espacio en que ciertos grupos sociales y sus culturas pueden ser y reproducirse. Ya que lo sonoro permite la redistribución del poder inherente, la música que tiene lugar –y hace lugar– en ocasiones festivas en el marco de la vida cotidiana contribuye a crear, recuperar o contestar territorios preexistentes.

Palabras clave: Fiesta callejera, Música Popular, Espacio público, Cultura Popular.

Musical practices in the public space contribute to shape social life and the materiality of space in itself. When, by force of habit, music is connected to festive events –or else, turns them into such things– it allows for certain urban spaces to become spaces of social encounter and participation, thus also shaping the affections of those who inhabit the city. Such encounters are never exempt of conflict, be it with the authorities that control the public spaces or among users of such spaces. Grounded in sound studies and their contribution to understanding the notion of “territory”, this text offers a series of considerations on how music in the public space, performed in the context of festive events, contributes to the social and material construction of space. Such sonic occupations allow territories to be contested and reconfigured as urban assets where social groups and their cultures can exist and reproduce. Since music can potentially modify power dynamics, music-making is place-making, and in the context of festivities in everyday life, it contributes to creating, reclaiming, or contesting preexisting territories.

Keywords: Festivities, popular music, Public Space, Popular culture.

Las celebraciones festivas en los espacios públicos –tales como fiestas populares, fiestas patronales, carnaval o festivales– han estado presentes desde que las ciudades existen¹. Esto ocurre incluso en las ciudades modernas que, si bien muestran tendencias crecientes hacia la vida individualizada, el control social y la privatización de los espacios públicos, también preservan múltiples fiestas comunitarias en donde la música se hace presente. Las prácticas musicales que tienen lugar en los espacios públicos de las ciudades dan forma a la vida social y también acaban por configurar la materialidad del espacio mismo. Prácticas como la música, el baile o el teatro, –toda ellas asociadas a lo festivo–, van consagrando ciertos espacios urbanos que, por fuerza del hábito, se convierten en centros de convergencia, de encuentro y de participación social, contribuyendo a moldear los afectos de los habitantes de una urbe. Este tipo de convergencias no está nunca exenta de conflictos, sea con las autoridades que legislan y fiscalizan los espacios públicos o bien entre los propios usuarios de estos espacios. En última instancia, los encuentros y desencuentros que el sonido propicia entre las personas constituyen las ocasiones en que los ciudadanos podemos reconocernos en nuestras diferencias y negociarlas, a fin de construir un hábitat común (Bieletto-Bueno 2021b, Trotta 2021).

Son múltiples las preguntas que se activan al cruzar el tema del espacio público con la conformación de territorios por efecto de las prácticas musicales en contextos festivos. Por ejemplo; ¿Cómo incide la fiesta popular en la formación social del espacio en las ciudades contemporáneas? Dando por hecho que estas prácticas populares no van a desaparecer, ¿cómo las tendencias privatizadoras ponen en riesgo las prácticas festivas tradicionales en el espacio público? Más aún, ¿cómo los discursos patrimonializantes en torno a la arquitectura, el urbanismo y lo “inmaterial”, se cruzan con intereses turísticos que impactan en las prácticas festivas tradicionales? ¿cómo inciden los procesos de apropiación ciudadana del espacio en la construcción de identidades individuales y colectivas? Finalmente, ¿qué funciones cumple la música de la fiesta popular en ciudades que adolecen de una profunda segregación socio-territorial o bien de una creciente privatización del espacio público (por ejemplo, por efecto del turismo)?

En las páginas que siguen ofrezco algunas consideraciones generales acerca de los diversos modos en cómo la música en las calles y plazas de las ciudades permiten la construcción material y social del espacio, lo cual incide directamente en las formas de construir el territorio, ejercer ciudadanía y construir también las (inter)subjetividades. Estas reflexiones no necesariamente conciernen a la presencia de la música y los músicos en movilizaciones sociales, aunque no la excluyen. Más bien presto atención focalizada a la música que tiene lugar –y *hace* lugar– en ocasiones festivas en el marco de la vida cotidiana, contribuyendo así a crear, recuperar o contestar tanto los territorios como las jerarquías urbanas preexistentes. Sigo a Nadia Seremátakis es su defensa de que tales estructuras del día a día, las que ocurren a nivel del barrio y en los calendarios anuales de la vida popular, son las que “repolitizan las dimensiones micrológicas de lo cotidiano” (2019: 3). Es en tales ocupaciones del espacio cuando se dirime el tema central del territorio como un espacio en que ciertos grupos sociales y sus culturas pueden ser y reproducirse. Ahí lo sonoro permite la redistribución del poder inherente en la (re)configuración de los territorios.

Territorio y sonido

Si los contextos socioespaciales moldean diferentes formas de escucha determinando a su vez las prácticas musicales y sónicas, también ocurre que las distintas formas en que practicamos y

¹ Este texto forma parte de los productos académicos asociados al Núcleo Milenio de Culturas Musicales y Sonoras CMUS, (NCS 2022_016), dependiente de la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Texto resultante del proyecto de Iniciación con financiamiento interno: “Subjetividades urbanas y experiencia de escucha: Teorías y metodologías de estudio” Universidad Mayor, 2018-2020.

construimos el espacio dan paso a experiencias aurales de la urbe que suscitan determinadas reacciones afectivas, propiciando relaciones intersubjetivas. El reconocimiento de que la música en el espacio público puede transformar tanto la experiencia de las ciudades cuanto las dinámicas socio-territoriales es un tema que ha despertado un gran interés a nivel internacional en los últimos años, y ha sido abordado por disciplinas tan diversas como la musicología histórica (Llano 2018, Simpson 2011 y 2017), la etnomusicología (Sánchez-Fuarros 2016 y 2017, Sakakeeny 2013, Raimondi 2012, Rasmussen 2019 y 2017, Trotta 2021), los estudios de música popular (Viñuela 2010), los estudios territoriales (Simpson 2011 y 2017, Toro González 2023, Doughty, Duffy y Harada 2019), la geografía social (Wissmann 2014, Doughty y Lagerqvist 2016, Doughty, Duffy y Harada 2019), los estudios de comunicación (Herschmann y Sanmartín Fernandes 2014, 2023), solo por mencionar algunos. Asimismo, campos interdisciplinarios como los estudios sonoros (LaBelle 2010 y 2018, Daughtry 2015), los estudios sensoriales (Berrens 2016) o los estudios culturales urbanos (Borne 2013, Brusila, Johnson y Richardson 2016, Bieletto-Bueno 2021), también han aportado reflexiones importantes para comprender la relación entre la música, el sonido y construcción social del espacio. Si bien las aproximaciones teórico-metodológicas son diversas, entre los objetivos comunes se encuentran reconocer que las prácticas musicales están siempre emplazadas en territorios específicos y preexistentes, interpretar cómo el sonido y la música conectan a las personas con los espacios en que desarrollan sus vidas cotidianas, describir cómo la música y sonido pueden reconfigurar los espacios sociales y materiales, y esclarecer qué es lo que estas actividades sónicas pueden revelar sobre las vidas afectivas de nuestras ciudades en la actualidad.

Los festivales son capaces de modificar las dinámicas de creación de espacio y el desarrollo de la experiencia urbana. Así lo defienden estudios que exploran el rol de estos eventos en temas como la reorganización de la materialidad urbana (Sakakeeny 2013, Morales Pérez y Pacheco Bernal 2018, Pinochet Cobos 2016), la creación de identidades de marcas asociadas a pueblos, ciudades y países con fines de explotación turística y activación económica (Wynn y Ayscough 2016, Hutabara 2022), el desarrollo del sentido de pertenencia y apego por el entorno (Bennett y Woodward 2016), el diseño la convivialidad (Swartjes y Berkers 2022), entre muchos otros. En los festivales, “lo público adquiere un carácter particularmente festivo, sociable y copartícipe” (Pinochet Cobos 2016). Estos últimos en particular, la convivialidad y la coparticipación, son los que más interesan a los fines de este texto, pues la idea de la fiesta y lo festivo interactúan con lo que cada sociedad reconoce como música y acaban por moldear las estructuras materiales (de la urbe) y simbólicas (de la cultura) transformando la vivencia del espacio, los afectos y las subjetividades de quienes se implican en el evento festivo.

Las consideraciones que aquí ofrezco han sido posibles gracias a tres proyectos de investigación y varios eventos académicos. El primero de ellos titulado “Espacios públicos para la acción musical y sonora” fue financiado por la Secretaría de Educación Pública, de México². El segundo consistió en un financiamiento interno de la Universidad Mayor de Chile para el desarrollo del proyecto “Subjetividades urbanas y experiencia de escucha: Teorías y metodologías de estudio”. Entre 2020 y 2023 formé parte del proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria”³.

Estos proyectos me permitieron realizar una exhaustiva revisión bibliográfica, así como llevar a cabo un extendido periodo de trabajo de campo en las ciudades de León y Guanajuato, ambas en el estado de Guanajuato, México, entre 2016 y 2017. Durante estos dos años pude observar con detenimiento el contraste entre las prácticas musicales cotidianas en las calles con aquellas que se realizan en el marco del Festival Cervantino (celebrado cada mes de octubre en

² Fondo PRODEP adjudicado bajo el patrocinio de la Universidad de Guanajuato (PRODEP UGTO-PTC, 513).

³ Fondo Interno de la Universidad Mayor para Apoyo a la publicación, otorgado a la autora y al sociólogo Christian Spencer Espinosa (FDP, 2021-23).

Guanajuato) y de la Feria de León (cada enero). En Santiago de Chile, realicé trabajo de campo entre los años 2018 y 2022, periodo durante el cual fue posible observar, participar y registrar las ocasiones musicales y festivas en las calles en el marco del Estallido Social en Chile, así como los contrastes de su atípica ausencia por efecto de la crisis sanitaria por COVID 19⁴. A estas instancias se suma mi participación como organizadora de eventos académicos como el *Primer Congreso Internacional de Música y Músicos Callejeros*⁵, la publicación del libro *Ciudades vibrantes: Experiencia aural urbana en América Latina* (2021), bajo mi edición académica, y mi participación como co-coordinadora del Simposio “Experiencias sonoras-musicales urbanas: activismos, territorialidades, afectos y corporalidades”⁶. De tal modo, las reflexiones que aquí compilo y otras ya publicadas (Bieletto 2017a, 2017b, 2019, 2021, 2021a, 2021b, 2022; Bieletto-Bueno y Spencer Espinosa 2020; Bieletto y Galván 2023), se han nutrido del sostenido diálogo con colegas latinoamericanos durante la última década y quienes desde sus distintas ciudades observan las distintas prácticas músico-territoriales. Adicionalmente, mi participación en comités de evaluación de tesis doctorales situados en diversas latitudes del continente (Galván 2023, Toro 2023, Bayuelo García 2021) me ha permitido expandir mi conocimiento acerca de las maneras tan particulares en las que la música en el espacio público, tanto en los festejos de la vida cotidiana como en el contexto de movilizaciones sociales, crea territorios sonoros, moviliza afectos, coloniza subjetividades, e incide así en la creación de lugar tanto como en la formación de las memorias e identidades colectivas.

En lo que resta expondré cómo los estudios sonoros han contribuido a reformular ideas acerca de lo que es y cómo se constituye el territorio; en seguida recuperaré algunas observaciones generales con relación a la fiesta y lo festivo y, recurriendo a algunos ejemplos, situaré este debate en el contexto de los espacios públicos urbanos. Finalmente, presentaré ocho consideraciones generales en torno al papel que la música en la fiesta popular callejera juega en los procesos de práctica y construcción territorial.

Territorios acústicos

La música en el espacio público, específicamente la música que se toca en contextos festivos, es un factor sobresaliente para la creación, expansión y transformación de territorios. Si bien la definición del territorio es contingente a la disciplina o tradición de pensamiento desde la que se le describa, en términos generales las ciencias sociales consideran que un territorio es una extensión geográfica que cobra determinados significados para ciertas comunidades, gracias al uso que estas hacen de tal espacio. Para tal fin, se ha de considerar el “desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales que establecen los seres humanos en los ámbitos cultural, social, político o económico” (Llanos-Hernández 2010). Considerando las conflictivas relaciones de poder consustanciales a la esfera pública, Rita Segato estima que el territorio consiste en “apropiaciones, trazas, recorridos y delimitaciones; es un ámbito bajo el control de un sujeto individual o colectivo, marcado por la identidad de su presencia, y por lo tanto indisoluble de las categorías de dominio y de poder” (Segato [2006: 4], citada por Toro 2023: 24). Más allá de eso, una aproximación territorial a la fiesta popular y de la música en ella permite abrir oídos a dos aspectos importantes: 1) el rol que la música y el sonido juegan en las disputas por el poder y la jurisdicción de los territorios y 2) la circulación de afectos y la generación de geografías

⁴ En el marco de este primer proyecto realicé en enero del 2018, una estancia de investigación en el Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Campus Lo Contador).

⁵ *Primer Congreso de Música y músicos callejeros. Universidad de Guanajuato, Campus León, del 22-24 de septiembre del 2018.*

⁶ En el Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Septiembre 5-8, Valparaíso Chile.

afectivas, que permiten imaginar o vivir formas distintas de inter-vinculación social por medio de las que se practica el territorio.

Para los estudios sonoros el territorio implica la capacidad o incapacidad de alterar los patrones de distribución acústica en el espacio. En dicho sentido, la idea de territorio responde más a un conjunto de prácticas sónicas en tensión que a la delimitación de una extensión geográfica, incluso si esta es porosa y maleable (Daughtry 2015, Toro 2023). Justamente, las formas tan particulares en cómo el sonido se expande por el espacio –sea o no identificado como música– generan tensiones inherentes que obligan a los escuchas relacionarse entre sí y negociar la expansión, contracción, emergencia o silenciamiento de los territorios acústicos resultantes (Domínguez Ruíz 2015, Trotta 2021). Al expandirse donde no ha sido invitado, el sonido puede poner en crisis la distinción entre los espacios públicos y los privados, dinamizando así el poder de jurisdicción de dichos espacios. Como indica Brandon LaBelle, los sonidos de la vida cotidiana en los espacios compartidos permiten la “desintegración y reconfiguración del espacio como un proceso político” (LaBelle 2010: xxiii-xxiv). De esta manera, al estar repletos de tensiones, el tipo de acercamientos entre personas que los sonidos propician develan los distintos agenciamientos y formas de participación social de los distintos colectivos. Como indica Martín Daughtry,

Un territorio no es un lugar cualquiera; si no más bien un área que ha sido seleccionada y se defiende frente a otros [que buscan ocuparla]; es un área que se mantiene bajo jurisdicción. Un territorio es un lugar que ha sido conquistado, un lugar cuya identidad se mantiene por la fuerza o por la amenaza del uso de la fuerza. Así que, el campo connotativo que produce la idea de “territorios acústicos” es uno en donde los sonidos se convierten en una realidad perceptual, solo cuando hacen contacto con los lugares y las relaciones de poder que los habitan (2015: 125).

El problema de la percepción acústica habilita una maniobra interpretativa entre la materialidad urbana y sus dinámicas de poder, la háptica y la [inter]subjetividad. Según la opinión de distintos autores que representan las teorías fenomenológicas del sonido (Ihde 1976, Eidsheim 2015, Nancy 2002, Feld 2015, Daughtry 2015, Gallagher 2016, Berrens 2016), cuando escuchamos el espacio sonar, uno se escucha además a sí mismo, en un proceso que Peter Szendy llama “egofonía” (2015: 57). Es decir, si bien el entorno brinda las condiciones materiales de resonancia que permiten al agente perceptor construirlo como tal (como un afuera constitutivo del sí), al mismo tiempo quien escucha hace carne la materia vibratoria, experimenta sus propios sentidos, y construye su noción de cuerpo con relación a ese espacio y esa experiencia. Entonces el sonido habilita la propiocepción, la percepción del espacio circundante, y lo que se imagina como la relación existente entre ambos. Como lo indica Jean-Luc Nancy (2002), cuando escucho un espacio, necesariamente me escucho (re)sonar en él y me siento a mí misma escuchándolo. “Escuchar es sentirse sintiendo/escuchando” (*se sentir sentir*). Por eso, toda escucha es una apropiación que orienta las sensaciones de placer o desagrado corporal, auditivo y cognitivo. Es así que la consciencia deviene. Entonces, además de su expansión en el medio, cuando los sonidos se cuelan en nuestras vidas y actividades cotidianas nos ayudan a establecer una relación con ese espacio que nos ayuda a entender(nos), a entender nuestros cuerpos, nuestra relación con lo que ahí suena y con quienes lo hacen sonar, comprendiendo mejor cómo se forman los territorios, y con ellos, las subjetividades.

Si el establecimiento de territorios se inscribe en el dominio de lo político, escuchar los espacios también concierne al dominio de lo micro-político, tal como propone Andrija Filipovic (2012). Siguiendo el pensamiento cartesiano que tradicionalmente ha asociado ideas de lo exterior a la materia/cuerpo y de lo interior a la subjetividad, Filipovic sostiene:

un territorio es una síntesis externa de elementos geográficos, características ambientales, rasgos materiales que crean de manera simultánea un afuera y un adentro, y en esa supuesta dicotomía conceptual, gracias a [la relación] entre el espacio que se anexa [y constituye

como] ‘afuera’ se crea una cohesión [en lo que se entiende como] ‘dentro’ (Filipovic 2012: 25)⁷.

Luego entonces, la decisión de escuchar algo o no hacerlo es una defensa del territorio de lo “propio”, de lo “interno”, de aquellos significados que nos permiten constituirnos como sujetos; en esos territorios escucho e identifico lo que me pertenece y a lo que pertenezco. Pero esa interioridad depende necesariamente de la existencia de una exterioridad, de la elaboración de aquello que me es “ajeno”, de un territorio que no es mío, ni en el que yo soy ni puedo ser. Gracias a tal diferenciación el proceso de construcción intersubjetiva es posible. Como Vidal y Pol también lo señalan, el territorio “apropiado” es un factor de continuidad y estabilidad del sí mismo (*self*), a la par que un factor de estabilidad de la identidad y la cohesión del grupo” (Vidal y Pol 2002: 284). Por ello, al escuchar y crear tales “adentros” y “afueras” se establecen nexos con construcciones identitarias, que pueden ser culturales, etarias, de clase social, nacionales, e incluso coyunturales, es decir, identidades que se enmarcan en comunidades efímeras que cobran vida en instantes de interacción social, tal como ocurre en la fiesta popular callejera.

La música callejera

La práctica musical en las calles desencadena disputas territoriales; a partir de estas, tanto músicos como públicos logran (re)apropiarse territorios en dónde buscan ejercer su agencia ciudadana (Sakakeeny 2013, Argüello-González 2018, Bieletto 2021b, Sánchez-Fuarrros 2016, Daniel Paiva 2018, Herschman y Fernandes 2014 y 2023). Más allá de identificar qué suena en esos espacios: tipos de músicas, géneros, estilo, etcétera, ha habido un interés por identificar diversos conflictos que se desencadenan no necesariamente por lo que suena, si no por quién lo hace sonar, para qué, y cómo ello permite construir nociones de ciudadanía (Bieletto 2018 y 2021, Trotta 2021). Esto incluye, sin duda, a las músicas, pero, además, a un cúmulo de prácticas sonoras diversas que van desde las vocalizaciones y diversas acciones sónicas (canto, gritos, silbidos, cacerolazos, bocinazos) hasta el habla cotidiana, incluyendo los acentos distintivos que sirven como índice de la diversidad cultural que habita un mismo espacio.

Las disputas por los sonidos en distintos territorios, tanto como las políticas de gobernanza de tales prácticas sónicas, tienen un efecto directo en el emplazamiento y desplazamiento de ciertas praxis sonoras a determinados espacios urbanos. La distribución de tales sonidos en el espacio está cometida al ejercicio de los poderes en curso, lo que acaba por crear distintas “geografías sonoras” que configuran la materialidad de las ciudades y las vidas socioafectivas de sus habitantes (Wissmann 2014, De la Barre 2014, Paiva 2018, Della Dora 2021, Doughty, Duffy y Harada 2019). Dicho de manera muy esquemática, aquellos sonidos que, ante los oídos de las autoridades que gestionan los espacios públicos aparecen gratos, aceptables, o incluso inocuos, pueden y suelen ocupar espacios centrales dentro de las jerarquías urbanas preexistentes: plazas centrales, calles transitadas, frontis de determinados edificios o negocios, zonas turísticas, entre otros. Por el contrario, sonidos escuchados como agresivos, peligrosos, o desagradables son desplazados hacia los espacios marginales, de tránsito, o menos importantes por su valor de uso, como bajo puentes, barrios bajos o cualquier esquina. Lo que resulta de interés en estas reflexiones es que las ocupaciones sónicas en ocasiones festivas tienen la capacidad de alterar tales ordenamientos. Luego entonces, me interesa resaltar dos aspectos interdependientes: 1) que los marcos que brinda cualquier evento festivo dotan a los eventos musicales de una significación tal que las nociones del territorio y sus jerarquías asociadas pueden ser reformuladas, y 2) que las distintas acciones sonoras son, en muchas ocasiones, las que permiten que una instancia de convergencia social en el espacio público se logre configurar como algo festivo y transformador.

⁷ La traducción es mía.

La fiesta y lo festivo

Si bien permanecen en un mismo campo semántico, la fiesta y lo festivo, por un lado, y el carnaval y lo carnavalesco, por el otro, no son términos equivalentes. Por el contrario, el significado de cada uno se da por varias consideraciones temporales, contextuales y pragmáticas. El carnaval se refiere en específico a la fiesta que tiene lugar inmediatamente antes de la Cuaresma cristiana (inicio y término marcados respectivamente por el Miércoles de Cenizas y el Domingo de Resurrección). Este período se caracteriza por una postura indulgente por parte de la Iglesia en lo que respecta al consumo de alimentos y bebidas, así como de realización de festejos antes de las restricciones alimentarias y de conducta que exige la Cuaresma. El relajamiento de las normas y la inversión de lo ritual en sátira son también distintivos de esta fiesta. Fue el teórico cultural ruso Mijail Bajtin, quien en el libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1987)⁸ indagó acerca de los orígenes de esta fiesta y sus variaciones históricas, brindando algunas generalidades de esta práctica en una variedad de contextos culturales y sociohistóricos. Por ello, Bajtin es un referente obligado para estudios tanto de lo carnavalesco como de la fiesta popular. Como lo explica Bajtin, el carnaval tradicional (el que se celebraba en la Edad Media y el Renacimiento) supone un momento de excepción a la normativa cristiana. No se trata de una forma artística de teatralidad, sino que son conductas y vivencias que se practican y experimentan durante el tiempo en que se enmarca esta celebración. Sin embargo, hay celebraciones paganas recurrentes en los calendarios de distintas localidades que, fuera del periodo asociado a la Cuaresma, se apropian del denominativo carnaval, pues recuperan formas de asociación, organización comunitaria y conductas sociales típicamente asociadas al carnaval de origen religioso. Por esta razón, dado que las reglas y principios que enmarcan la celebración festiva se asemejan con el carnaval, es común encontrar referencia a lo “carnavalesco”.

Durante el periodo carnavalesco el humor y la risa cobran importancia y los conflictos ocasionados por diferencias de clases sociales o estatutarias pierden relevancia. Es un momento de suspensión e inversión del orden establecido. Durante los días de fiesta hay una mayor tolerancia a la violación de los cánones de conducta, así como a la sátira de las figuras públicas y los representantes del poder, como pueden ser la Iglesia, las figuras de autoridad moral o las instituciones en general. En el carnaval se subraya el escándalo y todo lo extravagante, lo que permite que las normas y principios que gobiernan en la sociedad sean cuestionados.

Lo carnavalesco también refiere a formas performativas de la cultura que incitan a la admisión del desorden, el quebrantamiento de las normas y la crítica social. Esta función ha sido especialmente relevante en contextos recientes de movilización social que, de manera más intensa desde la segunda década del siglo XXI, han contestado los sistemas políticos y económicos que se perciben como injustos. En el sentido que propone Jacques Attali (1985), el ruido como desorden es un índice del desborde o quebrantamiento del sistema en el que se inscribe. Por ello, “meter ruido” puede transformar las subjetividades políticas de los ciudadanos en tanto pone en evidencia los límites y fisuras de un régimen determinado, al tiempo que interpela a las autoridades a sostener un diálogo con la ciudadanía (Bioletto-Bueno y Spencer Espinosa 2020, Bioletto-Bueno 2022, Domingo Gómez y Méndez Rubio 2023).

La relación profunda que la fiesta tiene con la conceptualización del tiempo cósmico, biológico e histórico es un tema a menudo trabajado por la antropología. La fiesta, como símbolo de la cultura, está ligada a períodos de crisis, de trastornos naturales, de cambios importantes en la sociedad y en la vida de los individuos. Supone una oportunidad para la superación de traumas colectivos causados por la muerte, los desastres naturales, la destrucción o las crisis humanitarias. Ideas acerca de la resurrección, las sucesiones y cumplimiento de los ciclos naturales que fortalecen la idea de la renovación conducen necesariamente a la

⁸ Publicado originalmente en ruso bajo el título *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance* (1965).

celebración, a la fiesta y al ritual (Velasco, Cruces y Díaz de Rada 1996, Camacho 2001, Pujol Cruells 2006, Sarricolea Torres y Ortega Palma 2009, Lara Largo 2015, Martí 2008). La fiesta, además, promueve la renovación o renegociación de los símbolos de la cultura, el fortalecimiento de relaciones comunitarias, la integración de nuevos miembros, así como la ratificación de las identidades colectivas. Si bien lo festivo comparte con el carnaval su importante función en el procesamiento y renegociación de las cosmogonías y los tiempos, la ocasión de un momento festivo no necesariamente establece un tiempo paralelo, como sí lo hace el carnaval. Lo festivo, entonces, puede entenderse más bien como una forma performática de la cultura que puede emerger de manera espontánea, en donde se suspende momentáneamente la rutina cotidiana, a razón de que algo requiere celebración. Si bien pueden ser efímeros esos momentos festivos, sí pueden brindar instantes de imaginación alternos al orden existente que, a través de vivencias musicales corporizadas, permiten no únicamente imaginar, sino vivir otros mundos posibles (Voegelín 2019).

Entonces, en términos antropológicos, la fiesta popular permite renovar los vínculos sociales, reforzar las identidades culturales y afianzar los lazos comunitarios. En términos sociológicos la fiesta abre oportunidades para la convergencia social, el encuentro, la aparición del conflicto y su posible resolución, y el libre ejercicio de la ciudadanía. En términos de psicología social, se puede hablar de un procesamiento de los afectos por medio del gozo, la sanación del trauma, el reconocimiento del dolor, y la liberación de las corporalidades mediante el impulso dancístico, por ejemplo. La geografía social, por su parte, entiende que estas instancias de festividad colectiva permiten “construir socialmente el espacio” (Lefebvre [1968] 2017), darle forma material al usarlo, renovarlo y adaptarlo, e incluso profanar sus símbolos y transgredir las jerarquías espaciales preexistentes.

Acerca de la apropiación del espacio urbano, el sociólogo mexicano Gilberto Giménez (2004) aduce que esta se puede manifestar en dos vertientes: “utilitaria-funcional” y “simbólico-cultural”. En el primer caso, el uso “utilitario” implica usar el espacio para una función directa y específica, por ejemplo, vender, trabajar, desempeñar un oficio en particular, etc. La venta callejera de productos o alimentos asociados a la fiesta, o simplemente dirigidos al deleite de los participantes en la misma, es ejemplo de un uso utilitario del espacio. Lo mismo ocurre con músicos y actores que participan en el festival como una manera de granjearse un ingreso económico. Por el contrario, el uso “simbólico cultural” del espacio ocurre cuando en dicho espacio posibilita el despliegue de repertorios performáticos culturalmente significativos: expresiones políticas, ritos de paso, iniciaciones sociales, distintas tradiciones o costumbres inclusive. Como se puede inferir, hay en la realización de la fiesta o el carnaval una multitud de actividades y oficios que participan de las dos vertientes. Artesanos de objetos asociados a fiestas específicas, actores, bailarines o músicos pueden estar dentro de los practicantes de oficios que, al mismo tiempo que hacen un uso utilitario, permiten condensar los símbolos culturales que confieren a la fiesta sus elementos distintivos. Además, cuando la fiesta ocurre en calles y plazas, las ideas sobre lo público y sobre los mecanismos de interacción social son reformuladas.

Algunas fiestas populares que ocurren en ciudades de Chile de manera habitual, tales como el Carnaval de Valparaíso, el festival de la Tirana o la Fiesta del Roto en Barrio Yungay de Santiago, demuestran que estas celebraciones pueden llevarse a cabo en barrios y colonias gracias a la acción conjunta de sus habitantes, que socialmente construyen el espacio y rompen momentáneamente la cotidianeidad de sus vidas (Rojas y Marambio 2010, Díaz y Lanús 2015, Hernández 2016). Al explicar desde la psicología social cómo las personas desarrollan apego por los espacios, Enric Pol aduce que los procesos de apropiación espacial ocurren por dos vías: la acción-transformación y la identificación simbólica (Pol 1996 y 2002). La primera vía es un instrumento para la creación o expansión de los territorios, mientras que la segunda, la identificación simbólica, ocurre gracias a procesos afectivos, cognitivos e interactivos. “A través de la acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su ‘huella’, es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, las personas vivencian el espacio y la experiencia comunitaria incorporando ambas a sus procesos

cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada” (Vidal y Pol 2005: 283). Entonces, si las acciones dotan al espacio de significado individual y social por medio de los procesos de interacción social, es ahí donde la fiesta y la música cumplen un papel altamente significativo.

La música en la fiesta

La fiesta popular en la calle supone un momento de encuentro social en donde los distintos miembros de una comunidad convergen y se reconocen entre sí, abriendo oportunidades para transformarse unos a otros. A manera de cierre, ofrezco ocho consideraciones acerca de algunos modos en que la música en la fiesta popular contribuye a las formaciones territoriales y la redistribución de poder en los espacios geográficos e (inter)subjetivos.

1. Por efecto de sus ritmos, estilos, repeticiones y patrones de reverberación, la música puede convertir en festiva una situación que de otro modo no sería conceptualizada como tal

En el momento de ocurrencia del evento, estructuras musicales específicas suscitan respuestas fisiológicas que a su vez inciden en la generación de afectos, mismos que circulan socialmente entre las personas que participan del evento mediante la escucha y el baile. Este fenómeno llamado “musical entrainment” consiste en una sincronización y coordinación temporal entre individuos que participan de un mismo evento musical y que promueve los vínculos con el grupo y la cohesión entre sus miembros (Clayton 2012, Clayton *et al.* 2020). Luego, si la música tiene la capacidad de sincronizar los ritmos corporales de quienes asisten al evento, puede condicionar también ciertas *performances* socioculturales. Esto incluye la creación de comunidades efímeras de personas que se encuentran e integran, aunque sea por breves instantes –bailando, o llevando ritmos con los cuerpos (aplaudiendo, moviendo el pie), en suma, gozando–.

Como expliqué antes aludiendo a Bajtín, tal naturaleza festiva confiere múltiples oportunidades de modificar las modalidades de interacción social: por ejemplo, invirtiendo el orden reinante o las jerarquías sociales preexistentes, incrementando la tolerancia, etc. Por ejemplo, al crear desde lo sonoro un contexto festivo, la música incrementa el grado de admisibilidad de ciertas conductas corporales y sociales. Esto incluye ciertos movimientos o usos del cuerpo que, vetados en circunstancias no-musicales, son celebrados en una situación festiva. Asimismo, el contacto físico entre ciertas personas de diferente estatus, rango etario, o que viven bajo distintas expresiones de género, también pueden ver oportunidades de encuentro y distensión en la fiesta musicalizada. En múltiples sentidos, la música contribuye al relajamiento de los límites de conducta y de los marcos de interpretación en los que un evento determinado tiene lugar. Un ejemplo ilustrativo de esto es la intensa presencia de música en las protestas del 2019 y 2020 en Chile, Colombia y Cuba, que demuestra el modo en que ciertos estilos y géneros musicales, al ser asociados con prácticas festivas, tuvieron un gran impacto al posicionar la música, el baile, la alegría y la unidad social como formas de resistencia política. Además, al revestir de un aire festivo unos eventos tan beligerantes y violentos, se produjo entre los manifestantes una sensación de comunidad y entereza que daban propósito a la lucha en las calles (Cortés 2020). En tanto, por efecto de la música y el baile las autoridades y agentes represivos del estado pueden percibir el evento como menos peligroso y combativo.

2. La música en la fiesta popular permite la recuperación del espacio público

Al vincular el sonido a la fiesta popular, se materializa su importante papel en la recuperación del espacio público en ciudades que han sufrido la gradual privatización o control de estos. En países como México o España, es posible identificar una creciente tendencia hacia la *turistificación*. Los llamados “pueblos mágicos”, por ejemplo, han ocasionado limitaciones al uso de los espacios públicos por parte de sus habitantes. En ciudades como Santiago de Chile, se puede verificar cómo la industria inmobiliaria ha omitido la creación de espacios para el

esparcimiento, los deportes y las artes, capitalizando cada centímetro cúbico a fin de exacerbar los réditos. Como una contestación a esta tendencia, en esta misma ciudad, la lucha por el derecho a la ciudad y la vida colectiva quedó también claramente ilustrada con la masiva Cena de Año Nuevo que se celebró el 31 de diciembre del 2019, en la que fuera renombrada “Plaza Dignidad” de la ciudad capital⁹. Esa última noche del año, músicos, bandas, bailarines y manifestantes en general hicieron asados callejeros, bailaron y festejaron la llegada de lo que anunciaban como una “nueva era” (Aceituno 2020). Asimismo, durante los tumultuosos años 2020 y 2021, en las capitales de países como Chile, Colombia, Cuba, Hong Kong o Tailandia, los ciudadanos se tomaron las calles para hacerlas sonar y contestar así los sistemas políticos autoritarios que los regían, reclamando el uso de los espacios públicos como un derecho ciudadano. En tales reclamos se dirime no solo el acceso a lo público como un bien y como un recurso; además se vela por el derecho a ser juntos como una forma de asociación política. Como se puede notar, las luchas por la preservación de fiestas en espacios públicos y abiertos, no es solamente una disputa en contra de las fuerzas que privatizan el espacio; es además una lucha por la idea y la vivencia de lo público, como lo han ilustrado algunos estudios ocupados de la relación entre música y fiesta por ejemplo en Río de Janeiro (Herschman y Sanmartín Fernandes 2023, Amaro dos Reis 2021), en New Orleans (Sakakeeny 2013) o en Ciudad de México (Argüello-González 2018).

En circunstancias más cotidianas, la (re)apropiación ciudadana de espacios públicos por medio de las prácticas musicales puede incidir en la materialidad del espacio urbano. En ocasiones, las plazas, fuentes o calles de la ciudad se ven beneficiadas gracias a las alianzas que los músicos callejeros logran establecer con locatarios, propietarios o autoridades locales, a fin de poder ejercer su trabajo y fuente de ingreso. Un músico callejero puede, por ejemplo, ofrecerse para barrer una esquina a cambio de poder instalarse en ella, o bien puede comprar cloro para desinfectar el agua de una fuente a cambio de tener acceso a una toma de electricidad para conectar su equipo de amplificación sonora (Bieletto-Padilla 2021). Este tipo de interacciones sociales cotidianas, mediadas por la música, pueden dar lugar a pequeñas pero significativas modificaciones en la constitución material de las ciudades y en el sentido de apego hacia ellas.

3. El sonido en el espacio público, y en especial en contextos festivos, solventa formas de acción política

Como se puede discernir, en estas batallas, el sonido, el baile, la fiesta, y lo carnavalesco son todas herramientas de acción social que Judith Butler, siguiendo a Gandhi, ha identificado como formas de acción “no-violentas” (Butler 2020). Además de permitir la reproducción de tradiciones y costumbres, estas tácticas ciudadanas de resistencia festiva pueden ejercer un importante rol en criticar los estatutos vigentes, cuestionar el orden establecido y señalar la necesidad tanto de realizar cambios necesarios para una convivencia más justa, como de distribuir de mejor manera los recursos materiales necesarios para la vida cotidiana. Dicho de otro modo: la fiesta en el espacio público es una forma de ejercer ciudadanía. Como sostiene el geógrafo David Harvey siguiendo a Lefebvre, “el lugar, la localización y la geografía cumplen un papel sumamente importante en la formación de la identidad política” (Harvey 2014: 23). Pero estas formas de ejercicio ciudadano en pro de la defensa del espacio no única ni necesariamente ocurren en el seno de movimientos sociales. Más bien, la persistencia de ciertas tradiciones y prácticas festivas o rituales van marcando dinámicas, en donde lo cotidiano se erige como

⁹Realizada en pleno auge de un movimiento social que desde octubre del 2019 ha denunciado un régimen económico abusivo y un gobierno autoritario, esta cena comunitaria contestó el decreto del intendente Felipe Guevara que limitaba por la fuerza el derecho a reunión pública. Días antes, el control de la plaza se venía disputando entre el Gobierno local y los manifestantes mediante el uso de vehículos lanza aguas, lesiones oculares y diversas acciones represivas por parte del cuerpo de carabineros, quienes incluso llegaron a considerar el uso de armas acústicas para la dispersión de masas.

micropolítica del día a día, y donde se pueden crear territorios no solo a nivel local, sino incluso transnacional. El papel que la música juega en la subsistencia de dichas costumbres no es menor. Eventos como las fiestas callejeras de XV años en México (Sarricolea Torres y Ortega Palma 2009), el movimiento sonidero (López Cano 2015, Ragland 2013), o las murgas en países como Argentina y Uruguay (Martin 1997; Sommaruga 2014), son ejemplos de lo anterior.

4. La música en la fiesta contribuye a resignificar los lugares

Una importante función de la música en el contexto de la fiesta callejera tiene que ver con cómo las jerarquías musicales preexistentes, articuladas en conjunto con –o en oposición a– las jerarquías socioespaciales también preexistentes, pueden contribuir a la resignificación simbólica de los espacios urbanos. Es decir, las ocupaciones festivas del espacio público usan a su favor las jerarquías preestablecidas de los territorios, con lo cual dotan de significaciones sociales a los espacios convirtiéndolos en lugares más significativos para sus habitantes. Si bien en cada ciudad, hay espacios que se consideran más emblemáticos que otros, determinadas calles, plazas y recintos pueden ser (re)significados como zonas que enmarcan formas particulares de interacción, tanto por cómo han sido planeados, (re)diseñados y (re)construidos, cuanto por el modo en como son, de hecho, utilizados. El uso recurrente de una plaza o esquina particular para un evento festivo o musical puede contribuir a que espacios que no se consideraban importantes se conviertan en lugares especiales para los habitantes de un barrio, un sector o de la ciudad entera. Estas mutaciones permiten reactivar territorios y resignificarlos, poniéndolos al servicio de prácticas sociales, tales como la música y la danza, y así reclamar los espacios públicos para la gente común (Amaro dos Reis 2021 y Rodríguez Vega 2021). A fuerza del uso, estos espacios comienzan a cobrar una vida activa, lo que a la postre necesariamente conduce a que los usuarios identifiquen las necesidades materiales de sus entornos. Entre tales necesidades se incluyen la actualización del equipamiento urbano, la conservación de inmuebles, la limpieza de espacios verdes y fuentes, infraestructuras de seguridad, entre muchas más. En algunos casos, la apropiación de los espacios públicos conduce a los habitantes a gestionar de manera autónoma soluciones a las necesidades detectadas, lo cual refuerza los lazos sociales al tiempo que fortalece las nociones locales de identidad barrial o cultural.

De esta manera, la realización de un carnaval, festival o alguna fiesta callejera similar suele incentivar el embellecimiento, remozamiento o mejora de espacios urbanos que se consideran centrales para el buen desarrollo del evento. Como lo han demostrado ya múltiples autores (Wynn 2015, Wynn y Yetis-Bayraktar 2016, Sánchez-Fuarros 2016, Sakakeeny 2013), las músicas vinculadas a festivales o fiestas tradiciones locales pueden llegar a jugar un papel fundamental en la (re)significación, y recuperación de los espacios públicos. En suma, la fiesta en el espacio público contribuye a incrementar la deseabilidad por determinados espacios, en tanto estos se perciben como repositorios de experiencias particulares y no accesibles en otros barrios.

Respondiendo a una de las preguntas antes formuladas, acerca de las funciones que cumple la fiesta popular en ciudades que adolecen de una profunda segregación socio-territorial, tal efecto de deseabilidad incrementada puede incidir también en aumentar las oportunidades de encuentros sociales entre personas de clases sociales distintas, quienes de otro modo no se verían.

No obstante, la gestión socio-territorial debido a intereses económicos, políticos y electorales es una causa importante que tiende a determinar qué eventos festivos, cuándo y en qué formatos pueden ocurrir en el espacio público. Cuando la realización de estos festivales está sujeta a apoyos o patrocinios institucionales es cuando más claramente se ve la disputa por los territorios geográficos y simbólicos, incluso a veces reforzando la relación entre territorios, ideologías y clase social. Un ejemplo es el contraste entre dos festivales musicales que recientemente tuvieron lugar en la capital chilena. Organizado anualmente en el parque O'Higgins de la comuna de Santiago centro, el festival Lollapalooza cambió en 2022 su sede habitual. Las razones esgrimidas

aludieron al “daño patrimonial”, debido al deterioro que cada año sufre el parque. Como se puede inferir, Lollapalooza brinda con claridad un ejemplo de la creciente privatización de lo público para intereses privados, tendencia que transforma los espacios públicos en objetos de consumo y comercialización. Sin embargo, el cambio de color político de la comuna, disputada en las urnas al derechista Felipe Alessandri por la comunista Irací Hassler, puede haber sido un factor de peso en el distanciamiento de la nueva alcaldesa con un festival tan claramente comercial y ligado a la industria musical, especialmente considerando los altos costos de admisión al mismo.

Como claro contraste, el festival WOMAD, si bien asociado globalmente a la noción de “músicas del mundo”, se ha caracterizado en Chile por convocar a músicos independientes y representantes locales de música de protesta. Organizado en la comuna de Recoleta, bajo la jurisdicción del Partido Comunista y de su alcalde Daniel Jadue, este festival reclama esta zona urbana como parte del proyecto de cambio político (en el que Hassler también participó) que contestó a la administración de Sebastián Piñera y que acabó por instaurar el nuevo gobierno de izquierda encabezado por Gabriel Boric, y que, entre otras causas, enarbola la contestación al orden neoliberal implementado en Chile por la dictadura Pinochetista. Se puede ver con claridad cómo los diferentes géneros y estilos musicales acaban por vincularse a identidades culturales que se estructuran dentro de proyectos económicos, políticos e ideológicos, reforzando así la distribución de los territorios materiales y simbólicos.

5. La música en la fiesta dinamiza las interacciones sociales y hace audible lo oculto y marginal

Bajo la misma lógica, la fiesta callejera cumple una importante función de integración, necesaria para dinamizar las interacciones sociales en cualquier comunidad. En su origen conceptual y material, las ciudades por vocación centralizan el comercio y las instituciones, por ende, condensan colectividades diversas en áreas reducidas. Además de acoger los mecanismos performativos de la cultura, esas materialidades urbanas dan la oportunidad a los grupos sociales de situarse en un territorio y enunciarse; pero, además, reconocerse en sus diferencias. Si pensamos, por ejemplo, en el tipo de beneficios que la migración aporta a una sociedad antiguamente aislada –por ejemplo, la sociedad chilena hasta hace pocos años–, la fiesta es fundamental para hacer partícipes de la festividad a los nuevos miembros a la comunidad (Martí 2008b). No únicamente porque ahí se les hace partícipes de las formas culturales que son propias a la cultura que los acoge, sino porque la fiesta abre oportunidades para que los “extraños” integren sus prácticas culturales a la sociedad de la que buscan ser parte. Es así como la sonoridad misma de la cultura también se transforma. Si pensamos que cada sociedad cuenta con repertorios musicales más conocidos que otros, la fiesta en el espacio público brinda oportunidades para que las músicas periféricas –las que no se reconocen localmente debido a su novedad contextual– comiencen a integrarse a la “sonófera” local –al conjunto de sonidos que dota de sentido la vida de una determinada comunidad– (Camacho 2006). La introducción de nuevos instrumentos, estilos y formas de sonar y cantar, son todos elementos que transforman la sonoridad de la cultura y con ello sus referentes culturales. En los términos propuestos por Steven Feld (2013, 2015), la introducción de estos nuevos sonidos supone la instauración de condiciones distintas para construir nuevas “acustemologías”, es decir, nuevas formas de construir conocimiento desde lo acústico y generar sentido desde lo experiencial. Al mismo tiempo, contribuyen a incrementar el umbral de goce estético de la sociedad en cuestión y suscitan oportunidades para la mezcla, hibridación, fusión, etc.

Además, la fiesta musical en el espacio público cuenta con el potencial de hacer visible a los sectores del pueblo que suelen estar ocultos. Claro es el hecho de que la presencia de ciertas músicas en las calles –y su denostación mediante la invocación de la categoría “ruido”– ha gatillado siempre el deseo por controlar lo que suena, cuándo suena y por qué suena, lo cual es solo el índice de un afán por el control socio-territorial con fines de gobernabilidad. En años recientes, ha sido bien estudiado por la Historia cómo los modos en que algo se festeja o, mejor

dicho, la manera en cómo las élites perciben y nombran los modos de festejar –y en particular de sonar– han ayudado a través de la historia a dividir entre la “gente decente” y la “ínfima plebe” (Viquería Alban 1987, Bieleto Bueno 2018, Simões de Castro 2021). Si admitimos entonces que la fiesta popular callejera puede ampliar nuestros panoramas de experiencias estéticas y sensoafectivas, entonces es válido preguntarse ¿cómo la fiesta podría repercutir en cambios sociales mayores, por ejemplo, transformando las ideas en torno a ciertos grupos sociales, o cambiando las mentalidades de lo posible o aceptable, por medio de instaurar, aunque sea momentáneamente, tipos particulares de interacciones sociales que resulten gozosas? (Doughty y Lagerqvist 2016). Otro modo de formularlo es: ¿qué es lo que la fiesta en la calle le hace a los prejuicios sociales y raciales de los sectores dominantes, y que suelen ser los más inflexibles al cambio?

6. La música en la fiesta popular permite vivencias del espacio y modalidades de circulación de afectos únicas en su tipo

Los sentidos y afectos también se resignifican por efecto de las músicas y sonidos que se escuchan en el espacio público. La música puede además tener efectos imprevistos en los cuerpos de las personas que escuchan, pues no solo lo hacemos con el oído, si no con todo el cuerpo. Es decir, como lo ha defendido Tim Ingold (2007), la materialidad del sonido activa nuestros cuerpos sonantes (“*ensounded bodies*”) de modo tal que nuestra experiencia de escucha corporizada incide en la conformación que hacemos de los lugares, los cuerpos, las comunidades, los afectos y las maneras de comprender cómo se ejerce y circula el poder. Karla Berrens por ejemplo, destaca la importancia del sonido para conectarse con el lugar habitado, pues la manera en cómo experimentamos los sonidos es parte de un proceso de unificación de una muy compleja experiencia intersensorial del espacio. Como sostiene, el proceso de escucha, mediante el que se dota de sentido al espacio, “funciona uniendo y no separando experiencias, pues los sentidos se acompañan de afectos, orientaciones [para la acción y la interpretación] y de emociones que ocasionan una mayor conexión entre nosotros, nuestros pasados, nuestros presentes y, al mismo tiempo, con nuestras formas previas y contemporáneas de hacer lugar” (Berrens 2016: 80). Entonces, si se considera la experiencia aurál como parte de la experiencia urbana, el proceso de asignación de sentido al espacio integra al cuerpo, la memoria y las emociones, proporcionando un entendimiento más integral de cómo se hace lugar y cómo nos arraigamos a él. Así, desde los patrones de resonancia, se pueden construir nuevas “cartografías afectivas”, es decir, espacios que son significativos para quienes los habitan, debido a lo que ahí vivieron y sintieron, y que por tanto se integran a sus mapas experienciales.

Las músicas y expresiones sonoras en el espacio público que se dan en contextos festivos pueden activar afectos que inducen, a su vez, a la transformación de actitudes sociales en donde se reconocen nuevas formas de cómo el yo se relaciona con los otros y “lo otro”. Como indica Michael Gallagher (2016), el sonido es un impulso que moviliza afectos, y al hacerlo, no sólo interconecta entidades; sino que además las modifica. Como también sostienen Doughty y Lagerqvist (2016), la música en el espacio público tiene un potencial ético para transformar los imaginarios sociales de lo que antes parecía ajeno. Ahí, en la calle que es la “quintaesencia del espacio público” (Mehta 2019), es donde la gente diferente se encuentra entre sí, donde la sociedad tiene la oportunidad de convertirse en una más inclusiva. Si la resonancia se entiende no solo en términos acústicos, sino en términos sociológicos, el hacer de uno impacta la reacción del otro, a nivel material y simbólico (Rosa 2019: 88). De suerte que, cuando dos o más personas se encuentran en una misma ocasión performática, lo que una hace resuena en lo que la otra escucha, potenciando procesos de redistribución de afectos (Ranciere 2006) y de transformación intersubjetiva.

7. *La música en la fiesta hace que el evento sea más memorable y por ende contribuye a construir memorias sociales situadas en territorios específicos*

Gracias a la impronta que el sonido deja en los cuerpos, las mentes y los afectos de los escuchas, un evento festivo, y el lugar en que ocurrió, se recuerdan mejor y por más tiempo cuando la música estuvo presente. Por efecto de los paisajes sensoriales que se crean, entre otras cosas, mediante la música, las memorias sociales en torno a un determinado barrio, plaza, calle o espacio público se fijan en la memoria y los afectos de los asistentes. Siendo ellos quienes eventualmente construyen la historia oral de esos eventos emplazados, esos recuerdos permiten construir las memorias colectivas que dan identidad cultural tanto a los lugares como a las personas (Bieletto Bueno 2017). Adicionalmente, este tipo de experiencias abonan a los discursos acerca del patrimonio inmaterial que tanto gustan a las autoridades. Tales discursos oficiales incrementan la legitimidad de administraciones en curso, aumentan la deseabilidad de los espacios y, con ello, su perfil turístico, dejando además beneficios para la economía.

Palabras finales

Como he expuesto, más allá de solo considerar la música en la fiesta popular, el estudio del sonido en las ciudades suscita muchas más preguntas de gran relevancia para interpretar los procesos de territorialización. ¿Cómo es que el sonido y su manejo institucional puede condicionar las relaciones entre quienes habitan distintos barrios, ocupan diferentes estratos sociales, o se sienten parte de diversos colectivos? ¿Qué tipo de políticas públicas determinan quiénes pueden acceder al silencio y quiénes deben aguantar el ruido? ¿A quiénes está permitido usar el espacio público para hacer qué sonidos y en qué lugares? ¿En qué manera el sonido puede contravenir, revertir o reconfigurar las representaciones sociales existentes sobre un determinado territorio? ¿Cómo, al hacerlo, se transforman las relaciones sociales que ahí tienen lugar?

A manera de epílogo, es relevante preguntarse por el futuro desarrollo que podrán tener las festividades públicas y callejeras, considerando los tiempos que corren. La crisis sanitaria de los años 2020 y 2021 y el avance de sistemas autoritarios y tecnologías informáticas de vigilancia en todo el mundo han conducido a un mayor control oficial y ciudadano sobre los espacios públicos. Lo vivido estos últimos años tiene relevantes implicaciones que conciernen al bio poder, así como al ejercicio del poder político, económico e ideológico para el control de las vidas de las personas. Aun así, es previsible que la fiesta y la música en ella sigan contribuyendo a la subsanación de los daños psico-sociales que situaciones anómalas, como crisis sanitarias, movilizaciones sociales violentas, o incluso guerras han ocasionado en las sociedades. Es probable, y deseable, que la música nos ayude una vez más a relajar el cuerpo y perder el miedo al encuentro, invitándonos a gozar los espacios de las ciudades que habitamos.

BIBLIOGRAFÍA

ACEITUNO, PEDRO

2020 "Año nuevo en Dignidad", *Boletín Música*, LIV/3, pp. 185-195.

AMARO DOS REIS, ESTÉVÃO

2021 "Musical" local y ocupación del espacio público: Playa de la Estación y el carnaval callejero de Belo Horizonte". *Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (editora). Santiago: Ediciones Universidad Mayor, pp. 144-173 [edición e-book].

ARGÜELLO GONZÁLEZ, PABLO IVÁN

2018 "Epicentros de revitalización en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Gentrificación, apropiaciones y conflictos en torno al trabajo de músicos callejeros", *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, II/3, pp. 1-30.

ATTALI, JACQUES

1985 *Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

BAJTIN, MIJAIL

1987 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (traductores). Madrid: Alianza.

BAYUELO GARCÍA, MÓNICA

2021 "Migración de riesgo en el tránsito de la ruta noreste: Subjetividades desde una escucha significativa". Tesis de maestría en antropología social". Monterrey, México: CIESAS.

BENNETT, ANDREW Y IAN WOODWARD

2016 "Festival spaces, identity, experience and belonging". *Festivalization of Culture*. Judy Taylor y Andy Benett (editores). Londres y Nueva York: Routledge, pp. 11-26.

BERRENS, KARLA

2016 "An emotional cartography of resonance", *Emotion, Space and Society*, 20, pp.75-81.

BIELETTU-BUENO, NATALIA

2017a "Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: El caso de las carpas de Barrio en Ciudad de México (1900-1930). *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. Ana Lidia Domínguez Ruiz y Antonio Ziri6n (editores). México: UAM/Ediciones Del Lirio, pp.57-80.

2017b "Noise, soundscape and Heritage: Sound cartographies and urban segregation in twenty-first century Mexico City", *Journal of Urban Cultural Studies*, IV/1-2, pp. 107-125.

2018 "De incultos y escandalosos: ruido y clasificaci6n social en el M6xico Postrevolucionario", *Resonancias*, XXII/43, pp. 161-178. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.9>

2019 "Construcci6n de la marginalidad de los m6sicos callejeros. El caso de Rey Oh Beyve", *Cultura y Representaciones Sociales*, XIV/17, pp. 309-347.

2021 (Editora) *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural en Am6rica Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor.

2021a "Introducci6n. Sonido y escucha en las ciudades latinoamericanas. Derecho a la ciudad, poder y ciudadan6a". *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en Am6rica Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (editora). Santiago de Chile. Universidad Mayor, pp. 6-47 [edici6n e-book].

2021b "El programa 'M6sica a un Metro' Santiago de Chile y el 'orden' como l6gica intr6nseca". *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en Am6rica Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (editora). Santiago de Chile. Universidad Mayor, pp. 259-285 [edici6n e-book].

2022 "M6sica e son em artivismos urbanos". *Artivismos urbanos. [Sobre]viviendo en tempos de urgencias*. Cintia Sanmartin Fernandes, Micael Herschmann, Rose de Melo Rocha y Simone Luci Pereira (organizadores). Rio de Janeiro: Editora Sulina, pp. 353-373.

BIELETTU-BUENO, NATALIA Y GUSTAVO GALVÁN CÁZARES

2023 "Estudiantinas in Guanajuato. Street music, architectural heritage, and the making of space hierarchies". *Ambiance, Tourism and the City*. Íñigo Sánchez-Fuarros, Daniel Paiva y Daniel Malet Calvo (editores). Londres: Routledge, pp. 43-61. DOI: 10.4324/9781003207207

BIELETTU-BUENO, NATALIA Y CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA

2020 "Volver a crear. Crisis social, m6sica, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)", *Bolet6n M6sica*, LIV/3, pp. 3-27.

BIELETTO-PADILLA, MAURICIO

- 2021 “El Juglar de la plaza de Coyoacán en Ciudad de México. Mauricio Bieletto entrevistado por Natalia Bieletto-Bueno”. *Ciudades vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (Editora). Santiago de Chile. Universidad Mayor, pp. 333-342 [edición e-book].

BORNE, GEORGINA (EDITORA)

- 2013 *Music, sound and space: Transformations of public and private experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRUSILA, JOHANNES, BRUCE JOHNSON Y JOHN RICHARDSON (EDITORES)

- 2016 *Memory, Space and Sound*. Londres: Intellect.

BUTLER, JUDITH

- 2019 “Out of Breath: Laughing, Crying at the Body’s Limit / Sin aliento: riendo, llorando al límite del cuerpo”. Conferencia Magistral de la Cátedra Bergman como parte de las actividades en colaboración con el Encuentro Hemisférico. UNAM. Ciudad de México. Sala Nezahualcóyotl, 13 de junio. https://www.youtube.com/watch?v=r4F6qo1QZmc&ab_channel=HowlRoundTheatreCommons [acceso: 19 de julio de 2024].

- 2020 *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós.

CAMACHO, GONZALO

- 2006 “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca”. *Música sin Fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*. Fernando Híjar Sánchez (editor). México: CONACULTA. pp. 251-288.

- 2001 “La música celeste. Una reflexión sobre el arte en el espacio festivo de una comunidad indígena de México”, *América. Cahiers du CRICCAL*, XXVII/1, pp. 177-183.

CLAYTON, MARTIN

- 2012 “What is Entrainment? Definition and applications in musical research”, *Empirical Musicology Review*, VII/1-2, pp. 49-56.

CLAYTON, MARTIN, KELLY JAKUBOWSKI, TUOMAS EEROLA, PETER KELLER, ANTONIO CAMURRI, GUALTIERO VOLPE Y PAOLO ALBORNO

- 2020 “Interpersonal Entrainment in Music Performance: Theory, Method and Model”, *Music Perception*, XXXVIII/2, pp. 136-194.

CORTÉS, IGNACIA

- 2020 “Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre 2019”, *Boletín Música*, LIV/3, pp. 53- 69.

DAUGHTRY, MARTIN

- 2015 “Listening to war. Sound, Music, Trauma and Survival”. *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (editores). Durham y Londres: Duke University Press, pp. 183-192.

DE LA BARRE, JORGE

- 2014 “Poder, territorio, som: alguns comentários”, *El oído pensante*, II/1, pp. 40-56.

DELLA DORA, VERONICA

- 2021 “Listening to the archive historical geographies of sound”, *Geography Compass*, XV/11. DOI: [10.1111/gec3.12599](https://doi.org/10.1111/gec3.12599)

DÍAZ ÁRAYA, ALBERTO Y PAULO LANAS CASTILLO

- 2015 “Danza y devoción en el desierto: Obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX)”, *Latin American Music Review*, XXXVI/2, pp. 145-169.

DOMINGO GÓMEZ, DANIEL Y ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

- 2023 “Comunicación en conflicto. La función del ruido en la crisis social”, *Estudios Avanzados*, 38, pp. 111-128.

DOMÍNGUEZ RUIZ, ANA LIDIA

2015 "El poder vinculante del sonido: La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro", *Alteridades*, XXV/50, pp. 95-104.

DOUGHTY, KAROLINA Y MAJA LAGERQVIST

2016 "The ethical potential of sound in public space: Migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a 'failed' public square", *Emotion, Space and Society*, 20, pp. 58-67.

DOUGHTY, KAROLINA, MICHELLE DUFFY Y THERESA HARADA (EDITORAS)

2019 *Sounding places: More-than-representational geographies of sound and music*. Edward Cheltenham, Northampton: Elgar Publishing.

EIDSHEIM, NINA SUN

2015 *Sensing Sound. Sensing and Listening as Vibrational Practice*. Durham Duke University Press.

FELD, STEVEN

2013 "Una acustemología de la selva tropical", *Revista Colombiana de Antropología*, XLIX/1, pp. 217-239.

2015 "Acoustemology". *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakkakeeny (editores). Duke University Press, pp.12-21.

FILIPOVIĆ, ANDRIJA

2012 "Noise and noise: The micropolitics of sound in everyday life", *New Sound-International Magazine for Music*, XXXIX/1, pp.15-29.

GALLAGHER, MICHAEL

2016 "Sound as affect: Difference, power and spatiality", *Emotion, Space and Society*, 20, pp. 42-48.

GALVÁN CÁZARES, GUSTAVO

2023 "Implicaciones de la patrimonialización en las formas de habitar, experimentar e identificarse con el territorio desde la escucha. Los Centros Históricos de San Luis Potosí México y Guanajuato, México". Tesis doctoral. San Luis Potosí: Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Estudios Latinoamericanos en Territorios, Sociedad y Cultura, Universidad de San Luis Potosí.

GIMÉNEZ, GILBERTO

2004 "Introducción al estudio de las identidades urbanas". Conferencia presentada el día 30 de septiembre de 2004 en el marco del Seminario Permanente de Estudios sobre la Ciudad, del Centro de Estudios sobre la Ciudad de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Inédita.

HARVEY, DAVID

2014 [2012] *Del derecho a la ciudad a las ciudades rebeldes*. Buenos Aires: Akal.

HERNÁNDEZ ARAYA, DANIELA

2016 "El Carnaval del Roto. Libro objeto sobre la celebración del día del roto chileno". Memoria para optar al título de diseñador gráfico. Santiago: Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/139553>

HERSCHMANN, MICAEL Y SANMARTIN FERNANDES, CINTIA

2014 *Musica nas ruas de Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: INTERCOM.

2023 *A força movente da Musica. Cartografias sensíveis das cidades musicais do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Sulina.

IHDE, DON

1976 *Listening and The Voice. A Phenomenology of Sound*. Ohio University Press.

INGOLD, TIM

2007 "Against Soundscape". *Autumn leaves: Sounds and the Environment in artistic practice*. August Carlyle (editor). París: Double Entendre/CRISAP, pp.10-13

LABELLE, BRANDON

2010 *Acoustic territories. Sound culture and everyday life*. Nueva York y Londres: Continuum.

2018 *Sonic Agency. Sound and emergent forms of resistance*. Londres: Goldsmith Press.

LARA LARGO, SOFÍA

2015 "Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 21, pp. 147-164.

LEFEVBRE, HENRI

2017 [1968] *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.

LÓPEZ-CANO, RUBÉN

2015 "Sonideros mexicanos: cuerpos alternativos en las calles", *Inmediaciones de la Comunicación*, 10, pp.145-155.

LLANO, SAMUEL

2018 *Discordant Notes. Marginality and Social Control in Madrid 1850-1930*. Oxford: Oxford University Press.

LLANOS-HERNÁNDEZ, LUIS

2010 "El concepto de territorio y la investigación en las ciencias sociales", *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, VII/3, pp. 207-220.

MARTÍ, JOSEP

2008 "La fiesta en el escenario urbano actual". *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Josep Martí (editor). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, pp. 13-40.

2008b "Fiesta e integración." *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Josep Martí (editor). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, pp. 41-78.

MARTÍN, ALICIA

1997 *Fiesta en la calle: Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.

MEHTA, VIKHAS

2019 *The Street: A Quintessential Social Public Space*. Nueva York: Routledge.

MORALES PÉREZ, SOLEDAD Y CARMEN PACHECO BERNAL

2018 "Cuando la música cesa: el papel de los festivales culturales en la creación de espacio urbano", *Documents d'anàlisi geogràfica*, LXIV/2, pp. 271-289.

NANCY, JEAN LUC

2002 *À L'écoute*. París: Galilée.

PAIVA, DANIEL

2018 "Sonic geographies: Themes, concepts, and deaf spots", *Geography Compass*, XII/7. DOI: <https://doi.org/10.1111/gec3.12375>

PINOCHET COBOS, CARLA

2016 "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. XI/2, pp. 29-50.

POL, ENRIC

1996 "La apropiación del espacio". *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Lupicinio Íñiguez-Rueda y Enric Pol (editores). Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, pp. 45-62.

- 2002 "El modelo dual de la apropiación del espacio". *Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*. Ricardo García Mira, José Manuel Sabucedo y José Romay (editores). Coruña, España: Asociación Galega de Estudios e Investigación Psicosocial, pp. 123-132.
- PUJOL CRUELLS, ADRIÁ
2006 "Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo", *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, IV/2, pp. 36-49.
- RAGLAND, CATHY
2013 "Communicating the Collective Imagination the Sociospatial World of the Mexican Sonidero". *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Héctor Fernández L'Hoeste y Pablo Vila (editores). Nueva York: Duke University Press, pp. 119-137.
- RAIMONDI, JULIE MICHELLE
2012 "Space, place, and music in New Orleans". Tesis doctoral en etnomusicología. Los Ángeles: University of California.
- RANCIÈRE, JACQUES
2006 *The politics of aesthetics; The distribution of the sensible*. Nueva York: Continuum.
- RASMUSSEN, ANTHONY
2017 "Sales and survival within the contested acoustic territories of Mexico City's Historic Centre", *Ethnomusicology Forum*, XXVI/3, pp. 307-330.
- 2019 "Acoustic Patriarchy: Hearing Gender Violence in Mexico City's Public Spaces", *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, XXIII/1, pp. 15-42.
- RODRÍGUEZ VEGA, NELSON
2021 "El break dance en Santiago de Chile. Auge y declive de un baile que incomoda". *Ciudades vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (editora). Santiago: Ediciones Universidad Mayor, pp. 101-128 [edición e-book].
- ROJAS ROZAS, SANDRA Y MATILDE MARAMBIO REYES
2010 "Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural. Carnavales de Valparaíso 2001-2010". Tesis de magister en gestión cultural. Universidad de Chile.
- ROSA, HARTMUT
2019 *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*. Madrid: Katz.
- SAKAKEENY, MATT
2013 *Roll with it: Brass Bands in the Streets of New Orleans*. Duke University Press.
- SÁNCHEZ-FUARROS, ÍNIGO
2016 "Ai, Mouraria!" Music, Tourism and Urban Renewal in a Historic Lisbon Neighbourhood", *MUSICulture*, XLIII/2, pp. 66-88.
- 2017 "Mapping out the sounds of urban transformation. The renewal of Lisbon's Mouraira Quarter". *Toward an Anthropology of Ambient Sounds*. Christine Guillebaud (editora). Nueva York: Routledge. pp. 153-167.
- SARRICOLEA TORRES, JUAN MIGUEL Y ALBERTINA ORTEGA PALMA
2009 "Una mirada antropológica al estudio de los rituales festivos. La fiesta de los XV años", *Dimensión antropológica*, XVI/45, pp. 131-152.
- SEGATO, RITA
2006 "En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea", *Politika. Revista de Ciencias Sociales*, 2, pp. 129-48.
- SEREMÁTAKIS, NADIA
2019 *Sensing the Everyday: Dialogues from Austerity Greece*. Nueva York: Routledge.

SIMÕES DE CASTRO, GUILHERME GUSTAVO

- 2021 "Samba Outsider: Música, historia y territorialidades en São Paulo, Brasil, 1950". *Ciudades Vibrantes: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Natalia Bieletto-Bueno (editora). Santiago: Ediciones Universidad Mayor, pp. 51-71 [edición e-book].

SIMPSON, PAUL

- 2011 "Street performance and the city: Public space, sociality, and intervening in the everyday", *Space and Culture*, XIV/4, pp. 415-430.

- 2017 "Sonic affects and the production of space: 'Music by handle' and the politics of Street music in Victorian London", *Cultural Geographies*, XXIV/1, pp. 89-109.

SWARTJES, BRITTY Y PAUWKE BERKERS

- 2022 "Designing conviviality? How music festival organizers produce spaces of encounter in an urban context", *Leisure Sciences*, pp.1-18. DOI: doi.org/10.1080/01490400.2022.2106328

SOMMARUGA, HÉCTOR

- 2014 "Llegó la murga: una tradición carnavalesca del Uruguay", *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 84, pp. 69-72.

SZENDY, PETER

- 2015 *En lo profundo de un oído: una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

TORO GONZÁLEZ, LUISA FERNANDA

- 2023 "En busca del camaleón: El auditum como dispositivo de control territorial en Altavista-Medellín, 2016-2021". Tesis de maestría en estudios urbanos. Quito: FLACSO Ecuador.

TROTTE, FELIPE

- 2021 *Annoying Music in Everyday Life*. Londres: Bloomsbury.

VELASCO, HONORIO, FRANCISCO CRUCES Y ÁNGEL DÍAZ DE RADA

- 1996 "Fiestas de todos, fiestas para todos", *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 11, pp. 147-163.

VIDAL MORANTA, TOMEU Y ENRIC POL

- 2005 "La apropiación del espacio. Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares", *Anuario de psicología*, XXXVI/3, pp. 281-297.

VIÑUELA, EDUARDO

- 2010 "El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización", *Tripodos. Blanquerna School of Communication and International Relations-URL*, 26, pp. 15-28.

VIQUERIA ALBAN, JUAN PEDRO

- 1987 *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*. México: Fondo de Cultura Económica.

VOEGELIN, SALOME

- 2019 *The political possibility of sound: Fragments of listening. Wartime Iraq*. Oxford: Oxford University Press.

WISSMANN, TORSTEN

- 2014 *Geographies of Urban Sound*. Londres: Ashgate.

WYNN, JONATHAN

- 2015 *Music/city: American festivals and placemaking in Austin, Nashville, and Newport*. Chicago: University of Chicago Press.

WYNN, JONATHAN Y AYSE YETIS-BAYRAKTAR

- 2016 "The Sites and Sounds of Placemaking: Branding, Festivalization, and the Contemporary City", *Journal of Popular Music Studies*, XXVIII/2, pp. 204-223.

*Diario sónico de Guayaquil. La quema de año viejo
como encuentro de imaginarios, territorio e identidad
desde la experiencia sonora*

*Guayaquil Sonic Diary. The Burning of the Old Year as an
Encounter of Imaginaries, Territory and Identity from the Sound
Experience*

por

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes, Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec

Meining Cheung-Ruiz
Universidad de las Artes, Ecuador
meining.cheung@uartes.edu.ec

Pedro Alberto Segovia-González
Universidad de las Artes, Ecuador
pedro.segovia@uartes.edu.ec

El presente trabajo expone el resultado de una investigación relacionada con el ruido, el paisaje sonoro, el impacto ambiental, la configuración identitaria, territorial y simbólica durante la quema de año viejo en la ciudad de Guayaquil (2018-2021). El artículo se divide en dos secciones: en la primera, se realiza una aproximación a las nociones de ruido, ecoacústica, territorios y estudios del sonido (Farina 2014, Farina y Gage 2017); en la segunda parte, se realiza una exposición a partir del trabajo etnográfico realizado. Se plantea como hipótesis que la expansión del sonido es parte de una realidad identitaria y territorial que se ha configurado como imaginario de autoafirmación social en la ciudad. La metodología es cualitativa y comprende dos tipos de procedimientos: revisión bibliográfica, de acuerdo con las fases que proponen Reboratti y Castro (1999), y un estudio cualitativo con enfoque reflexivo. Se realizó trabajo de campo, observación participante, entrevistas abiertas, documentación fotográfica y recopilación de niveles de ruido con sonómetros.

Palabras clave: estudios del sonido, ecoacústica, identidad territorial, constructo simbólico, etnografía del ruido.

This article exposes the result of an investigation related to noise, the sound landscape, the environmental impact, and the identity, territorial and symbolic configuration during the burning of the old year in the city of Guayaquil (2018-2021). The article is divided into two sections: in the first, an approach is made to the notions of noise, ecoacoustics, territories and sound studies (Farina 2014, Farina and Gage 2017); In the second part, an exhibition

is made based on the ethnographic work carried out. It is hypothesized that the expansion of sound is part of an identity and territorial reality that has been configured as an imaginary of social self-affirmation in the city. The methodology is qualitative and has been divided into two procedures: bibliographic review, according to the phases proposed by Reboratti and Castro (1999), and a qualitative study with a reflective approach. Field work, participant observation, open interviews, photographic documentation and noise level collection with sound level meters were carried out.

Keywords: *sound studies, ecoacoustics, territorial identity, symbolic construct, noise ethnography.*

Introducción¹

En la ciudad de Guayaquil, provincia del Guayas, región costa del Pacífico de Ecuador, se ha realizado a lo largo del siglo XX y XXI la quema de año viejo. En el último día del año, se hace una gran fogata con muñecos hechos de materiales diversos. No es una simple hoguera. Desde el ámbito privado —individual, familiar—, hasta grupos más grandes —una comunidad, una empresa—, se organizan para prender fuego al monigote; con él se van las cosas malas y abre espacio para las buenas del nuevo año. Durante la quema, se usan fuegos artificiales: el muñeco no solo está relleno de papel, cartón o aserrín; por dentro es una bomba: acumula material explosivo. Desde hace varias décadas ha imperado la creencia de que, entre más petardos, camaretas y cohetes se detonen, mayor será la prosperidad y abundancia que acompañará al dueño del monigote. Por lo general, no basta con lo que está dentro del muñeco; durante la quema, las personas lanzan paquetes de fuegos artificiales o puños de camaretas con los riesgos que implica. Entre la medianoche del 31 de diciembre y el 1 de enero de cada año, las principales ciudades de Ecuador están bajo el estruendo de la pirotécnica: cohetes, humo y fuego se esparcen con el ruido incontrolable de la celebración.

El presente trabajo analiza la práctica tradicional de la quema del viejo desde aspectos etnográficos y la ecoacústica. Se ha procurado entender la percepción de identidad y territorio relacionadas con el sonido y su vinculación a esta festividad. Al mismo tiempo, se ha identificado una narrativa social desde el imaginario sociocultural y sónico. En la quema del viejo dos cosas son esenciales: el fuego y el sonido de la explosión. Para lograr los objetivos planteados, se parte de la hipótesis de que la quema del viejo es una práctica con implicaciones sónicas y un medio de autoafirmación sociocultural en Ecuador, específicamente en Guayaquil. El fenómeno obedece a una práctica cultural y ritual que trasciende los distintos estratos sociales.

Materiales y métodos

La presente investigación partió del paradigma cualitativo de investigación social. Al principio, se planteó una ruta de trabajo que se modificó en el tiempo, en especial durante el período de la pandemia por COVID-19 entre 2020 y 2021. Se realizó un ejercicio hermenéutico en la interpretación de los resultados, tomando como punto de partida la elaboración y simbología de los constructos sociales (Martí i Pérez 2000; Boyce-Tillman 2000).

La quema de año viejo en Guayaquil ocurre exclusivamente en la transición del 31 de diciembre al 1 de enero. De esta manera, se tomaron medidas previas para la ubicación de las observaciones, registro fotográfico, grabaciones y medición del sonido. En especial, las entrevistas se hicieron horas antes, durante y después de la quema. Al respecto, fue valioso el uso del diario sónico para el registro de entrevistas. El diario sónico², como método experimental, registra las experiencias afectivas en eventos alrededor del sonido y un determinado ambiente. Tiene la particularidad de incentivar a los informantes a buscar explicaciones de cómo funciona el sonido para ellos, qué sensación se transmite en sus cuerpos y, en especial, la triangulación

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance”. Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

² En inglés *Sound Diaries*.

entre sonido, territorio y emociones. Dicho método ha tenido precursores destacados como Latham (2003), Harper (2002), Clark-Ibáñez (2004), Waitt, Gill y Head (2009), entre otros.

En general, el diario sónico ofrece información sobre el sentido de comunidad, los niveles de empatía y emotividad relacionados con las experiencias sonoras. Cuerpo, territorio y sonido se verbalizan para los informantes. Esto se logra por medio del ejercicio de escucha posterior al evento, se accionan recuerdos, sensaciones corporales, se reintroduce el concepto de espacio y perspectiva, textura sónica, activa la percepción y la imaginación (Shehan Campbell 2005). Este método permitió definir las experiencias sonoras a partir del contexto geográfico mediante la recolección de datos en un punto específico. Sin embargo, no es un método infalible, por lo que se complementó con otras metodologías.

A partir de lo antes señalado, se usaron entrevistas abiertas que permitieron la exposición de narrativas personales, esto permitió apreciar el sentido de comunidad del fenómeno estudiado. Para conocer las expectativas de los informantes, hubo un margen de tiempo entre las entrevistas que se realizaron. La ansiedad de los días previos y la emoción pocas horas después de la actividad fueron cotejadas en la escucha de los diarios sónicos. Las entrevistas permitieron observar los puntos comunes entre los miembros de la comunidad, así como la revisión de redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter), a partir de los criterios establecidos desde la netnografía (Kozinets 2015, Kozinets, Dolbec y Early 2014, Del Fresno 2011). Desde las narrativas personales y el levantamiento de la información, se describen y resaltan los aspectos identitarios.

Se hizo una revisión de material hemerográfico que nos permitió conocer aspectos que se consideraban aupados por todos los sectores sociales y que reveló, de manera gradual, cómo los entes gubernamentales ponían restricciones para la quema del viejo. El principal argumento era el riesgo de incendios, el peligro para niños y adultos y, en escasas ocasiones, se aludía al ruido de las explosiones y las consecuencias para las mascotas, especialmente en aquellos artículos de prensa en que el entrevistado pertenecía a una sociedad protectora de animales. Se infirió, desde el primer momento, que se procuraba controlar principalmente el fuego, no el ruido.

Fue indispensable el análisis de artefactos como evidencia física de monigotes y material explosivo, elementos de alta carga simbólica y emotiva durante la quema del viejo. En la actualidad, los monigotes son producidos por artesanos y comerciantes informales con materiales desechables, especialmente cartón. Cada individuo compra su monigote y, dependiendo de las circunstancias sociales, se quema de manera individual, aunque la práctica más común es la quema colectiva: cada comunidad apila los monigotes y uno o varios individuos le prenden fuego. Por razones de seguridad el encendido está a cargo de personas adultas, mientras que menores de edad incorporan más fuegos artificiales durante la quema.

El estudio se prolongó a lo largo de cuatro años, pero se aclara que hubo cuatro momentos para la recolección de datos: las noches de fin de año de 2018, 2019, 2020 y 2021. En particular, 2020 fue el momento en que menos explosiones se realizaron debido a las estrictas restricciones sanitarias y el prolongado toque de queda que vivió la ciudad durante la pandemia. Al respecto, el enfoque analítico involucró la interrelación entre las nociones de ruido, territorio e identidad, lo que involucró una descripción del territorio a estudiar, ubicación, características y aspectos socioeconómicos que se reseñan al final de la primera parte. La recolección de datos en campo no obedeció al esquema tradicional de estudios prolongados *in situ* como proponen algunos tratados etnomusicológicos (Guber 2011, Goetz y LeCompte 1988). Por las características de la celebración, nuestro trabajo de campo se hizo en las transiciones de año antes mencionadas. Herndon y McLeod (1983) otorgan amplitud a la noción de trabajo de campo; estas autoras consideran que, además de las definiciones geográficas, también puede realizarse en una ciudad y suburbios, con población de orígenes étnicos homogéneos o variados. Es el caso que se presenta en nuestro trabajo: tres puntos geográficos de la ciudad de Guayaquil. A fin de cuentas, “el trabajo de campo representa el aspecto humano de la etnomusicología y constituye un momento crítico de la investigación, probablemente el más atractivo” (Cámara de Landa 2016: 312). Se consideraron reflexiones e impresiones durante la inmersión inicial y la inmersión profunda, que permitió a los investigadores cotejar tópicos que se dieron en las comunidades.

A nivel de método cuantitativo se usaron sonómetros para medir los niveles de ruido, pero los valores se usaron para una interpretación cualitativa. El sonómetro es un instrumento que mide el nivel de presión sonora de un ambiente o situación sonora. Su uso es frecuente en el campo de los estudios de la ecología, el impacto ambiental y, recientemente, en la ecoacústica. Para la medición de campo se utilizaron dos modelos: *Sonómetro* y *Sound Level Meter*, que son aplicaciones gratuitas para teléfonos celulares y que tienen un amplio margen de error estimado entre el 5% y el 10%, entre otras cosas, por el desempeño del micrófono y la calibración del usuario. Las mediciones se hicieron en intervalos de cinco minutos, a partir de las 23:45 hasta las 0:15 h; es decir un total de siete momentos de medición, aunque las detonaciones comenzaban antes y terminaban mucho después de los límites fijados.

Como se puede inferir, nuestro estudio no es completamente etnográfico, aunque, a partir de la definición de etnografía que ofrecen Goetz y LeCompte (1988), se ofrece una descripción y análisis de grupos sociales, con características culturales similares. Se deja constancia de una práctica social y ritual vinculada a territorios, identidades e imaginarios de una comunidad.

Imaginario, territorio e identidad. Ideas transversales en torno a la quema del viejo

En este trabajo destacan las nociones de territorio, imaginario e identidad. Conceptualmente, los resultados han vislumbrado una construcción de identidades en el entorno urbano que se aleja de la idea estereotipada en torno al ruido como violencia y contaminación. Aunque el estudio se llevó a cabo en lugares específicos, se hace referencia al concepto de territorio en tanto interconexión a lo largo de la geografía de la ciudad.

La relación con el espacio urbano no se limita a subculturas o minorías, sino que es una práctica que abarca toda la ciudad. Esto implicó un desafío metodológico, debido a la amplitud geográfica de la investigación de campo. Al integrar fenómenos sonoros en diversas áreas urbanas y rurales del país, cada comunidad realiza la quema en áreas delimitadas, límites imaginados por los residentes, como el vecindario en el que viven o crecieron. Las divisiones administrativas y políticas preestablecidas no reflejan la realidad socioeconómica de cada comunidad; por lo tanto, la noción de territorio amplía el alcance espacial del estudio.

El uso de la palabra "territorio" se justifica también por las dimensiones históricas y sociales. La presencia de migrantes de diferentes partes del Ecuador, especialmente de las provincias de la costa y la sierra, ha generado estereotipos y percepciones que influyen en la forma en que los miembros de la comunidad perciben la relación entre identidad y territorio. Se observó que la quema es parte de la integración sociocultural y contribuye a la configuración de un territorio imaginado urbano, con un fuerte sentido de pertenencia geográfica y de identidad territorial a través de la celebración. Por esto la importancia del territorio como construcción de una identidad imaginada.

Durante el análisis y la discusión de resultados, se vislumbró la construcción de una identidad propia por medio de la tradición, destacando el sentido de pertenencia de la quema del viejo como acto de reafirmación sociocultural. Fue necesario abordar múltiples aspectos, como el contexto, la historia, la sociedad y la modernidad; pero lo principal es lo sonoro, elemento clave en la construcción de la identidad. Se consideraron también factores como la identidad imaginada, el turismo y los medios de comunicación. El trabajo revela hallazgos importantes que sugieren la reconfiguración de la tradición a través de un proceso decolonizador, la deconstrucción de una narrativa identitaria.

Contexto geográfico, unidades de estudio y muestra

Los investigadores se distribuyeron en tres puntos de la ciudad de Guayaquil: centro-sur; centro-norte y norte de la ciudad. En cada caso, eran zonas residenciales de marcadas diferencias socioeconómicas; esto permitía vislumbrar posibles diferencias a partir de los contextos. La unidad de estudio se conformó con estas comunidades, en cada una se realizó un *focus group* y se

registró el nivel de las detonaciones. El tamaño de la muestra estuvo constituido por quince individuos, coordinados en grupos de cinco personas por cada investigador. Sin embargo, a lo largo de la recolección de la información, se incorporaron otros individuos de forma fortuita, quienes no estuvieron en los distintos momentos de la muestra. Se consideraron los siguientes criterios muestrales: a) miembros de la comunidad con cinco años de residencia en la zona; b) estos informantes variaban en edad (15-65 años) y sexo, de procedencia nacional o extranjera. El margen de edad era importante, porque permitió obtener una perspectiva histórica a nivel de experiencias personales. La recolección de las muestras de sonido se limitó a la Nochevieja de 2021; se usaron los sonómetros antes mencionados que arrojaron valores referenciales.

La cantidad de información recopilada en los diarios de sonido y los sonómetros permitió tener una idea de los efectos y repercusiones sónicas durante la recolección de las muestras. Sin embargo, los resultados son parciales, y no se consideraron otros parámetros de análisis para una interpretación integral en los niveles ecoacústicos, como lo eran la velocidad del viento, el choque de ondas en viviendas y edificios, la temperatura y el nivel de humedad.

Ecoacústica, sonido y ruido

En los últimos años se ha observado un pronunciado interés en torno a los estudios del sonido, el ruido, la naturaleza y su relación con el hombre, el espacio y su identidad sonora (Cruces 1998, Mamani 2010, Martí i Pérez 1998). La principal producción académica se ha publicado en inglés, por lo que hay pocas referencias en castellano que teoricen sobre el tema, aunque han aparecido esfuerzos para acercar a los investigadores hispanoparlantes, como el ejercicio de traducción del trabajo de Titon (2020), realizado por Valdebenito (Titon 2022).

En este sentido, el sonido y su rol en la naturaleza ha sido estudiado desde la ecoacústica por Sueur y Farina (2015). Los autores hacen un análisis en donde relacionan la medición del sonido y su impacto en el medio ambiente. En efecto, más allá de un estudio psicoauditivo, los sonidos que rodean a los seres humanos se integran con emociones. Krause (2012) usa la metáfora de la “orquesta de la naturaleza” para integrar los sonidos de un ecosistema.

De esta manera, el sonido involucra una relación con el mundo, permite a los animales identificar señales de peligro, determinar rutas de migración seguras e incluso intuir cambios en la atmósfera. En el caso de los seres humanos, esta relación ha cambiado con el paso del tiempo y con la tecnología. La manera en que una sociedad se relaciona con el ruido y el sonido determina el nivel emocional y orgánico de la misma. Es así como el control del ruido en espacios de trabajos o recreativos optimiza o no la actividad física e intelectual, puede funcionar con fines recreativos, deportivos e incluso de productividad (Gopinath y Stanyek 2013, Dibben y Haake 2013, Bieletto-Bueno 2017). Del mismo modo, en la ecoacústica convergen especialistas del sonido, la biología, los estudios de la naturaleza y, en el caso que nos ocupa, aspectos etnográficos.

En la investigación ecoacústica son indispensables los equipos tecnológicos de medición. Estos instrumentos se usan de manera directa para estudiar el impacto ambiental del sonido y el ruido. Algunos trabajos, como los de Sauer y Himes (1997) y Vorisek *et al.* (2008), han estudiado las aves a partir de la relación sónica de los grupos migratorios con su medio ambiente. Otros trabajos han determinado cambios en el ecosistema desde el sonido, cómo la deforestación y el crecimiento indiscriminado de espacios urbanos modifican la salud ambiental y, en consecuencia, el cambio de la biósfera (Fuller *et al.* 2015, Tucker *et al.* 2014, MacMynowski *et al.* 2007).

Hay que distinguir entre la ecoacústica y el paisaje sonoro, este último contiene toda la gama de frecuencias de sonido que hay dentro de un ecosistema. El concepto de paisaje sonoro fue introducido por el urbanista Michael Southworth para adjudicar descriptores de un entorno acústico (Otondo 2018: 131). Como se aprecia, la definición incluye los sonidos generados por

factores biológicos, geofísicos y antropogénicos (Pijanowski *et al.* 2011, Schafer 1994)³. De esta manera, la *biofonía* estudia el fenómeno acústico producido por animales (Sueur, Aubin y Simonis 2008), la *geofonía* analiza el nivel acústico de la tierra (Tucker *et al.* 2014), mientras la *antropofonía* incluye los sonidos humanos mediados por las máquinas, como el ruido vehicular, motores de cualquier tipo e incluso dispositivos de entretenimiento emitidos por medio de parlantes (Mills 2014; Farina y Gage 2017; Gage y Axel 2013; Joo, Gage y Kasten 2011).

En este trabajo el ruido no es encarado como sinónimo de contaminación, como sí lo han hecho otros autores que estudiaron la relación entre ruido, festividades y medio ambiente (Kalaurapuoli *et al.* 2021; Mandal, Prakash y Bassin 2011, Garg *et al.* 2017, Bieletto-Bueno 2018). Nuestra investigación se acerca al ruido como fenómeno sonoro incorporado a un imaginario, a un territorio y una conformación identitaria. Hay algunos antecedentes similares, pero hacen énfasis en la contaminación sónica. Por ejemplo, Silva Passos *et al.* (2021) han realizado estudios acerca de los niveles de ruido de los fuegos artificiales durante las fiestas y peregrinaciones en el norte de Portugal. Los autores encontraron que, durante estas celebraciones, los niveles de ruido excedían los 120 dB, es decir, por encima del umbral del dolor. Estos datos fueron obtenidos en un trabajo de campo con uso de sonómetros. El análisis con computadora y programas especializados ha sido la preocupación de Khan *et al.* (2019). Estos investigadores realizaron el análisis acústico del ruido a partir de técnicas computarizadas, con algoritmos y sus variables, para generar un sistema de identificación y control de ruido. Otro trabajo, que se relaciona directamente con la festividad de Año Nuevo, fue hecho por Kukulski, Wszolek y Mileczko (2018), quienes analizaron el nivel de contaminación ambiental en áreas urbanas y su incidencia en un suburbio de Cracovia (Polonia). Durante la revisión de antecedentes, los investigadores encontraron pocos trabajos académicos acerca del ruido y los fuegos artificiales a nivel sociológico; por el contrario, encontraron abundante material en informes médicos: reportes de lesiones producidas por el ruido de los fuegos artificiales en adultos y niños. Todos los trabajos antes mencionados se centran en la relación ruido y ambiente en tanto contaminación.

Sin embargo, el ruido brinda información si se analiza como medio de comunicación. En especial, campos disciplinares dedicados a la ecología, al comportamiento de animales en vida salvaje y la biosemiótica han abierto estas posibilidades. En condiciones salvajes, el ruido impide la comunicación entre las distintas especies y, por tanto, condiciona la reacción ante posibles amenazas de depredadores (Brumm y Slabbekoorn 2005; Daughtry 2015). Pero, desde la biosemiótica, hay un alcance que se puede interrelacionar con los estudios culturales y la etnografía. Estudios como los de Farina (2014) y Farina y Pieretti (2014) han establecido que el ruido es un tipo de código dentro de un ecosistema que revela un sonotipo, entendido esto último como una marca sonora desde la cual se establecen significados que potencian la memoria, la afectividad, la movilidad, hábitos y, en nuestro caso de estudio, la delimitación territorial e identitaria de una comunidad (Torras-Segura y Roque González 2017, Novak 2015).

La relación entre ruido e imaginario en una ciudad es determinante en la percepción y experiencia urbana (Romero 2001; Ellen 1984). En Guayaquil, atenuar el ruido y edificar un entorno urbano silencioso no ha sido prioridad del Estado. La expansión del sonido tiene una reverberación larga durante las explosiones porque las edificaciones funcionan como paneles que proyectan el sonido. En este sentido, el ruido es protagonista como identidad sonora en la quema del viejo. Epicentro de comunicación, llamado comunitario y parte esencial de la celebración⁴.

³ Para un estado del arte sobre el paisaje sonoro en Guayaquil ver Pérez-Valero (2023).

⁴ Otros estudios que abordan de forma tangencial estos temas son Rosaldo (1989), Fraile Gil (1995) y Goldman (2003).

Guayaquil de mis sonidos

La vida urbana y el ruido ha sido objeto de estudio en distintos momentos, en especial Goldsmith (2012) presenta un balance de los niveles de ruido en las ciudades desde una perspectiva histórica. El autor destaca el aumento de los decibeles a partir de la era industrial, la aparición de la electricidad, de los automóviles, aeroplanos y máquinas de construcción (Goldsmith 2012: 83-90).

En el caso de Guayaquil, ciudad con actividad comercial e industrial relevante y un considerable parque automotor, existen estudios académicos acerca del ruido. Clavijo Salazar (2017) y Parra Freire *et al.* (2017) han investigado, con calibradores acústicos y sonometría, el nivel de ruido en varios puntos de la ciudad. Los autores centraron su atención en el ruido producido por los vehículos en determinadas avenidas (Clavijo Salazar 2017) o en áreas de entrenamiento de talleres industriales (Parra Freire *et al.* 2017).

Otros investigadores han continuado con el tema, pero han usado otras técnicas de análisis, como el mapa de ruido y la medición en los niveles de presión acústica y sonora. Al respecto, tanto González Briones y Mendoza Salazar (2021) como Martrus Cevallos y Sevillano Molina (2021) han continuado con esta línea de investigación, pero concentrados en el impacto del ruido en las actividades cotidianas de la Universidad de Guayaquil.

Como se aprecia, desde la ecoacústica se ha investigado en torno al ruido y cómo afecta a los animales, seres humanos y al medio ambiente (Farina *et al.* 2016, Krause y Farina 2016). Pero ¿qué sucede cuando el ruido es incentivado por el ser humano con fines de recreación y entretenimiento? Además, los trabajos antes mencionados no solo registran datos, hacen evaluación de campo y presentan un análisis sustancioso; también proponen alternativas que, en la mayoría de los casos, son competencia exclusiva de las instituciones del Estado. De hecho, el artículo 85 de la Ley de Prevención y Control de la Contaminación Ambiental de Ecuador señala que el nivel máximo de ruido en actividades cotidianas durante el día no debe sobrepasar los 55 dB dentro del perímetro urbano (Congreso Nacional de Ecuador 2012). Sin embargo, ni las sugerencias de los investigadores ni la ley han considerado el ruido que se produce en la Nochevieja, cuando se quema el año viejo y, sobre todo, el nivel de compenetración territorial e identitario que se produce durante esta práctica.

La quema del viejo

Diversos autores, como Bohlman (1997), Dibben y Haake (2013), Eisenberg (2013) y Farina (2014), han estudiado las implicaciones del sonido en el espacio urbano desde perspectivas musicales o sonoras. Otros investigadores han centrado sus pesquisas en torno al ruido y los espacios físicos (Gage y Axel 2013, Pijanowski *et al.* 2011, Torres-Segura y Roquer-González 2017). Todos los autores señalan que cada ciudad tiene su manera de relacionarse con el sonido. Ya sea que la ciudad esté en permanente reconstrucción física e identitaria, el paisaje sonoro se relaciona con sus habitantes. Existe un consenso, explícito o implícito, que determina los niveles de ruido y sus horarios.

En el caso de la quema del año viejo en Guayaquil, la tradición converge entre lo privado y lo público, entre fuego y estallido de petardos. Cada familia organiza la celebración en su hogar, pero, antes de la medianoche, la comunidad sale a la calle, las puertas de las casas se abren y cada miembro de la familia pone su monigote en el lugar de incineración. Es un momento ritual de encuentro comunitario (ver Figura 1). Más allá de los niveles de seguridad, las calles son tomadas de forma masiva y el ruido de los cohetes es parte del imaginario que se incluye entre las cábalas para despedir el año, como salir a la calle con maletas o comer las doce uvas mientras suenan las campanadas. Especialmente en 2018 y 2019, la detonación de fuegos artificiales comenzaba de forma esporádica a partir de las 9 a. m. En algunas zonas, como el centro y sur de la ciudad, el número de detonaciones iban *in crescendo*. Desde el imaginario establecido se cree que, a mayor explosión de petardos y camaretas, la abundancia sonreirá a quien haya invertido

una considerable cantidad de dinero y que todo lo malo del año pasado no continuará en el nuevo.

Durante el año viejo, la quema de los monigotes es parte de la identidad del Ecuador. Algunos trabajos han señalado cómo esta tradición forma parte de las costumbres de la urbe y se ha incorporado al circuito comercial desde diversos aspectos, como el atractivo turístico durante la exposición de los monigotes en avenidas de Guayaquil, en especial en la calle 6 de Marzo, en donde se venden y exhiben, se paga para tomar una *selfie* con los muñecos, continuar la ruta hacia los monigotes gigantes, ver la exhibición de cada monigote de negocios, empresas e institutos de educación (Villamar Tumbaco y Parsival Castro 2009). Por su parte, Cascante Moreira y Clavijo Barzola (2019) han estudiado el impacto socioeconómico que ha tenido la fabricación de monigotes gigantes en las zonas populares. Es de destacar que el fin último de los monigotes, tanto pequeños como gigantes, es la quema, el fuego es el elemento que purifica, acaba con las cosas malas y prepara el terreno para lo que ha de venir.



Figura 1. Minutos antes de la medianoche, los vecinos salen a la calle a poner los monigotes que se quemarán (Fotografía de Meining Cheung-Ruiz).

En Guayaquil, la quema de los monigotes está marcada por el concurso que organizó el diario *El Universo* en 1962. Dicha actividad continuó haciéndose, a pesar de que la competencia no continuó. En Guayaquil, durante los años noventa, se elaboraban los monigotes con ropa usada, rellena de aserrín o papel periódico; posteriormente se usaron materiales desechables, como el cartón. La temática de los personajes se configuró a partir de la cultura de masas.

Personajes de la televisión, el cine, actores o dibujos animados comenzaron a ser construidos con una fineza artesanal que asombra a locales y turistas (Vera 2007).

Ahora bien, los monigotes gigantes comenzaron a ser parte de la identidad en los suburbios de Guayaquil entre 1998 y 2000, precisamente durante los años de mayor crisis económica y de la crisis bancaria que afectó al país, momento de la dolarización de la banca y migración masiva de millones de ecuatorianos. ¿Es posible que los monigotes hayan significado una alternativa a la crisis económica y un refugio ante la incertidumbre que se vivía? Así lo considera Emilia (55 años - E-012-2020), una informante que vivía cerca de la calle 6 de marzo (Guayaquil), epicentro de la elaboración y exhibición de monigotes. Para Emilia, la fabricación de monigotes significó un alivio durante la transición de los años noventa y dos mil: concentraban sus fuerzas físicas y mentales en un trabajo que esperaba ser remunerado. Actividad que, si bien ha tenido sus altas y sus bajas, permitía cubrir algunos costos de la vida cotidiana durante algunos meses.

Más allá del significado simbólico y material que tiene la fabricación de los monigotes, el fuego es parte central de la ceremonia. Como lo ha expresado Tutivén Román (2007: 160): "En las fiestas del Fin de Año ecuatoriano, será el fuego el que cierra [*sic*] y abra los ciclos del tiempo". Pero el fuego viene acompañado por las detonaciones y el ruido producido que, en algunos casos, se aproximan al umbral del dolor y son parte del ceremonial de fin de año.

Para tener una idea de los niveles de ruido que se producen durante la quema del viejo, se presenta la siguiente tabla con los niveles de ruido, su equivalencia y puntos de referencia ambiental (ver Tabla 1)

Tabla 1. Niveles de ruido. Elaboración propia a partir de Goldsmith (2012)

Nivel de ruido en dB	Característica - referencia
10 – 30	Nivel bajo – ambiente silencioso
30 – 50	Nivel bajo – ambiente con algo de ruido
55 – 75	Nivel medio – ambiente con ruido
75 -100	Nivel alto – ambiente ruidoso
100 – 120	Nivel muy alto – ambiente molesto
Mayor a 120	Nivel peligroso – umbral del dolor

En las mediciones de la quema del año 2021, se obtuvo un promedio del nivel de ruido de las tres comunidades estudiadas (ver Figura 2). Como se ha explicado antes, las detonaciones comienzan de manera esporádica el día anterior, pero es durante la víspera de Año Nuevo que se intensifican. Las mediciones se realizaron a partir de las 23:45 hasta las 0:10 horas. En el caso de la celebración de 2021, hacia las 23:45 h (71 dB) los niveles de ruido eran altos y se acrecentaron de forma exponencial a las 23:50 h (85 dB). Es de destacar que los niveles más altos se registraron entre las 23:55 (91.6 dB) y las 0:05 h (108 dB); esto se debe a que los petardos y camaretas de los monigotes explotaban al mismo tiempo que otros fuegos artificiales que no estaban dedicados a la quema del viejo. A partir de las 0:15 h (75.9 dB) bajó considerablemente el nivel de decibelios, sin embargo, el ruido de la quema se prolongó incluso pasadas las 1:00 h.

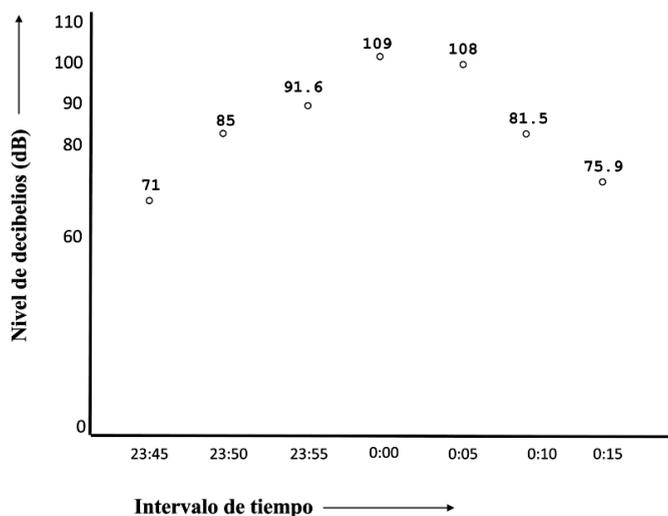


Figura 2. Distribución de las mediciones por intervalo de tiempo durante la quema de año viejo en Guayaquil (2021). En el eje Y la medición fue en dB SPL (C) entre 60 dB y 110 dB.

Elaboración propia a partir de Echeverría-Londoño y González-Fernández (2011).

La quema del viejo se realiza en comunidad. La calle es el punto de encuentro, territorio neutro, pero a la vez espacio de esparcimiento, conexión social y sentido comunitario. Cuando faltan pocos minutos para la medianoche, en las distintas ciudadelas, los vecinos sacan su monigote al sitio de la quema, lugar establecido por la comunidad en concordancia con instrucciones mínimas dictadas desde el ayuntamiento: ha de quemarse en una calle de concreto, no asfaltada; no se quemarán monigotes en las avenidas principales ni regeneradas. De hecho, estas restricciones, junto con la regulación de la venta de la pirotecnia en las últimas dos décadas, resultaron en la reducción de la quema y el nivel de estruendo. Durante las quemas de 2018 y 2019, estas restricciones fueron medianamente respetadas.

Debido a la crisis sanitaria, en 2020 no se realizaron quemas. El municipio decretó multas y penalidades que incluían la cárcel (Ponce 2020a y 2020b). Sin embargo, de acuerdo con los informantes, todos hicieron la quema en sus hogares, aunque sin los fuegos pirotécnicos tradicionales. Para Melisa (36 años - E-004-2020) una quema sin ruido no tenía sentido. En 2021 la quema volvió y con ella el ruido de las camaretas. El ruido es parte de la complicidad que envuelve a la tradición de la comunidad. Otro de los informantes, Martín (23 años - DS-002-2021), consideró que no había quemado su viejo en 2020. Ante la ausencia del ruido, se le dificultaba articular sus afectos y emociones; psicológicamente, la quema debía estar acompañada de la algarabía y los sonidos de los fuegos artificiales. Además, está el mito de que, una vez que se quema un monigote en la vida, se debe continuar la tradición; en caso contrario, ocurrirá una tragedia. Por ejemplo, en 2001 Filanbanco, en aquel entonces la mayor entidad financiera del Ecuador, quebró. Una exempleada responsabilizó a los gerentes de la bancarrota, porque no les permitieron a sus trabajadores hacer el monigote de año viejo de la empresa.

Especialmente en los diarios de sonido de 2021, se aprecia una respuesta satisfactoria cuando volvieron las detonaciones. El retorno de la quema estaba vinculada al relajamiento de las medidas de bioseguridad y al hecho de que las familias pudieron reencontrarse después de casi dos años de cuarentena y restricciones. Destaca un comentario de Aldo (33 años, DS-003-2019), quien aseveró que él distinguía la dirección de la cual provenían más detonaciones. La ciudad

de Guayaquil, al igual que el resto de las ciudades latinoamericanas, está marcada por el significativo contraste socioeconómico por zonas. Dentro del imaginario de los habitantes, se dice que la zona sur es más deprimida económicamente que la zona norte, dejando a los habitantes del centro como neutrales al momento de sufrir los embates económicos. Las comunidades de la zona oeste conforman una especie de limbo. Sin embargo, a lo largo del presente trabajo, fue en las zonas oeste y sur en donde la venta y exhibición de monigotes incentivaba la circulación de personas y el afianzamiento identitario de la celebración de año viejo⁵.

Un aspecto que resaltó en las entrevistas fue que el sonido de las explosiones forma parte de la celebración. La comunidad negociaba con la municipalidad los lugares y horarios de las quemas, como sucede, en efecto, con la quema de monigotes gigantes, que se realiza varios días e incluso semanas después de la Nochevieja. Pero no se negocia la cantidad de explosivos, la cual queda sujeta al criterio personal y monetario de cada persona.

Sin haber indagado directamente en aspectos biológicos, dentro del grupo de estudio producía estrés la ausencia de detonaciones. De esta manera, se convirtió en un componente crucial en la elaboración del constructo imaginario de la celebración de fin de año. El ruido conforma parte del imaginario; incluso las ondas expansivas, producto de explosivos con alto contenido de pólvora, incentivan la energía de la celebración. En este último aspecto, se debe destacar que, por más modesta que sea la fiesta en cada comunidad, el momento de la quema del viejo se celebra a lo grande.

Durante la quema hay una interrelación comunitaria y sentido de pertenencia. Las detonaciones no solo invitan al ritual, la duración de estas augura tiempos mejores. La ciudad es un campo de explosiones. Camila (47 años - E-011-2021) lo definió como “una guerra”, porque las comunidades toman las calles, plazas y parques para la quema; además, están las personas que lanzan fuegos pirotécnicos al aire y, como si fuera poco, en ocasiones la misma municipalidad lanza fuegos artificiales desde el lecho del río Guayas.

En las entrevistas se evidenció la manera en que funciona el ruido de las camaretas para incentivar el espíritu performático. Todo empieza con la selección del petardo, existen diferentes tipos: *gorilas*, *osamas*, o *triángulos*, entre otros, son los que se ofertan en las ferias de fuegos pirotécnicos que generan ondas expansivas. También existen los llamados *tumbacasas*, de elaboración artesanal con tacos de dinamita, y camaretas hechas peligrosamente a mano, que no cumplen con las medidas de seguridad; sin embargo, las personas los adquieren a bajo costo. En este sentido, el ruido de las explosiones es similar al concepto de “evento acústico” propuesto por Farina *et al.* (2016) y que los autores definen como un sonido que resulta de la combinación –o no– de tecnofonías, biofonías o geofonías. Si bien, Farina *et al.* (2016) elaboraron el concepto a partir de la ecoacústica aplicada a la naturaleza, no deja de ser asimilable a estudios de carácter etnográfico. Además, el ritual de la quema ocurre una vez al año, puede comenzar unos minutos antes o después de la medianoche; pero, salvo la quema de los monigotes gigantes, la quema no ocurre fuera de ese tiempo, excepto en las empresas o lugares de trabajo, sujetas al horario laboral. Las áreas urbanas se convierten en lugar de apariencia, concepto que redefine al espacio público como territorio de lo ritual (Samuels *et al.* 2010 y Eisenberg 2013).

El ruido, durante la quema del viejo, es símbolo de identidad territorial de la comunidad. Es una experiencia privada y pública que se transforma en un momento solemne. La mirada se fija en el incendio y las personas corren a lanzar paquetes de camaretas desde cerca, distancias que desafían la seguridad personal. El sonido de las explosiones está ligado con la festividad. Se puede participar activamente o no; pero es inevitable que todos los habitantes sean embargados por el estruendo de los petardos y las camaretas, que se incrementan a medida que se acerca la medianoche, momento cumbre que, dependiendo del sector, se percibe como un mar de explosiones. El sonido abrumador de la Nochevieja vulnera cualquier intento de aislamiento, porque no solo los fuegos artificiales están presentes: el ambiente está cargado de los

⁵ Hacia el este la ciudad limita con el río Guayas.

reproductores de música, gritos de celebración de niños, jóvenes y adultos, junto con el olor a material quemado, pólvora y gasolina. El ritual de Nochevieja reconfigura el espacio público entre lo ceremonial y lo anárquico. Como toda tradición popular, el consenso y la aceptación de las reglas de juego están sobrentendidas por la comunidad; es decir, en la quema se espera el ruido de los cohetes, de lo contrario, como expresó un informante, ¿para qué quemar el viejo si no va a sonar? (E-009-2018). En este sentido, la prohibición de la quema en diciembre de 2020 debido a la pandemia fue desalentador y desmotivador para todos los informantes, no se hacía un ritual y, por tanto, era augurio de tiempos peores.

Durante la quema de año viejo en Guayaquil, la ciudad como territorio se transforma en un espacio sociocultural y simbólico. Las comunidades recrean una identidad en la que se involucra el sonido. En el espacio urbano confluye una gran cantidad de eventos que repercuten en mayor o menor medida, en la conformación de los espacios de integración ritual (Bohlman 1997).

A partir de esto, se han establecido las siguientes categorías (ver Figura 3):

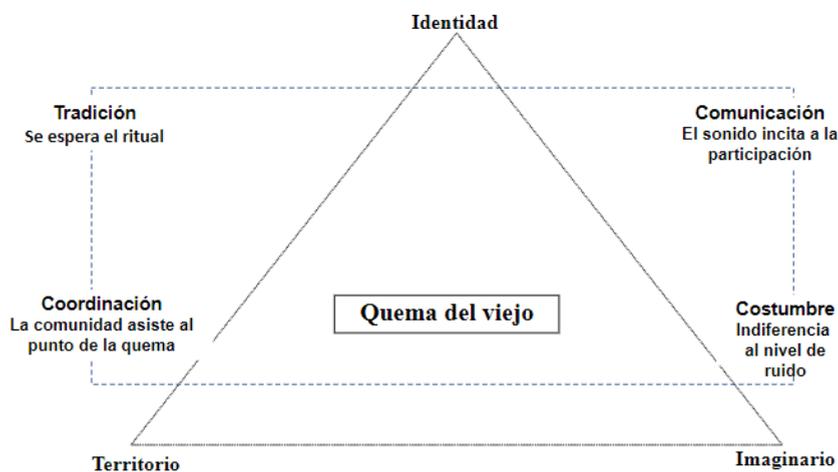


Figura 3. Categorías a partir de las nociones de identidad, territorio e imaginario.
Elaboración propia a partir de datos obtenidos durante la investigación.

El examen y análisis de los puntos expuestos, nos permite establecer categorías acerca de lo simbólico y sus significados asimilados en una práctica. Como se resume en la Figura 3, la quema del viejo triangula las nociones de identidad, imaginario y territorio, elementos que otorgan valor simbólico a una tradición y que tienen un rol central en la vida de la comunidad. Cada año se espera la quema del viejo y el sonido de las camaretas es el medio de comunicación, es llamado y evocación ritual. El ruido de la explosión se desea, no perturba. Todas las personas entrevistadas coincidieron en esto último. Entonces, la noción de imaginario se vincula con la costumbre y la coordinación comunitaria para consumir el ritual. Como imaginario, los participantes conceden importancia a los elementos anteriores. Sin la quema del viejo, la mala suerte y la desgracia estarán presentes en el nuevo año. Se quema el año que pasó, se castiga y purifican las vicisitudes para que el próximo año no se repitan. Esta creencia denota cómo las prácticas culturales influyen en la percepción del tiempo y la calidad de vida. La identidad de una comunidad se extiende al imaginario colectivo y a la percepción del territorio en donde se lleva a cabo el ritual.

Conclusiones

A lo largo de la investigación se comprobó que las investigaciones de carácter académico acerca del ruido se centran en el sonido producido por diversos artefactos, como el movimiento vehicular o el ruido de la construcción. En ningún momento se encontró un trabajo que señalara los efectos nocivos del ruido durante la quema de año viejo. En este sentido, las ordenanzas municipales y las organizaciones vecinales prestan atención a dos aspectos que se relacionan con la celebración: la creciente inseguridad personal al momento de recorrer las distintas zonas populares y el riesgo de incendios masivos. El ruido forma parte del imaginario y de la tradición.

Sobre la quema de año viejo las autoridades han legislado en torno a los lugares para incinerar los monigotes, así como la autorización –o no– de espacios para esta actividad; sin embargo, el gran ausente de toda discusión ha sido el nivel de ruido. Salvo las campañas de algunas protectoras de animales en medios de comunicación y redes sociales, el tema del ruido durante la Nochevieja, lejos de ofrecer una disputa, forma parte de la intersubjetividad y la interacción social de las comunidades.

La ecoacústica ofrece un campo de posibilidades para el estudio de las comunidades de animales, pero también, en el caso de las ciudades, permite obtener datos para conocer la relación de una comunidad con su entorno acústico. La investigación arrojó algunos aspectos que merecen desarrollarse en otros campos académicos, como el impacto ambiental de las explosiones, la injerencia gubernamental en las celebraciones populares y tradicionales, el análisis del manejo y comercialización de explosivos de forma masiva, entre otras. Se ha realizado un estudio en el que se vinculan la ecoacústica y la espectromorfología en la conformación de una identidad y nivel de pertenencia en una comunidad. El hecho de que la comunidad haya suspendido la celebración masiva en 2020, pero la haya retomado como si no se hubiera roto en 2021, indica que la tradición de la quema del viejo es un espacio inter y extracomunitario de autoafirmación y representación de una identidad. Al respecto, es importante señalar el ruido-felicidad asociada a la celebración como elemento catalizador fundamental del evento

Por último, a nivel metodológico, los estudios de ecoacústica y sus métodos de recopilación de información y análisis son posibles de vincular con otras disciplinas, como la etnomusicología. Es un amplio campo que permitirá analizar aspectos relacionados con el sonido que van más allá del modo convencional por medio de la música. De esta manera, se han integrado aspectos que habían permanecido sobreentendidos u obviados, como la relación de la quema del viejo con el estallido de los cohetes. La relación entre la etnomusicología tradicional con la ecoacústica brindó un modelo que generó una hipótesis que se modificó durante el devenir de la investigación. La pandemia por COVID-19 en 2020 modificó el objetivo original de la investigación, que consistía en la medición del ruido. El silencio obligado por el estricto toque de queda nos incentivó a estudiar el significado del ruido dentro de la celebración.

BIBLIOGRAFÍA

BIELETTO-BUENO, NATALIA

2017 "Noise, Soundscape and Heritage: Sound Cartographies and Urban Segregation in Twenty-First Century Mexico City", *Journal of Urban Cultural Studies*, IV/1, pp. 107-126.

2018 "De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario", *Resonancias*, XXII/43, pp. 161-178. DOI: 10.7764/res.2018.43.9

BOHLMAN, PHILIP V.

1997 *Enchanting Power: Music in the World's Religions (Religions of the World)*. Harvard University Press.

BOYCE-TILLMAN, JUNE

2000 *Constructing Musical Healing: The Wounds that Heal*. Londres: J. Kingsley.

BRUMM, HENRIK Y HANS SLABBEKOORN

- 2005 "Acoustic Communication in Noise", *Advances in the Study of Behavior*, 35. pp. 151-209.
DOI:10.1016/S0065-3454(05)35004-2

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE

- 2016 *Manual de etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CASCANTE MOREIRA, MARÍA MERCEDES Y ANDREA EMILIA CLAVIJO BARZOLA

- 2019 "Evaluación del proceso de elaboración de los monigotes gigantes y de los beneficios para tres artesanos en Guayaquil". Tesis para optar al grado de Licenciatura en Turismo. Guayaquil: Escuela Superior Politécnica del Litoral.

CLARK-IBÁÑEZ, MARISOL

- 2004 "Framing the social world with photo-elicitation interviews", *American Behavioural Scientist*, 47, pp. 1507-1527.

CLAVIJO SALAZAR, VÍCTOR ALFONSO

- 2017 "Determinación de los niveles de ruido en el tránsito de la Avenida Carlos Luis Plaza Dañín, entre la intersección de la avenida de Las Américas y la calle Nicasio Safardi Reyes, de la ciudad de Guayaquil. Planteamiento de un programa de control". Tesis de Ingeniería. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.

CONGRESO NACIONAL DE ECUADOR

- 2012 *Ley de Prevención y Control de la Contaminación Ambiental*. Quito: Lexis.

CRUCES, FRANCISCO

- 1998 "Sobre la dual identidad de la etnomusicología". Memoria docente. Salamanca: Universidad de Salamanca.

DAUGHTRY, J. MARTIN

- 2015 *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Nueva York: Oxford University Press. DOI:10.1017/S0261143018000363

DEL FRESNO, MIGUEL

- 2011 *Netnografía. Investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: UOC.

DIBBEN, NICOLA Y ANNELI B. HAAKE

- 2013 "Music and the construction of space in office based work settings". *Music, Sound and Space: Transformation of Public and Private Experience*. Georgina Born (editora). Cambridge University Press, pp. 151-168.

ECHEVERRÍA-LONDOÑO, CARLOS ALBERTO Y ALICIA ELIZABETH GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ

- 2011 "Protocolo para medir la emisión de ruido generado por fuentes fijas", *Revista Ingenierías*, X/18, pp. 51-60.

EISENBERG, ANDREW J.

- 2013 "Islam, sound and space: acoustemology and Muslim citizenship on the Kenyan Coast". *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Georgina Born (editora). Cambridge University Press, pp. 186-202.

ELLEN, ROY F.

- 1984 *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*. Londres: Academia Press.

FARINA, ALMO

- 2014 *Soundscape Ecology*. Springer: Dordrecht. DOI:10.1007/978-94-007-7374-5

FARINA, ALMO Y STUART H. GAGE

- 2017 *Ecoacoustics: the Ecological Role of Sounds*. Oxford: John Wiley & Sons Inc. ———
DOI:10.1002/9781119230724

- FARINA, ALMO Y NADIA PIERETTI
2014 "Acoustic codes in action in a soundscape context", *Biosemiotics*, 7, pp. 321-328. ———
DOI:10.1007/s12304-014-9213-0
- FARINA, ALMO, NADIA PIERETTI, PAOLO SALUTARI, E. TOGNARI Y A. LOMBARDI
2016 "The application of the Acoustic Complexity Indices (ACI) to Ecoacoustic Event Detection and Identification (EEDI) Modeling", *Biosemiotics IX/2*, pp. 227-246. DOI:10.1007/s12304-016-9266-3
- FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL
1994 *El Mayo y su fiesta en tierras madrileñas*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- FULLER, SUSAN, ANNE AXEL, DAVID TUCKER Y STUART H. GAGE
2015 "Connecting soundscape to landscape: which acoustic index best describes landscape configuration?", *Ecological Indicators*, 58, pp. 207-215. DOI: 10.1016/j.ecolind.2015.05.057
- GAGE, STUART H. Y ANNE AXEL
2013 "Visualization of temporal change in soundscape power of a Michigan Lake Habitat over 4 a year period", *Ecological Informatics*, 21, pp. 100-109. DOI: 10.1016/j.ecoinf.2013.11.004
- GARG, NAVEEN; ARUN K. SINHA, VISHAL GANDHI, RICHA M. BHARDWAJ, Y AVINASH B. ARKOLKAR
2017 "Impact of Diwali Celebrations on Environmental Noise Pollution India", *Acoustic Australia*, 45, pp. 101-117. DOI: 10.1007/s40857-017-0081-z
- GOETZ, JUDITH PREISSE Y MARGARET D. LECOMPTE
1988 *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- GOLDMAN, GUSTAVO
2003 *Candombe: Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz.
- GOLDSMITH, MIKE
2012 *Discord. The Story of Noise*. Londres: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ BRIONES, KARINA NOEMÍ Y ANDRÉS GIUSSEPPE MENDOZA SALAZAR
2021 "Elaboración de mapa de ruido en la zona sur de la Ciudadela Universitaria de la Universidad de Guayaquil". Tesis de Ingeniería. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- GOPINATH, SUMANTH Y JASON STANYEK.
2013 "Tuning the human race: athletic capitalism and the Niket Sport Kit". *Music, Sound and Space: Transformation of Public and Private Experience*. Georgina Born (editora). Cambridge University Press, pp. 128-148.
- GUBER, ROSANA
2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HARPER, DOUGLAS A.
2002 "Talking about pictures: A case study for photo elicitation", *Visual Studies*, XVIII/1, pp: 13-26.
- HERNDON, MARCIA ALICE Y NORMA MCLEOD
1983 *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood: Norwood Editions.
- JOO, WOYEONG, STUART H. GAGE Y ERIC P. KASTEN
2011 "Analysis and interpretation of variability in soundscapes along an urban rural gradient", *Landscape and Urban Planning*, 103, pp. 259-276.
- KALAUAPUOLI, KOMAL, TARUNA SING, RITESH VIJAY, NITIN GOYAL Y RAKESH KUMAR
2021 "Effects of Covid-19 pandemic on festival celebrations and noise pollution levels", *Noise Mapping*, VIII/1, pp. 89-93. DOI: 10.1515/noise-2021-0006

- KHAN, WASIM ULLAH, ZHONGFU YE, FAISAL ALTAF, NAVEED ISHTIAQ CHAUDHARY Y MUHAMMAD ASIF ZAHOOR RAJA
2019 "A novel application of fireworks heuristic paradigms for reliable treatment of nonlinear active noise control", *Applied Acoustic*, 146, pp. 246-260.
- KOZINETS, ROBERT V.
2015 *Netnography: Redefined*. Londres: Sage.
- KOZINETS, ROBERT V., PIERRE-YANN DOLBEC Y AMANDA EARLY
2014 "Netnographic Analysis: Understanding Culture Through Social Media Data". *Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*. Uwe Flick (editor). Londres: Sage, pp. 262-275.
- KRAUSE, BERNIE
2012 *The Great Animal Orchestra*. Nueva York: Little Brown.
- KRAUSE, BERNIE Y ALDO FARINA
2016 "Using ecoacoustic methods to survey the impacts of climate change on diversity", *Biological Conservation*, 195, pp. 295-254. DOI:10.1016/j.biocon.2016.01.013
- KUKULSKI, BARTLOMIEJ, TADEUSZ WSZOLEK Y DOMINIK MILECZKO
2018 "The Impact of Fireworks Noise on the Acoustic Climate in Urban Areas", *Archives of Acoustics*, XLIII/4, pp. 697-705. DOI: 10.24425/aoa.2018.125163
- LATHAM, ALAN
2003 "Research, performance, and doing human geography: sono reflections on the diary-photograph, diary-interview method", *Environment and Planning A*, 35, pp. 1993-2017. DOI: 10.1068/a3587
- MACMYNOWSKI, DENA P., TERRY L. ROOT, GRANT BALLARD Y GEOFFREY R. GEUPEL
2017 "Changes in spring arrival of neoartic-neotropical migrants attributed to multi-scalar climate", *Global Change Biology*, 13, pp. 1-13. DOI:10.1111/j.1365-2486.2007.01448.x
- MAMANI, MANUEL
2010 "Kirkir Warmi: Identidad y el rol de la mujer Aymara en el desarrollo musical del norte chileno", *Revista Musical Chilena*, LXIV/213, pp. 90-102.
- MANDAL, PAPIYA, MAMTA PRAKASH Y JAGDISH KUMAR BASSIN
2011 "Impact of Diwali Celebrations on Urban Air and Noise Quality in Delhi City, India", *Environmental Monitoring and Assessment*, 184, pp. 209-215. DOI:10.1007/s10661-011-1960-7
- MARTÍ I PÉREZ, JOSEP
1998 "¿Existe una identidad etnomusicológica? *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Ramón Pelinski y Vicent Torrent (editores). Sabadell: Sociedad Española de Musicología, pp. 57-66.
- 2000 *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. San Cugat de Vallés: Deriva.
- MARTRUS CEVALLOS, ANDRÉS ORLANDO Y ANDRÉS AGUSTÍN SEVILLANO MOLINA
2021 "Elaboración de mapa de ruido en la zona norte del Campus de la Universidad de Guayaquil". Tesis de ingeniería. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- MILLS, STEVE
2014 *Auditory Archeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*. Nueva York: Taylor & Francis Group.
- NOVAK, DAVID
2015 "Noise", *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (editores). Durham: Duke University Press, pp. 125-138.

OTONDO, FELIPE

- 2018 "Paisajes sonoros reales e imaginarios", *Resonancias*, XLII/22, pp: 131-141. DOI: 10.7764/res.2018.42.7

PARRA FREIRE, ANTONIO PATRICIO, PEDRO GABRIEL NOBOA ROMERO, CARLOS DANIEL CAMPOVERDE PILLAJÓ, MIGUEL BOLTO TOBAR Y MANUEL ANDRÉS AVILÉS NOLES

- 2017 "Análisis del ruido en área de entrenamiento de la compañía de talleres PMIASA-Guayaquil", *Journal of Science and Research: Revista de Ciencia e Investigación*, II/7, pp. 15-22. DOI: 10.26910/issn.2528-8083vol2iss7.2017pp15-22

PÉREZ-VALERO, LUIS

- 2023 "Paisaje sonoro en Guayaquil. Investigación y práctica artística desde tres casos de estudio de la Universidad de las Artes, Ecuador", *Pensamiento, palabra...y obra*, 30, pp: 90-107. DOI: 10.17227/ppo.num30-18936

PIJANOWSKI, BRYAN C., ALMO FARINA, STUART H. GAGE, SARA L. DUMYAHN Y BERNIE KRAUSE

- 2011 "What is soundscape ecology: An introduction and overview of an emerging new science", *Landscape Ecology*, 26, pp. 1213-1232. DOI: 10.1007/s10980-011-9600-8

PONCE, JUAN DANIEL

- 2020a "Así se desarrollará la venta y quema de monigotes en Guayaquil", *Expreso* (25 de noviembre). Edición digital: <https://www.expreso.ec/guayaquil/desarrollara-venta-quema-monigotes-94206.html> [acceso: 16 de enero de 2021].

- 2020b "Artesanos de la 6 de Marzo protestan por prohibir la quema de monigotes", *Expreso* (27 de diciembre). Edición digital: <https://www.expreso.ec/guayaquil/artesanos-6-marzo-protestan-prohibir-quema-monigotes-95998.html> [acceso: 14 de enero de 2021].

REBORATTI, CARLOS Y HORTENSIA CASTRO

- 1999 *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: guía para su elaboración*. Buenos Aires: FFyL, UBA.

ROMERO, RAÚL R.

- 2001 "Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarships", *Latin American Music Review*, XXII/1, pp. 48-62. DOI: 10.1353/lat.2001.0010

ROSALDO, RENATO

- 1989 *Culture and Truth: The Remarkings of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.

SAMUELS, DAVID W., LOUISE MEINTJES, ANA MARÍA OCHOA Y THOMAS PORTOCELLO

- 2010 "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology", *Annual Review of Anthropology*, 39, pp. 329-345. DOI: 10.1146/annurev-anthro-022510-132230

SAUER, JOHN R. Y JAMES E. HIMES

- 1997 *The North American Breeding Bird Survey Results and Analysis*, Version 96.4, Laurel: Patuxent Wildlife Research Center.

SCHAFFER, RAYMOND MURRAY

- 1994 *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

SHEHAN CAMPBELL, PATRICIA

- 2005 "Deep listening to the musical world", *Music Educators Journal*, XCLL/1, pp. 30-36.

SILVA PASSOS, ROBSON, CECILIA ALEXANDRA ABREU COELHO DA ROCHA, ANTONIO PEDRO OLIVEIRA DE CARVALHO, LUIZ BUENO DA SILVA LUIZ Y RICARDO LUIS ALVES SILVA

- 2021 "Environmental noise exposure from fireworks at festivals and pilgrimages in Northern Portugal", *Applied Acoustics*, 181, pp. 108-143. DOI:10.1016/j.apacoust.2021.108143

SUEUR, JEROME, THIERRY AUBIN Y CAROLINE SIMONIS

- 2008 "Seewave: a free modular tool for a sound analysis and synthesis", *Bioacoustics*, 18, pp. 213-226. DOI: 10.1080/09524622.2008.9753600

SUEUR, JEROME Y ALMO FARINA

2015 "Ecoacoustics: the ecological investigation and interpretation of environment sound", *Biosemiotics*, VIII/3, pp. 493-502. DOI: 10.1007/s12304-015-9248-x

TITON, JEFF TODD

2020 "Sustainability and a Sound Ecology". *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays*. Indiana: Indiana University Press, pp. 254-276.

2022 "Sustentabilidad y ecología del sonido", Mauricio Valdebenito Cifuentes (traductor), *El Oído Pensante*, X/1, pp. 131-156. DOI: 10.34096/oidopensante.v10n1.8698

TORRAS-SEGURA, DANIEL Y JORDI ROQUER-GONZÁLEZ

2017 "La vinculación del sonotipo con los parámetros contemporáneos de la comunicación", *Revista Mediterránea de Comunicación / Mediterranean Journal of Communication*, VIII/2, pp. 37-49. DOI: 10.14198/MEDCOM2017.8.2.3

TUCKER, DAVID; STUART H. GAGE, IAN WILLIAMSON Y SUSAN FULLER

2014 "Linking ecological condition and the soundscape in fragmented Australian forests", *Landscape Ecology*, 29, pp. 745-758. DOI: 10.1007/s10980-014-0015-1

TUTIVÉN ROMÁN, CARLOS

2007 "Visualidad, estética y poder en los años viejos". *Los años viejos*. María Pía Vera (editora). Quito: FONSSAL, pp. 145-160.

VERA, MARÍA PÍA

2007 *Los años viejos*. Quito: FONSSAL.

VILLAMAR TUMBACO, ÁMBARY PITA PARSIVAL CASTRO

2009 "Enriquecimiento de valores y costumbres de los habitantes de Guayaquil por medio de una agenda cultural". Tesis de Licenciatura en Turismo. Guayaquil: Escuela Politécnica del Litoral.

VORISEK, PETR, ALENA KLVANOVA, SIMON WOTTON Y RICHARD GREGORY

2008 *A Best Practice Guide for Wild Bird Monitoring Schemes*. Praga: CSO/RSPB.

WAITT, GORDON, NICHOLAS GILL Y LESLEY HEAD

2009 "Walking practice and suburban nature-talk", *Social and Cultural Geography*, 10, pp. 41-60. DOI: 10.1080/14649360802553186

ENTREVISTAS

Durante la investigación se realizaron diversas entrevistas y registros de diarios sónicos, a continuación, se presentan los citados en el presente trabajo.

N°	Descripción	Tipo	Código
1	Emilia (55 años)	Entrevista abierta	E-012-2020
2	Melisa (36 años)	Entrevista abierta	E-004-2020
3	Martín (23 años)	Diario Sónico	DS-002-2021
4	Camila (47 años)	Entrevista abierta	E-011-2021
5	Aldo (33 años)	Diario Sónico	DS-003-2019

ESTUDIOS

Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX

Ricordi, Niemeyer, and the Business of the First Music Publishing Houses in Valparaíso (Chile) and Lima (Peru) in the Mid-19th Century

por

José Manuel Izquierdo
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
juizquie@uc.cl

Las partituras de música impresa son una fuente de reconocida importancia para el estudio de la música del siglo diecinueve en América Latina. Sin embargo, son pocos los estudios específicos sobre la producción de estas, tema que es más bien abordado tangencialmente en trabajos centrados en compositores, ciudades e intérpretes. En este artículo, se revisa la historia de dos casas de música en Chile y Perú a mediados del siglo diecinueve: las casas Ricordi en Lima, y Niemeyer en Valparaíso, como estudios de caso. Al revisar tanto sus modos de funcionamiento como detalles de algunas de las partituras producidas por ambas, es posible observar algunas tendencias que, creemos, son especialmente relevantes para entender la producción y circulación de música en este período. Entre otros aspectos, se revela la vinculación con casas matrices europeas, la vinculación con productores locales y las transformaciones del mercado entre fines de la década de 1840 e inicios de la de 1870.

Palabras clave: casas de música, partituras, editoriales, litografía, mercancía

Printed music scores are one of the most essential sources for studying nineteenth-century music in Latin America. However, very little research has been done and published on the specific subject of the production of those scores. This subject is more generally studied as part of broader issues: composers, cities, performers. In this paper, I look at music production through two study cases in Chile and Peru in the mid-nineteenth century: the Ricordi house in Lima and Niemeyer in Valparaíso. By looking at how they worked and details from the scores they produced, it is possible to find several commonalities and tendencies in the production and circulation of music in this period. Among other aspects, the paper discusses the links both houses had with their European partners, the networks with local printers and musicians, and the transformations of the editorial market between the late 1840s and the early 1870s.

Keywords: music publishers, music scores, editorials, lithography, commodities

Las construcciones que hacemos de la historia están determinadas, como es sabido, por las fuentes de las cuales disponemos. Para el caso de la música latinoamericana del siglo XIX, estas fuentes han sido principalmente de dos tipos: las publicaciones periódicas (la prensa), y las partituras impresas. Ante la ausencia de archivos de compositores, archivos nacionales de música

o archivos institucionales de otro tipo (como los de teatros o conservatorios), han sido principalmente las partituras impresas las que han determinado la imagen sonora que tenemos de aquel siglo. Así, las condiciones materiales de los repertorios han sido fundamentales para nuestro entendimiento de la música en el siglo diecinueve (Izquierdo 2016: 108)¹.

Teniendo esto en cuenta, es posible observar que hay, fundamentalmente, dos tendencias en el estudio de estas fuentes: primero, aquellas investigaciones que las consideran como “obras”, con un enfoque ontológico o basado en el interés primario en compositores y compositoras. En segundo lugar, aquellas que usan dichas partituras para el estudio de la vida sociocultural de la música burguesa del siglo XIX, aquel repertorio y prácticas habitualmente conocidas como “el salón” (Sans 2016). Hay una tercera línea, sin embargo, que ha tomado más fuerza en el último tiempo, aquella que observa a las partituras dentro de una tendencia historiográfica interesada en las materialidades mismas, una historia desde los objetos. Las marcas de uso, formas de empaste, la circulación, la compra y venta son aspectos tremendamente relevantes en esta línea, y que aún guardan mucho por decir, como han revelado Candace Bailey o Fernanda Vera, entre otros (Bailey 2021; Vera y Jordán 2022).

Este trabajo se centra en la producción realizada por los editores e impresores de partituras, quienes fabricaban y comercializaban dichos objetos, un campo que considero aún muy poco explorado a nivel latinoamericano, con algunas excepciones importantes en México (Moreno 2014; Aguilar 2011). De hecho, para quien haya revisado partituras producidas en el siglo XIX, los nombres de algunas firmas de impresores se vuelven tan familiares que casi pasan a un segundo plano: en Chile y Perú, por ejemplo, Niemeyer, Inghirami, Brant o Kirsinger; o Bevilacqua en Río de Janeiro, o Wagner en Ciudad de México, son nombres que ya se dan por evidentes, parte del panorama propio del periodo. Muchas veces, los datos que tenemos de dichas casas impresoras son anecdóticos, informados de paso en historias de la música, o en historias de otros ámbitos materiales: postales, fotografías, libros, acuarelas.

En particular, el trabajo de Luisa del Rosario Aguilar, en México, es quizás el que ha dado más y mejores luces sobre el problema de la imprenta musical en este periodo, tanto en sus vínculos internacionales como locales en el país. En particular, es importante el trabajo que Aguilar realizó al definir una posible tipología de centros de producción musical en México en este periodo, distinguiendo impresores que solo son productores, de otros vendedores (en México conocidos como “repertoristas” en un uso muy local del término). La enorme variedad descrita por Aguilar, propone un universo de impresión musical es complejo, multifacético, y que no podemos suponer encontrar un solo tipo de impresor, productor o editor en el periodo, tanto por motivos económicos, como tecnológicos y también legales (Aguilar 2018)².

Siguiendo a Aguilar, el interés de este trabajo está en aquellos establecimientos que no solo se dedican a la comercialización de música, sino que al mismo tiempo imprimen (o canalizan la impresión) y sirven de puntos de venta. Aun así, existe un importante número de preguntas que no tenemos del todo resueltas acerca de dichas casas productoras de música en América Latina. En particular, con respecto a la compleja relación entre casas comanditarias y centros de producción europeos, que es el centro de este artículo. ¿Cuáles son las implicancias de aquello? ¿Cuándo comienzan a imprimir localmente partituras, y con qué tecnologías? ¿Qué sistema utilizaban previamente? ¿Enviaban manuscritos a Europa, o copias de otro formato, para recibir como contraparte una litografía ya impresa? ¿Y con cuántas copias se trabajaba habitualmente? En resumen: ¿Cuál era la relación entre productores europeos en América Latina y las casas

¹ Este artículo ha sido posible gracias al apoyo de ANID, proyecto Fondecyt Regular 1210151, así como al trabajo de asistentes de investigación como Nayive Ananías y Macarena Robledo, Macarena Aguayo e Ignacio Ramos. Agradezco a las bibliotecas y archivos que facilitaron la consulta de material, en particular a la Biblioteca Nacional de Chile (y su Archivo de Música), el Archivo Central Andrés Bello, la Biblioteca Nacional del Perú, el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán y el Instituto Iberoamericano de Berlín.

² Ver en particular el capítulo III de la tesis al respecto.

matrices en sus países de origen, cuando estas relaciones eran explicitadas muchas veces en las mismas partituras? De hecho, incluso datos básicos, como sus años de funcionamiento, son aún bastante difíciles de encontrar, con una gran cantidad de variantes y errores para quien circunde las bibliografías y la web. En suma, hoy parece necesario, para avanzar en nuestro conocimiento de la música del siglo XIX latinoamericano, estudiar en forma más concreta estas firmas de producción musical, atendiendo a sus particularidades propias.

Como es posible observar, muchas de estas preguntas no pueden tener una sola respuesta, sino que son dependientes necesariamente de cada caso. Este artículo busca justamente hacer eso: entregar algunas primeras luces particulares acerca del negocio, como tal, de las casas editoras de música a mediados del siglo XIX, pero tomando un grupo de estudios de caso particular. Se trata de las dos primeras casas comerciales de música instaladas por agentes europeos en Perú y Chile: Ricordi, en Lima, y Niemeyer, en Valparaíso (y luego en Santiago y más tarde también en Lima). Para poder profundizar en ambas, será necesario conectar con otros nombres, por cierto: por ejemplo, los de Williez en Lima y Brandt en Valparaíso. Pero mi centro estará en Niemeyer y Ricordi. Me importa poder dar luces más concretas sobre sus formas de funcionamiento, los cambios que tuvieron durante sus años o décadas de existencia, y algunos de los problemas esenciales que enfrentaban al establecer sus negocios. Esta tarea no es fácil, dado que en ninguno de los dos casos he podido encontrar fuentes directas de las firmas, como pueden ser libros de cuentas, legales o documentos privados asociados a ellas. Por tanto, el trabajo se basa en fuentes de archivo de diverso tipo, en Perú, Chile, Italia y Alemania, así como también en las propias partituras editadas por dichas casas.

Mi propuesta, entonces, se inserta en la discusión del problema de la música como mercancía: esto es, como un objeto comercial que se intercambia, que circula, que se vende y se compra en un mercado. No, por tanto, en la música como una construcción o expresión abstracta que está meramente encapsulada en dicho objeto. Esto es importante, porque pone el foco en las partituras como objetos producidos por dichas casas editoras, y desde ahí se construye este interés. Señalo esto pues, como será discutido posteriormente, muchas veces dichas casas editoras, como librerías y casas de música que eran, podían vender otros elementos, incluyendo distintos tipos de mercancías como ilustraciones e instrumentos musicales, pero también abonos, loterías o avisos para la prensa periódica, entre otros.

El estudio de la música como mercancía es un fenómeno relativamente nuevo, especialmente para el siglo diecinueve; dada la ubicuidad de la grabación sonora, es mucho más común para el siglo veinte. De hecho, es posible decir que es aún más habitual estudiar la música como mercancía para siglos previos que para el siglo diecinueve, quizás por la fractura que se produce entonces entre un ideal de la música como abstracción, y su práctica real, lo que era parte esencial de la cosmovisión del período y, por tanto, también del cómo se le ha estudiado posteriormente. Ya lo dijo célebremente Karl Marx a mediados de aquel siglo: “El fabricante de pianos es ciertamente un trabajador productivo, pero no así el pianista; y, sin embargo, el piano tendría muy poco sentido sin un pianista” (Marx 1980: 82). El siglo XIX construyó progresivamente, a nivel del discurso estético, una noción de la música como un “absoluto”; como si la misma, en palabras de Mark Evan Bonds, fuera autocontentida y no “una cosa”: “la naturaleza abstracta de la música, largamente reconocida, pero [previamente] rara vez celebrada, se volvió el elemento central de su prestigio” (Bonds 2014: 13). Ese prestigio, por tanto, choca evidentemente con un ideal material.

El libro *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800 – 1930*, editado en 2016 por Christina Bashford y Roberta Montemorra, por primera vez explicita el problema historiográfico en forma directa. Nos cuesta escapar a la idea de música como arte “abstracto” al pensar el siglo XIX, salir de pensar la música como “obra”. Pero en la medida que nociones como “cultura material” y sus vínculos con otras perspectivas teóricas afines (circulación, “comodificación”, movilidad, etc.) se vuelven más relevantes para los estudios desde las humanidades, la noción de la música como “obra de arte abstracta” se vuelve más limitada para entender su funcionamiento (Bashford y Montemorra 2016: 9). Esto es clave, ya que considerando el estado actual de estudios en música

y siglo XIX, parece evidente que nos ha costado entender la idea de “música de arte” en un mundo que, entonces, estaba desarrollándose al mismo tiempo en términos globales y comerciales evidentes, explícitos y determinantes.

Desde esta perspectiva, pensar en materialidades, en partituras como objetos, y desde allí en los productores de dicha materialidad (las casas editoras de música), se puede entender como un derivado del interés ya desarrollado en la musicología por la circulación de músicas. Esto es, por aceptar que, en su materialidad, la música “va de un lugar a otro [no en forma circular], sino porque hay asimetrías que la transportan” (Rasch 2004: 1). Ya a fines del siglo XVIII comienza lo que podríamos llamar una era de producción en masa de partituras, la cual realmente se acentúa y toma forma en el siglo XIX, y que responde a esta necesidad asimétrica: se generan centros importantes de producción musical –París, Leipzig, Milán– que contribuyen a servir a geografías cada vez más amplias y deseosas de dichos productos. Con la litografía, la partitura se vuelve un bien de producción en masa, y uno de sus principales mercados será, inevitablemente, las Américas.

Esto es importante porque, a inicio del siglo XIX, había importantes diferencias asimétricas entre los modos de producción de partituras en Europa central y el mundo ibérico y lo que hoy denominamos Latinoamérica. En España y sus [ex]colonias, hasta bastante entrada la década de 1840, sino la de 1850, la impresión de partituras era escasa. En palabras de Antonio Ezquerro, no podemos considerar esto solo como un problema tecnológico, sino que también dependiente de tradiciones propias de producción musical, ancladas en gremios y copistas en espacios religiosos, que podían prestar dicho servicio y tenían sus propias redes de circulación de música. Por lo mismo, hasta bien entrado el siglo XIX, “los manuscritos siguieron siendo el formato más común de difusión musical en el mundo hispano, incluidas las Américas” (Ezquerro, González 2008: 12).

La gran revolución tecnológica fue la invención de la litografía, entre 1792 y 1796, por Alois Senefelder. La litografía permitía realizar un dibujo en una piedra calcárea (más tarde también en una plancha metálica, aunque con distinto efecto), el cual era traspasado al papel mediante una combinación de químicos y grasas, o aguafuerte. Senefelder, quien era actor y dramaturgo, pronto se dio cuenta de la importancia que podría tener esto para la edición de partituras, dado que, más aún que un texto literario, la impresión musical era un trabajo tremendamente difícil y caro de realizar con la técnica de tipografía tradicional. Cada nota debía estar previamente tallada, con su altura respectiva, dificultado mucho un proceso de alta especialización.

Para mediados de la década de 1820, la técnica litográfica ya estaba ampliamente aceptada y utilizada, especialmente en París y parte de lo que hoy es Alemania. Desde una sola piedra, se podía realizar un número virtualmente ilimitado de páginas; luego de la impresión, la piedra se raspaba y estaba lista para un nuevo trabajo. La compra de la piedra era tremendamente cara, y fue lo que llevó a que la tecnología fuera solo lentamente adoptada en países latinoamericanos. Pero, en promedio, una página litografiada se podía vender a un cuarto del precio de una tipografiada (Devries-Lesure 2005: 86). La dificultad que presentaba imprimir con tipos móviles era tremenda, al punto que el primer ejercicio en Chile, con el *Himno de Yungay* de José Zapiola, fue considerado casi un “enigma”, cuando no se utilizaba aún en el país la litografía (Pereira Salas 1978: 9). Para 1874, el impresor musical Federico Schrebler, activo en Chile desde 1862, contaba con una prensa litográfica y, para sostenerla, poseía catorce piedras, lo que da una idea de los requerimientos necesarios para el funcionamiento de una de estas editoriales (Pereira Salas 1978: 10).

Que la tecnología se hubiese desarrollado en primer lugar en Alemania tampoco es un factor irrelevante. Si bien con el correr del siglo XIX la litografía se incorporó cada vez más como técnica de impresión en América Latina, muchas casas editoras siguieron enviando sus partituras a ser litografiadas en Alemania. Esto además tenía sentido: Alemania dominó el mercado europeo de partituras durante todo el siglo XIX, y tenía la capacidad de desarrollo de productos a más bajo costo en este floreciente mercado (Devries-Lesure 2005: 87; ver, para el caso de México, Aguilar, 2018). Para muchos editores, el desarrollo de acuerdo con casas comerciales

en América Latina, e incluso la instalación de sucursales en otros países, se volvió parte esencial de la proyección de aquel mercado. No era raro además, como veremos, que fueran parientes quienes tomaran a su cargo dichas sucursales, aunque no era raro que luego se buscara mayor independencia (Rasch 2005: 188).

Hasta cierto punto, es posible ver dichas tendencias en el mercado de lo que hoy se entiende como “imperios informales”, esto es, la paradoja por la cual a un mismo tiempo la independencia de América Latina se sustentó en la libertad política, y en una dependencia comercial y cultural con ciertos estados europeos, en particular con Inglaterra, Francia y algunos principados alemanes. La búsqueda de un monopolio comercial, por ejemplo, en la impresión y circulación de libros desde Inglaterra es una de las maneras en que se manifiesta aquel interés por construir un imperio informal (Reeder 2020). Francia, por su parte, lo haría desde la comodificación del gusto por lo francés, el lujo, y el consumo de objetos producidos o circulados en París (Todd 2021). Pero, para Alemania e Italia, países no unificados y sin posibilidad centralizada de colonización ni poder económico sobre otras regiones, estas formas de “imperios informales” fueron valiosas, y América Latina fue un espacio particularmente atractivo para ejercerlas.

¿Qué hacía lujosa a una partitura? ¿Podía una partitura impresa en América Latina ser considerada, desde el gusto, como un objeto lujoso, dentro de un mercado nacional? Sin duda, se trata de un proceso complejo, con diferencias marcadas tanto por el paso de las décadas, como también de país en país. Un mercado como México o Brasil tuvo características muy distintas a uno como Chile o Colombia, lo que también podría explicar algunos factores, como cuándo se instalaron casas comerciales de música, cuándo comenzaron a editar sus propias partituras (si lo hicieron), y cuándo comenzaron a imprimir su propia música, con la tecnología litográfica necesaria, algo que fue mucho menos habitual en el período. El resultado es que no hay un solo modelo, o una práctica homogénea, sino que diversas propuestas y rentabilidades.

Ricordi y Niemeyer

La primera de las sucursales de una casa editora europea en la región andina, y una de las primeras en América, fue la sostenida por Inocencio Ricordi en Lima. La sucursal inició su trabajo en 1848, fecha muy anterior, por cierto, a otras sucursales de Ricordi en Europa o fuera de ella. Inocencio (o Innocente) Ricordi era hijo de Giovanni Ricordi, primer director de la firma, y Giovannina Vezzoli. Sabemos que se trata del mismo Ricordi, por diversas razones. La primera, es que su acta de matrimonio con Andrea Villavicencia, el 6 de febrero de 1849, señala que sus padres son Juan Ricordi y Juana Basol, españalizaciones evidentes y claras³.

En el proceso de definirse como casas editoras de música, las relaciones familiares eran especialmente importantes, pasando con frecuencia dichas casas de manos de padres a hijos. Estas mismas estructuras familiares generaron la tendencia a establecer sucursales de las casas de música en otras ciudades, o incluso otros países, especialmente por parte de editores alemanes e italianos. Dado que solo el hijo mayor podría heredar la casa matriz, inevitablemente los hijos menores buscarían formas de continuar el legado y el negocio en otras regiones. A fines del siglo XVIII ya es posible encontrar sucursales de casas editoras de música en diversas ciudades de Europa, aunque el fenómeno sólo explotó con fuerza en el siglo XIX, en que “las sucursales se vuelven esenciales al negocio editor de música, muchas veces dirigidas por familiares” (Rasch 2005: 188). En un principio, la mayoría de las sucursales oficiales nacieron con el fin de mantener control, evitar la piratería y generar una plataforma de venta para ediciones realizadas en la casa central o matriz. Sin embargo, con el paso de los años, es habitual ver que las sucursales empezaron a producir su propio material musical para consumo local, o incluso a independizarse por completo, especialmente cuando se producía un cambio de manos en la dirección (Rasch 2005: 188).

³ La información se recuperó del sitio web Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:FN1G-T6Q> [acceso: 10 de marzo de 2022].

Inocencio Ricordi llegó a Lima con la compañía de ópera de 1848, organizada por Antonio Neumane. Neumane, el principal director y empresario de ópera en Lima en aquellos años, viajó en 1846-47 a organizar una nueva compañía de cantantes para los teatros de Lima, Santiago y Valparaíso. Neumane, de origen italiano, había trabajado antes, durante la década de 1830, como uno de los principales arregladores de ópera para la casa Ricordi, con más de 300 arreglos, transcripciones y reducciones realizadas por él antes de su partida a las Américas en 1840 (Neumane 2020). Ricordi llegó, en principio, como bajo bufo de la compañía de ópera, pero hay muy pocas referencias acerca de su actuación como cantante.

Es posible que Ricordi pensara, desde antes de su arribo a América, en abrir una sucursal de la empresa familiar. Hacia 1848, su padre Giovanni ya era un hombre mayor (moriría en 1853), y la firma la heredaría el hijo mayor, Tito. En perspectiva, tenía sentido abrir una sucursal en Lima. El Callao, puerto de Lima, como embarcadero central a la región andina –conectando desde Guayaquil a Valparaíso– era particularmente estratégico para desarrollar un punto de distribución de música autorizado para la costa del Pacífico. Por otro lado, el Perú vivía desde 1840 una fiebre de ópera, con gran movimiento de cantantes y compañías y un deseo por nueva música. La conexión más directa era con Milán y el norte de Italia, donde los Ricordi no solo funcionaban como editores de música, sino que también en vínculo con el mundo de empresarios y agentes de ópera de su tiempo.

El negocio de una casa de música fue realizado por Inocencio Ricordi junto con Aquiles Balicco, bajo comprimiento de la compañía de ópera organizada por Neumane, y que incluía, entre otros cantantes, a la célebre soprano Lucrezia Micciarelli, *prima donna* de la compañía. Balicco, por su parte, siguió cantando ópera al menos hasta 1853 (Raygada 1949: 424). El negocio de Ricordi se inauguró en agosto de 1848, con un importante aviso en el principal periódico limeño, *El Comercio*:

Los infrascritos, socios italianos, tienen el honor de anunciar a U. que han abierto un establecimiento de música para venderla, tanto por mayor como por menor; así mismos estampas grandes en sombra litografiadas, coloreadas, decoraciones teatrales, retratos diversos, vistas y dibujos de todas clases para bordados en lana y seda; libritos de todas las óperas modernas y antiguas, papel rayado para música, elegante y ordinario, de diez, diez y seis hasta veinte líneas, varios artículos de escritorio y pianos. Todas las óperas completas [...] que se han de dar en este teatro. Las hay [también] reducidas para piano y canto, piano solo, piano y flauta [etc.] [...] Se reciben comisiones para hacer copiar música, sacar partes de orquesta, transportar, etc. y también para afinar pianos. La persona que desee tener una noción más extensa de toda la música que existe en dicho establecimiento, se le dará gratis un catálogo o suplemento hecho por la misma Compañía Italiana⁴.

La tienda abrió, al menos originalmente, en la calle de Mercaderes, “frente a la bola de oro en los altos, número 265”, con horario continuo de las ocho de la mañana hasta las nueve de la noche⁵. Durante esos primeros meses, Ricordi mantenía un doble rol, como cantante y empresario. Su primer beneficio, por ejemplo, fue el 17 de septiembre, cuando ya la tienda se encontraba funcionando, lo que demuestra aquel doble rol⁶. Tras una emergencia personal, por la que Ricordi tuvo que trasladarse a Italia en 1851, la Casa Ricordi siguió atendiendo en la calle Mantas, número 212⁷. En 1863, Ricordi atendía ya mayormente en forma privada, en su propio hogar, según noticias publicadas en la prensa (Raygada 1949: 491). Como mercader, y de algún modo símbolo de Italia en Lima, Ricordi fue una figura prominente. La casa Ricordi era valorada

⁴ *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1848.

⁵ *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1848.

⁶ *El Comercio*, Lima, 15 de septiembre de 1848.

⁷ *El Comercio*, Lima, 17 de julio de 1851.

por su capacidad de no solo “servir de música”, sino también de “civilidad”, necesaria, en concepto de la época, a “toda Nación esclarecida”⁸.

Esto es bien evidente en una de las primeras reseñas a la tienda. Llama la atención cómo esta reseña contextualiza la tienda, en 1848, dentro de las “mejoras” que se han hecho a la capital, con “veredas aseadas”, “alumbrado suficiente” y “casas nuevas” que se alejan de los estilos heredados de la colonia. La calle Mercaderes, ahora “tan lujosa y brillante en el día” es parte de dicha modernidad, de una ciudad en cambio “a pasos gigantes en el camino de la civilización”, donde el letrero de “Depósito de música de Ricordi y Balicco [...] me acordaba muy bien que toda la buena música venida de Europa traía el nombre de Ricordi de Milán”⁹. Vale la pena leer al menos parte del comentario acerca de dicha visita a la nueva sucursal Ricordi en Lima:

Sin duda, el haber escogido a Lima por centro de una vasta especulación comercial (puesto que la casa de Milán se ha comprometido a no mandar música a ninguna otra parte de esta América) es una prueba clásica de la alta idea que se forman en Europa del estado de engrandecimiento y progreso de esta capital. [...] Las ediciones de Ricordi son las únicas buenas, por la razón muy sencilla de ser el propietario de las producciones de los más célebres maestros [...] y siendo la casa de Lima una misma con la de Milán, nadie podrá competir con ella por la equidad de precios. [...] Pienso volver a visitar a sus dueños, sea para mis compras, sea por el cariño que me han demostrado [...] y por el rato agradable que he tenido oyendo un concierto improvisado por algunos verdaderos artistas que de continuo se reúnen en el depósito.

Naturalmente, y como es propio de la prensa en Lima en este tiempo, también hubo comentarios en el sentido absolutamente opuesto. Otro comentarista señala que:

[Ricordi lo que hace es] molestar con sus toscas palabras y sus modales excentricos a señoras respetables que unicamente por decencia no contestan con mandarlo apalear con cuatro negros [...] Desde el balcón del depósito de música, a donde se coloca como en un puesto de observación, dirige su anteojo de larga vista sobre cuanto lleva traje mujeril, sin reparar mucho en colores ni en posiciones sociales. [...] Figúrese el lector al famoso Ricordi con su cara de zambo feo, sobrecargado de anteojos, vestido a la italiana (como dice él, llevando en una mano su bastoncito y un mazo de flores y en la otra dos mazos) [...] mirando a derecha e izquierda todo lo que tenía apariencia de hembra¹⁰.

En este cruce de opiniones, se ve con fuerza la dualidad representada por un inmigrante como Ricordi: por un lado, la crítica al “peligro” representado por otras costumbres frente a la moral local, y al mismo tiempo la idea de una representación de lo “civilizado” que podía solo venir de afuera, en forma de progreso.

La casa Ricordi, por cierto, se dedicaba principalmente a la venta de partituras, que llegaban con cierta regularidad en “grandes cajones” desde Italia¹¹. La tienda estructuraba su oferta musical en ocho secciones: obras teóricas y científicas, canto, fortepiano, danza, órgano y guitarra, cuerdas, maderas, y finalmente instrumentos de cobre y bandas. Las grandes obras orquestales eran vendidas en extractos y, por lo general, pareciera que Ricordi tenía una influencia directa en las temporadas de ópera, por su vínculo con los empresarios locales y su capacidad de seleccionar el repertorio a traer de Italia¹². Además, vendía con frecuencia estampas, dibujos e imágenes de todo tipo. Es especialmente recordada su vinculación como promotor de las ilustraciones de Pancho Fierro (Riviale 2011: 9).

⁸ *El Comercio*, Lima, 20 de diciembre de 1848.

⁹ *El Comercio*, Lima, 24 de agosto de 1848.

¹⁰ *El Comercio*, Lima, 7 de noviembre de 1848.

¹¹ *El Comercio*, Lima, 15 de junio de 1852.

¹² *El Comercio*, Lima, 4 agosto 1852.

Ricordi, además, progresivamente ocupó un rol social importante, especialmente para la comunidad italiana que, por ejemplo, lamenta con un extenso obituario la muerte de su padre, Juan (Giovanni) Ricordi, en 1853¹³. A nivel patriótico, su tienda se llenó, por ejemplo, de retratos de Ramón Castilla, producidos por él, a 2 reales, y que iba de regalo con una polka llamada “La toma de Arequipa”¹⁴. Más tarde tuvo a la venta un busto de Salaverry, producido por Pelossi¹⁵. Este aporte cívico se veía también en otros detalles menos evidentes. Por ejemplo, se celebró en la prensa que Ricordi hubiera apoyado la publicación de un periódico de la comunidad negra limeña, titulado *El Negro*¹⁶; y también colaboró económicamente en la pavimentación empedrada de la Calle de Mantas (hoy primeras cuadras del Jirón Callao), celebrando con una fiesta de fuegos artificiales y banda la inauguración de su pavimentación, la primera en la capital¹⁷.

En 1863, año en que al parecer Ricordi ya no tenía una tienda, pero seguía atendiendo en su casa, se instaló en Lima la sucursal de la casa Niemeyer, original de Hamburgo y con sede desde 1853 en Valparaíso. Luego sería conocida como “Niemeyer e Inghirami”. La casa Niemeyer estaba directamente conectada con la firma editorial de música de Georg Wilhelm Niemeyer, en Hamburgo, Alemania, pero la historia efectiva de esta importante casa de música ha sido especialmente problemática. Una revisión somera de la bibliografía en Chile habitualmente da fechas muy diversas acerca de sus orígenes, sus cambios de nombre y su relación real con Alemania. Como señala Álvaro Ceballos, la de Niemeyer e Inghirami es una “trayectoria tan compleja” que cuesta seguirle el paso porque, como señala el autor, se “escindirán y viajarán sin descanso a lo largo de las décadas” (Ceballos 2007: 459).

Releyendo a Pereira Salas, es evidente que no hay claridad para el autor con respecto a la organización lógica y cronología de la firma: “A partir de 1851, las empresas más importantes del ramo fueron las Casas Editoriales de Carlos F. Niemeyer, la firma E. Niemeyer e Inghirami, y la de Carlos Kirsinger, aunque generalmente las piezas eran trabajadas en Hamburgo, en la Casa Matriz de G.W. Niemeyer” (Pereira Salas 1978: 10). El grueso de la bibliografía posterior que menciona a la casa Niemeyer, lo hace basado en el trabajo de Eugenio Pereira Salas. Luis Merino da mayores detalles, al situar dicha casa como comandataria de Niemeyer e Inghirami en Hamburgo y con sucursal en Lima (Merino 2010: 59). Otros trabajos, de tipo popular o periodístico, más bien tienden a superponer todas las casas Niemeyer, con evidentes problemas para quien busque identificar con precisión su producción y cronología (Guajardo 2020). Por lo mismo, parece importante poder entregar aquí nuevos datos desde fuentes primarias, con respecto a la datación de esta casa comercial tan prominente en el período, tanto en Chile como en Perú.

Georg Niemeyer inició su carrera trabajando con el célebre Julius Schubert, uno de los editores importantes de Alemania en la primera mitad del siglo XIX. En 1829, Niemeyer abrió su propia casa editorial, que permaneció en sus manos hasta 1878, año en que fue transferida al editor Anton Plötzke (Schulz 1879: 246). Como señala Ceballos, este es un caso típico de editorial alemana, donde el modelo es que los dueños “pueden dirigir sus negocios desde su residencia en Hamburgo, pero ponen al frente de ellos [en América Latina] a compatriotas de confianza, a menudo parientes” (Ceballos 2007: 462). La casa Niemeyer, en Chile, comenzó su historia en Valparaíso en 1853, con quien aparentemente era el hermano de Georg, Eduard Niemeyer, como director de una sucursal en la calle del Cabo número 17¹⁸. Según el registro del gremio de libreros alemanes, sin embargo, la fundación fue oficialmente aprobada en 1852, y luego vino la sucursal en Santiago desde 1857. Ese año, Niemeyer se instaló en Santiago, donde

¹³ *El Comercio*, Lima, 18 de junio de 1853 (muere el 15 de marzo de 1853).

¹⁴ *El Comercio*, Lima, 27 de mayo de 1858.

¹⁵ *El Comercio*, Lima, 4 de octubre de 1859.

¹⁶ *El Comercio*, Lima, 17 de mayo de 1858.

¹⁷ *El Comercio*, Lima, 2 de febrero de 1860.

¹⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 28 de julio de 1853.

atendía, y dejó su local en Valparaíso a cargo de otro ciudadano alemán, de apellido Inghirami (Schulz 1879: 246). Ya en 1859, la firma se anunciaba como una sola, con dos sucursales y bajo el nombre de Niemeyer e Inghirami, habiéndose trasladado la matriz al número 29 de la calle del Cabo¹⁹. Como veremos posteriormente, estos pequeños detalles resultan muy relevantes en la datación de piezas de música del período.

En 1862 Carl Inghirami apareció por primera vez en Perú con dos roles: como agente consular de Prusia (Cabello 1863: 83) y también como vicecónsul de Hamburgo²⁰. Según el registro de libreros alemanes, en 1863 se inauguró la sucursal oficial de Niemeyer e Inghirami en Lima, pues antes de aquella fecha vendían su música en Lima mediante un convenio con la librería del alsaciano Leon Williez. El anuncio más temprano que he encontrado de la tienda Niemeyer en Lima es de un año más tarde, 1864, con una sucursal en la calle Plateros²¹. En 1872, Niemeyer e Inghirami abrieron una sucursal de la firma en Hamburgo, con el fin único de proveer de partituras e impresos a las casas comerciales en Perú y Chile (Schulz 1879: 246)²². Esto genera una importante “inversión” de la jerarquía de los negocios, al poner el centro comercial en el Pacífico americano.

Finalmente, en 1882 se vendió la firma en Chile a quienes “por largos años han sido sus dependientes, Carl Inghirami y Carl Brandt” en Valparaíso y en Santiago respectivamente. La tienda física en Valparaíso, sin embargo, se había vendido un año antes a Carl Niemeyer, quien no era pariente directo, y quien desde octubre de 1881 podía firmar su propia producción de partituras como C.F. Niemeyer. El vínculo con Europa para la producción de las partituras quedaría desde entonces en manos de Joseph Krass, en Hamburgo²³. Con el pasar de los años, Inghirami vendería sus derechos a Carlos Brandt, quien asumiría el control total de la firma, y este lo haría a Matthensohn & Grimm (Maier 1910: 76).

Impresión de obras locales

Uno de los aspectos más intrigantes con respecto a firmas como Ricordi y Niemeyer, era el cómo imprimían música, dónde lo hacían y cómo funcionaba exactamente el esquema de solicitudes para realizar este trabajo. En esto, pareciera haber diferencias importantes entre Ricordi y Niemeyer. Con respecto a la Casa Ricordi, los documentos entre Inocencio en Lima y su familia en Milán (dos cartas, al menos, sobreviven) muestran más bien un interés por recibir partituras y ediciones de aquellos materiales que más se vendían, y también aquellos que fueran más novedosos. Esto nos demuestra algo importante: si bien probablemente había una recepción permanente de nuevas partituras y libros, también había una curatoría de parte de Inocencio sobre qué materiales solicitaba para su venta en Lima²⁴.

Gracias a las fuentes de prensa, sabemos también que Ricordi editaba partituras de compositores locales. Por ejemplo, fue él quien editó en 1855 las siguientes composiciones de Mariano Bolognesi: *Aurora del 5 de enero*, *La cantinera del Ejército* y *Las rosas pompones* (Raygada 1949: 430). También sabemos que instaló un sistema moderno de suscripción filarmónica, con ejemplares de partituras regularmente impresas para los suscriptores²⁵. Y, sin embargo, en archivos públicos en Perú y Chile prácticamente no hay partituras catalogadas editadas por

¹⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 24 de septiembre de 1859.

²⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 19 de julio de 1862.

²¹ *El Comercio*, Lima, 25 de octubre de 1864.

²² Ver también referencia en la prensa alemana en *Hamburgischer Correspondent*, Hamburg, 3 July 1872.

²³ Biblioteca Nacional de Alemania, Leipzig. “Sammlung der Geschäftsrundschreiben der Börsenvereinsbibliothek Verkauf der Filialen in Valparaíso und Santiago de Chile an den Prokuristen Carl Inghirami und an Carl Brandt. N. F.: Inghirami & Brandt”. Bō-GR/N/326

²⁴ Archivo Ricordi Milan, LLET014248 / LLET014249

²⁵ *El Comercio*, Lima, 6 de junio de 1857.

Ricordi. Al parecer, Ricordi no funcionó principalmente como un editor de música, y es posible que hubiese dos mecanismos distintos para imprimir las partituras. Por un lado, obras como las de Bolognesi debieron imprimirse directamente en Perú, con alguna litografía local, dado que no están registradas en los inventarios de la firma Ricordi en Milán.

Por otro lado, sí hay partituras que fueron publicadas por Ricordi en Milán, con mayor o menor posibilidad de haber sido solicitadas por Inocencio Ricordi en Lima. En primer lugar, hay que mencionar que Henri Herz publicó tanto *Las Gracias de una Tapada* como su *Marcha Nacional Peruana* con Ricordi de Milán, en 1851. En ambos casos llama la atención que Ricordi en Italia haya registrado las partituras con títulos en español, cosa poco frecuente, incluso con otras del mismo Herz²⁶. La primera edición italiana se titula *Las Gracias de una Tapada*, mientras que las ediciones posteriores, francesas y mexicanas, se titula simplemente como *La Tapada*. Dado que Inocencio Ricordi estuvo directamente involucrado en los conciertos de Herz en Lima, es muy probable que ambas partituras hayan sido editadas por Ricordi en Milán, por solicitud de Inocencio, para el público peruano. Esto también explica por qué las piezas de Herz en Perú fueron publicadas, y no así las piezas que compuso en Chile u otros lugares, con excepción de México.

Fuera de estas pocas piezas, la otra colección que llama profundamente la atención es la serie de cuatro *zamacuecas* editadas por Ricordi en Milán en 1854²⁷; se conserva hoy una copia en la biblioteca y archivo del Conservatorio de Milán, donde tuve la oportunidad de consultarla. Es una partitura muy interesante, quizás la más temprana edición de zamacuecas, y que incluye cuatro ejemplos contrastantes del género según la usanza limeña de la época: “La moza mala”, “La gran zanguaraña (o el golpe avisa)”, una “Zamacueca teatral” y finalmente una “Gran zamacueca”. La portada parece utilizar, además, una ilustración del tipo de aquellas de Pancho Fierro, habitualmente comercializado y editado por el mismo Ricordi en Lima.

Si bien la partitura fue impresa siguiendo los números de inventario de Ricordi (26162 a 26165, uno para cada una de las cuatro piezas), la portada no deja duda sobre el mercado esperado para la edición (ver Figura 1). Como editora principal, aparece “Lima. Establecimiento y depósito general de Música y único en toda la América de Inocencio Ricordi. Calle Mercaderes”, dejando en un lugar diferente, y en igual tamaño, las sucursales de Milán y Florencia, a un pie de página. Así, visualmente, Lima, Milán y Florencia se establecen como tres sucursales oficiales, una triangulación cuyo centro es la producción litográfica (de Pedrinelli).

²⁶ Catálogo del Archivo Storico Ricordi, N°23043 y 23856

²⁷ Catálogo del Archivo Storico Ricordi, N°26162 a 26165



Figura 1. Portada de la colección titulada *Zamacueca. Baile Nacional del Perú*. Colección de la Biblioteca del Conservatorio de Milano, Italia.

Un objeto como esta colección de cuatro zamacuecas demuestra lo difícil que podía ser imprimir un conjunto de partituras en Perú o Chile en este período. Requería el envío de materiales a Europa, la impresión mediante instrucciones por carta (o, en algunos casos, por agente) y luego el reenvío a través del Atlántico. La complejidad aumenta, al considerar el posible público de una partitura como esta: evidentemente, como he señalado, el mercado de estas zamacuecas era Perú, pero la partitura estudiada se conserva en el Conservatorio en Milán, y probablemente fue vendida, y por tanto comercializada también en Italia, quizás como un objeto exótico de consumo de música internacional²⁸.

El trayecto de producción de partituras en la región es mucho más evidente en el caso de Niemeyer. Una datación de la producción de Niemeyer como editor de música ha sido siempre compleja, dadas las confusiones que hay respecto de esta casa editorial que, como se ha visto, cambió de nombre y dueños varias veces. Esto también se refleja en las partituras, en que se observan diversas siglas de producción utilizadas al pie de las producciones litográficas, como era habitual en el periodo: G.W.N para Georg Wilhelm Niemeyer, luego N. e I. para Niemeyer e Inghirami, I. & B. para Inghirami y Brandt, y así progresivamente. Esto nos permite, utilizando la cronología de la firma, establecer al mismo tiempo una primera y tentativa cronología de producción: esto es, aquellas partituras con la sigla G.W.N. son teóricamente anteriores a N. e I., y estas a su vez anteriores a I. & B.

Entre las partituras con sigla G.W.N., producidas del mismo modo que Ricordi lo hacía en Lima, y que podemos considerar como las más tempranas de la editorial, encontramos edición de repertorio que incluye la mención de la sucursal en Valparaíso a pie de portada. Se trata,

²⁸ Alessandra Jones ha estudiado que, efectivamente, la zamacueca se conocía en Italia en este período por medio de partituras, y era considerada un ejemplo de música “negra” de raíz africana. Agradezco este dato, no publicado, a la investigadora.

evidentemente, de partituras solicitadas por Eduardo Niemeyer en Valparaíso para ser impresas en Europa y comercializadas tanto allá como en Chile, si es que no también en otras ciudades de la costa del Pacífico sudamericano, hacia Ecuador o Bolivia²⁹. Quizás el caso más distintivo en esta línea sea el *Album de Chile* de Guillermo (Wilhelm) Deichert³⁰. El conjunto de ocho partituras, op.8 a op.16, fueron impresas por Niemeyer en Hamburgo en 1853, mismo año en que por primera vez vemos aparecer la firma en Valparaíso, y por tanto se puede suponer que son de sus primeras producciones. Se trata de un álbum de lujo, con algunas partituras carísimas para la época, en particular la *Fantasia de Concierto* sobre temas nacionales de Chile.

Las partituras también demuestran un ámbito de relaciones y redes: por ejemplo, las últimas dos piezas de la colección de Deichert, agrupadas como “Deux Inspirations”, están dedicadas a Henri Billet, quien un par de años más tarde imprimiría también con Niemeyer. Además de Billet, varios otros compositores franceses y alemanes “de paso” por Sudamérica imprimieron con Niemeyer durante la década de 1850. El mismo Deichert volvería a hacerlo con dos partituras en 1857: su *Grande Fantaisie sur Lucia di Lammermoor* y el segundo *Gran Vals Brillante*, op.19. En el caso de las partituras de Billet, más tempranas, la indicación de sucursal en la portada es de “Almacén de música de Eduardo Niemeyer”, mientras que en el vals *Valparaíso* de August Rein, la mención ya es “Niemeyer & Inghirami”. Un detalle de estas producciones, así como de los números de plancha utilizados y las fechas según el catálogo de Hofmeister, pueden encontrarse en la siguiente Tabla (ver Tabla 1).

Tabla 1. Primeras impresiones de Niemeyer para América Latina. Fuente: Catálogo Hofmeister XIX (<https://hofmeister.rhul.ac.uk/>).

Compositor	Título	Plancha	Año
Deichert, Guillermo	<i>Album de Chile</i>	1160, 1161, 1162, 1167, 1180, 1181, 1182, 1187 ³¹	
Billet, Henri	<i>La Vega de Copiapó</i> ³²	1383	1856
Billet, Henri	<i>El triunfo de Urquiza</i> ³³	1385	1856
Billet, Henri	<i>Bucéfalo</i> ³⁴	1386	1856 ³⁵

²⁹ No es del todo claro si Niemeyer fue el primero en ofrecer este servicio en Chile. Conozco al menos una partitura escrita en Chile y enviada a publicación en Alemania antes de la llegada de la firma Niemeyer, que es el *Valse de Flores* de Guillermo Frick, escrito en Valdivia y publicado en Berlín por Krigar en febrero de 1846, de acuerdo con el catálogo Hofmeister. A través de este artículo, las fechas de producción de partituras de Niemeyer, con la sigla G.W.N. también han sido obtenidas en dicho catálogo. Sitio web: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/> [acceso: 5 de septiembre de 2023].

³⁰ Archivo Central Andrés Bello, DE_049.

³¹ Dada la falta de continuidad de los números de plancha, con tres bloques, es posible imaginar que el “álbum” fue preparado como tres envíos separados a Europa, con algunas semanas de diferencia; o también que el editor tuvo que hacer otros trabajos más urgentes entre la producción de estas obras.

³² Archivo Central Andrés Bello, PS_073

³³ Archivo Central Andrés Bello, PS_072

³⁴ Archivo Central Andrés Bello, PS_071

³⁵ Las partituras de Billet no aparecen en el catálogo Hofmeister, pero se puede suponer la fecha por el número de plancha con relación a otras piezas publicadas por el editor, con un rango efectivo de ocho meses (por lo que podrían ser impresas en 1857 también).

Rein, August	<i>Valparaíso, Grande Valse</i> ³⁶	1476	1858
--------------	---	------	------

Como se ha mencionado, la firma comenzó a utilizar el nombre de Niemeyer e Inghirami hacia 1858. Hacia este año comenzamos a encontrar el pie de imprenta N. e I., pero este cambio es sutil, y la transición es relevante para entender también cómo estaba cambiando el negocio. Si bien sería imposible abarcar aquí todas las partituras impresas por la firma Niemeyer e Inghirami con el sello N. e I. desde 1858 en adelante (más de 300 números de plancha en total, y no todas se conservan en archivos públicos), el revisar una selección de las mismas nos permite alumbra varios aspectos relevantes de cómo cambian las formas de producción de música.

Es evidente que, hacia fines de la década de 1850, la firma Niemeyer comenzó a girar principalmente a este mercado sudamericano. Los indicios son claros. Lo primero, es que se generó un convenio de venta tanto con Williez en Lima, como con una Casa de Música del alemán August Dominico en Buenos Aires, estableciéndose entonces una red definida más bien por el mercado del Cono Sur³⁷. Lo segundo, es que desde estos años las partituras impresas por Niemeyer e Inghirami no aparecen en los catálogos de música impresa en Alemania, como el Hofmeister, el más importante del período, donde sí aparecen las anteriores partituras de Deichert, Billet y otras impresas para América con código G.W.V.

Esto es importante, porque implica que no se les reconoce a estas partituras ya como parte del mercado europeo, pese a estar impresas y litografiadas en Alemania. Algunas impresiones tardías de la firma con la sigla G.W.V. Niemeyer, incluso después de que Niemeyer e Inghirami estaban funcionando con su propia nomenclatura en Valparaíso, fueron totalmente enfocadas en el mercado hispanohablante y, probablemente, sudamericano. Una partitura que refleja la “transición” hacia una producción con completo enfoque local, es la colección *Flores de Alemania*, una serie de piezas de Schubert, Lachner y otros autores románticos alemanes, que lleva el número de plancha G.W.V. 1992 (aún es de la serie de Georg Wilhelm Niemeyer), pero que en la portada solo indica como editor a Eduardo Niemeyer, Hamburgo, pese a que la producción es en español. Sería una de las últimas producciones con estas características.

Las partituras editadas por Niemeyer e Inghirami, en un principio, mantuvieron la continuidad de los números de plancha de Niemeyer en Hamburgo, pese a no llevar ya el nombre de dicha firma; probablemente porque seguían utilizando el mismo taller de impresión. Así ocurre en la serie *El Eco de los Andes*, con canciones españolas de compositores como Yradier o Barbieri: por ejemplo, “El Sargento Federico” de Barbieri, que ya se imprimía mencionando sucursales en Valparaíso, Santiago y Lima (y por tanto es posterior a 1863), lleva el número de plancha G.W.V. 2082, uno de los más tardíos que hemos encontrado.

Esto nos lleva a una pregunta concreta: ¿En algún momento Niemeyer & Inghirami dejó de imprimir con la sigla G.W.V. y comenzó a identificar su producción con la de N. e I.? ¿O más bien ambas siglas funcionaron, al menos en un momento, en forma paralela, estableciendo dos formatos de producción y dos variantes de mercado? Por ejemplo, ¿Quizás se establecían códigos distintos para partituras editadas e impresas en Alemania, y otras en América del Sur? Este problema es evidente si vemos las ediciones de *Bailes Nacionales para el Piano*, que se publicaron tanto con sigla G.W.V. 1592 (y siguientes), pero también con sigla N. e I. 3 y siguientes, y en esta segunda edición (más lujosa) con colores.

³⁶ Dedicada a Eduardo Niemeyer en Valparaíso. Conservada en la Lester S. Levy Sheet Music Collection de Johns Hopkins University.

³⁷ Por ejemplo, esta casa aparece mencionada como tercera sucursal de la firma en *Reve du Coeur* de Alphonse Leduc; y también en *Fanella* de Tito Mattei (números de plancha 1878 y 1967). También hemos encontrado partituras de Niemeyer y papeles de música de la casa Niemeyer en colecciones bolivianas de este mismo período, como la del compositor Pedro Ximénez Abrill. Gesualdo (1961: 732) también entrega algo de información al respecto.

Hay otros casos, pocos, en que hay duplicación de números: por ejemplo, en las populares *Glorias de Dn. Pedro León Gallo*, de Fidelis P. del Solar. Estas cuadrillas debieron ser compuestas en ocasión del retorno desde el exilio en 1863 del revolucionario Pedro León Gallo, líder opositor al presidente Montt en 1859. La partitura fue editada varias veces en años posteriores, pero la que parece ser la primera impresión es la de Niemeyer e Inghirami, con número de plancha N. & I. 298, pero que también contiene, a continuación, el número 3104, que suponemos refiere a la continuidad numérica de la firma original en Hamburgo. Esto tiene sentido si, además, vemos que Niemeyer e Inghirami mayormente siguieron imprimiendo con los mismos litógrafos en Hamburgo muchas de estas partituras.

Otro aspecto interesante al revisar en detalle las partituras es que parece haber ediciones “exclusivas”, o directamente solicitadas, tanto desde Lima como desde Valparaíso y Santiago, pues solo se hace referencia a una de las sucursales en portada, pese a tener la sigla N. & I. (o N. e I.) que asumimos es común a toda la firma. Por ejemplo, es el caso de la habanera *La china chola*, que es evidentemente limeña y para el público limeño. Compuesta por Ernesto Neumann (residente en Lima), lleva como número de plancha el 247, con litografía de Anst. Benrath & Rainhardt de Hamburgo. O una completa colección de *Danzas Habaneras para el piano*, publicadas también desde Lima con el mismo litógrafo, con número de plancha 141 a 165. Este tipo de publicaciones implican que ciertas impresiones se hicieron con un foco eminentemente local, o incluso, que ya se empezaba a construir a mediados de los 1860 una distancia real entre las sucursales en Perú y Chile, pese a ser parte de una misma compañía con sede de negocios en Alemania.

Es importante destacar además que no todas las impresiones se realizaron en Alemania, aunque sin duda lo son la mayoría. Esto es importante, si consideramos el modo en que se ha revisado a Niemeyer en la bibliografía. Como hemos visto antes, la bibliografía ha planteado una posición binaria, que sin duda se cumple en casi todos los casos y es muy útil para identificar procesos, entre editores como Niemeyer, que tiene vínculos con Europa, y otros proyectos de editoriales locales, como la de Eustaquio Guzmán en Santiago, que importó máquinas propias desde 1858 (Merino 2010). Pero esta diferencia puede ocultar las múltiples convergencias que encontramos en el periodo.

En primer lugar, hubo impresión local de partituras en la medida en que la tecnología litográfica mejoró y se hizo más asequible. Por ejemplo, *El Duelo Nacional*, marcha fúnebre de Ascencio Pauta compuesta en 1878 en memoria de Manuel Pardo, fue editada por Niemeyer e Inghirami aquel año, con dibujos de J.M. Zavala y en la imprenta de V. Cartagena, todos limeños³⁸. Dada la fecha, podemos suponer que quizás fue el inminente quiebre con la casa matriz en Alemania lo que llevó a publicar con tecnología limeña. Pero también es posible que este tipo de prácticas estuvieran vinculadas a emergencias: una partitura que debía ser publicada con agilidad, sin la posibilidad de esperar meses al producto terminado. De hecho, al menos esta partitura no tiene el acabado técnico de aquellas editadas en Alemania. También es interesante que la partitura no contiene número de plancha.

En el caso chileno, también vemos algunos giros a una producción local, con diversos impresores: Francisco Oliva, L. Digout y el Centro Editorial de Música en Santiago, y la litografía de Jacobsen hermanos en Valparaíso. Por ejemplo, la edición de las cuadrillas sobre *Un ballo in maschera* de Federico Guzmán, dedicada a Fidelis del Solar, aparece como editada por Niemeyer e Inghirami, sin indicación de sucursales en Alemania o Perú, y con litografía de Francisco Oliva³⁹.

Más interesante aún es ver las muchas convergencias que se producen entre Eustaquio Guzmán como editor (y luego impresor) en Santiago, y la producción de Niemeyer. En la siguiente tabla presento cuatro ejemplos, dos de ellos partituras de obras del compositor Federico Guzmán, entonces al inicio de su carrera (ver Tabla 2):

³⁸ IAI-PK Berlin <B 21 / 1676>.

³⁹ Archivo Central Andrés Bello, PS_179.

Tabla 2. Selección de partituras donde se produce un vínculo entre Guzmán y Niemeyer como editores o impresores. Elaboración propia.

Compositor	Título	Editorial	Litografía	Plancha
Fuenzalida, Manuel	<i>Panchita. Redowa elegante</i> ⁴⁰	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	Sin datos	E.G. 10
Guzmán, Federico	<i>Zamacueca para piano solo</i>	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	L. Digout	Sin datos
Guzmán, Federico	<i>Cuadrillas brillantes sobre los más bonitos temas de la ópera El Trovador de Verdi</i> ⁴¹	E. Guzmán (Santiago) / Ed. Niemeyer (Valparaíso)	L. Digout	E.G.19
Heitz, Santiago	<i>Las arpas chilenas</i> ⁴²	E. Niemeyer e Inghirami (Valparaíso) / Almacén de I. Pellegrini (Santiago)	Guzmán hermanos	G.H.13

Tal como puede observarse, hay un universo complejo de relaciones entre la familia Guzmán y los trabajos de Niemeyer. Por un lado, parecen distinguirse dos zonas de mayor influencia comercial (Valparaíso y Santiago), evidentemente diferenciadas. Por otro, si bien editaban con Digout en Santiago, luego también tenemos el caso de una obra –la de Heitz– que no fue editada y vendida por Guzmán, pero fue litografiada por ellos. Esto también lleva a diversos números de plancha, pero siempre asociados a la familia Guzmán. Esto es importante, puesto que, a la fecha, no he podido encontrar una partitura con asociación entre Niemeyer y Guzmán que lleve la sigla de Niemeyer. En principio, considero que esto tiene una importante implicancia: pareciera que más bien Niemeyer está sirviendo, entonces, como un socio para canales de distribución de las partituras; quizás solventando parte de los costos, aunque es difícil saber más acerca de este punto mientras no tengamos fuentes documentales de las propias firmas, que hasta ahora no han aparecido en revisiones en los diversos archivos.

Conclusiones

La edición de partituras es un fenómeno crucial para entender el mercado de música del siglo diecinueve, especialmente considerando la dimensión de la música de salón, o el consumo privado de un público mayormente aficionado. Este campo de aficionados, tanto creadores

⁴⁰ Archivo Central Andrés Bello, JZ_14.

⁴¹ Archivo Central Andrés Bello, PS_180.

⁴² Archivo Central Andrés Bello, PS_201 y 202.

como intérpretes, es vital para el mercado musical de entonces, y cualquier revisión de bibliotecas y archivos con fuentes del período demostrará la tremenda relevancia del mismo. De hecho, podríamos ir más allá, y plantear que el volumen de esta música es tal, que ha generado una distorsión que nos impide ver otros tipos de músicas, de prácticas y de fuentes.

Pero lo cierto es que este es un mercado que cambió rápidamente durante estos años, desde un lugar subordinado y sostenido por casas europeas, a una organización de un mercado latinoamericano y local con sus propias necesidades. Si bien los nombres se mantienen, no necesariamente hablamos de las mismas firmas, de las mismas estrategias, o de las mismas formas de producción. La música, mayormente, se mandaba a imprimir a Europa, pero la relación con dichos impresores europeos, así como con un creciente volumen de litógrafos locales, hizo que la forma de llevar adelante una editorial o una casa de música cambiara bastante entre 1850 y 1880.

Como espero haber hecho notar, creo que un trabajo acabado y detallado acerca de estas firmas no solo tiene implicancias para nuestro conocimiento histórico y patrimonial de las mismas, un negocio que era evidentemente relevante para el creciente público burgués del período. También tiene importantes alcances para nuestro conocimiento en detalle sobre el período, sus cronologías, los compositores, las decisiones que llevaron a realizar distintos tipos de partitura, e incluso ciertas preferencias locales de mercado que posiblemente diferenciaran ciudades de América Latina. Cada nueva fuente, en tal sentido, permite dar mayores luces sobre las que sean, quizás, las más relevantes entre las mercancías musicales del siglo XIX: las partituras impresas por estos mismos editores.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, LUISA DEL ROSARIO

2011 "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826 - 1860". Tesis para optar al grado de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

2018 "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860 - 1877". Tesis para optar al grado de Doctor en Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

BAILEY, CANDACE

2021 *Unbinding Gentility: Women Making Music in the Nineteenth-Century South*. Indiana: University of Illinois Press.

BASHFORD, CHRISTINA Y ROBERTA MONTEMORRA (EDITORAS)

2016 *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*. Nueva York: Boydell Press.

BONDS, MARK EVAN

2014 *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press.

CABELLO, PEDRO

1863 *Guía política, eclesiástica y militar del Perú*. Lima: Imprenta del Católico.

CEBALLOS VIRO, ÁLVARO

2007 "La implantación de la librería alemana en España e Hispanoamérica de 1850 a 1900". *Handeln un Verhandeln: Beiträge zum 22. Forum Junge Romanistik*, pp.453-472.

DEVRIES-LESURE, ANIK

2005 "Technological Aspects". *Music Publishing in Europe 1600 - 1900: Concepts and Issues*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV, pp. 63-88.

EZQUERRO, ANTONIO, LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN Y JOSÉ VICENTE GONZÁLEZ VALLE

2004 "The circulation of Music in Spain 1600 - 1900" *Musical Life in Europe 1600 - 1900. Circulation, Institutions, Representation*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV, pp. 9-31.

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la Música Argentina*, vol. 3. Buenos Aires: Beta.

GUAJARDO, ERNESTO

2020 "Almacenes de Música en Valparaíso: la melodía impresa. I. - La casa Niemeyer". <http://eneltercermilenio.blogspot.com/2020/05/561-almacenes-de-musica-en-valparaiso.html> [acceso: 10 de mayo de 2022].

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2016 "Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)", *Resonancias*, XX/38, pp. 95-116. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2016.38.6>

MAIER, ERNST

1910 *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo 2. Santiago de Chile.

MARX, KARL

1980 *Grundrisse*. David McLellan (editor). Nueva York: Springer.

MERINO, LUIS

2010 "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXIV/213, pp. 53-76. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000100005>

MORENO GAMBOA, OLIVIA

2014 "Casa, Centro y Emporio del Arte Musical. La empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851 - 1910". *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Laura Suárez de la Torre (editora). México: Historia Social y Cultural. pp. 143-168.

NEUMANE, ANTONIO

2020 *Antología Lírica*. Álvaro Bravo y José Manuel Izquierdo (editores). Santiago: Ediciones A/B.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1978 *Bibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

RASCH, RUDOLF

2004 *The Circulation of Music in Europe 1600 - 1900. A Collection of Essays and Case Studies*. Berlin: BWV.

2005 "Publishers and Publishers". *Music Publishing in Europe 1600 - 1900: Concepts and Issues*. Rudolf Rasch (editor). Berlin: BWV.

RAYGADA, CARLOS

1949 *Guía Musical del Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

REEDER, JESSIE

2020 *The Forms of Informal Empire: Britain, Latin America and Nineteenth-Century Literature*. Baltimore: JHU Press.

RIVIALE, PASCAL

2011 "Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX", *Revue Histoire(s) de l'Amérique latine*, VI/1, 54 pp.

SANS, JUAN FRANCISCO

2016 *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

SCHULZ, HERMANN

1879 *Allgemeines Adressbuch für den Deutschen Buchhandel*. Leipzig: Otto Schulz.

TODD, DAVID

2021 *A Velvet Empire. French Informal Imperialism in the Nineteenth Century*. Nueva York: Princeton University Press.

VERA MALHUE, FERNANDA Y LAURA JORDÁN GONZÁLEZ

2022 "Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural", *Latin American Music Review*, XLIII/1, pp. 27-66. <https://doi.org/10.7560/LAMR43102>

Archivos consultados

Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile

Archivo Ricordi, Milán

Biblioteca Nacional de Chile

Biblioteca Nacional del Perú

Biblioteca Nacional de Alemania, sede Leipzig

Conservatorio de Música de Milán Giuseppe Verdi

Instituto Ibero-Americano de Berlín

Lester S. Levy Sheet Music Collection de Johns Hopkins University

Periódicos consultados

El Comercio, Lima, Perú.

El Mercurio de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

Voz acusmática y memoria: Uso sonoro e intertextual de la voz en El arco de luz (Macarena Aguiló) y El edificio de los chilenos

Acousmatic Voice and Memory: Sound and Intertextual Use of Voice in El arco de luz (Macarena Aguiló) and El edificio de los chilenos

por

Jorge Aliaga Hinojosa

Compositor e investigador independiente, Chile

jaliagah@gmail.com

El objetivo general de este texto es el estudio de la voz a partir de su intertextualidad en la obra electroacústica *El arco de luz* (Macarena Aguiló) y el largometraje documental *El edificio de los chilenos*. Para ello, se abordarán objetivos específicos como analizar del uso electroacústico de la voz, desde sus parámetros acústicos y sus temporalidades, analizar las fuentes sonoras presentes en el documental desde una perspectiva acusmática y, finalmente, relacionar ambos universos sonoros desde un análisis de la narración, en términos de construcción de memoria, indagando sobre las posibles conexiones entre ambos objetos sonoros. En este contexto de trabajo se plantea y problematiza un régimen distinto de visibilidad entre ambas obras, ya que en el documental el sonido de la voz interactúa con la visualidad y sus modos de representación, versus la visualidad relegada del sonido en la escucha de la obra electroacústica. Desde aquí es posible proyectar, de todos modos, un punto de intersección entre ambos objetos: la corporalidad ausente, acusmática, del sonido de la voz.

Palabras clave: memoria, posmemoria, cine documental, acusmática, derechos humanos, autobiografía, música y cine, Latinoamérica.

The main purpose of this text is the study of the human voice based on its intertextuality in the electroacoustic piece El arco de luz (Macarena Aguiló) and the feature-length documentary El edificio de los chilenos. To do this, specific objectives will be addressed, such as analyzing the electroacoustic use of the voice, from its acoustic parameters and temporalities, analyzing the sound sources present in the documentary from an acousmatic perspective and, finally, relating both sound universes from an analysis of the narrative, in terms of memory construction, investigating the possible connections between both sound objects. In this working context a different regime of visibility between both works is proposed and problematized since, in the documentary, the sound of the voice interacts with visuality and its modes of representation versus the relegated visuality of sound in listening to the electroacoustic work. From here it is possible to project, in any case, a point of intersection between both objects: the absent, acousmatic corporality of the sound of the voice.

Keywords: memory, postmemory, documentary cinema, acousmatic, human rights, autobiography, music and film, Latin America.

Antecedentes

Este estudio nace desde una investigación previa (Aliaga 2019) centrada en los temas de memoria y posmemoria, trabajo en donde se observa de qué manera una composición musical aplicada participa en el contexto de una obra cinematográfica de género documental autobiográfico, contribuyendo, mediante una experiencia estética, a la directora-protagonista y a la audiencia, en la elaboración de un trauma original. En esta indagación previa, la voz musical es puesta en valor desde sus articulaciones emocionales, intertextuales y tópicas, buscando evidenciar, por medio del análisis musical, procedimientos y herramientas aplicadas en la elaboración de un trauma. Se usó como estudio de caso la obra cinematográfica documental *El edificio de los chilenos* (2010) de la chilena Macarena Aguiló¹.

Con este antecedente, se realiza un nuevo abordaje, esta vez vinculando la pieza electroacústica del género acusmático *El arco de la luz* (Macarena Aguiló) del compositor chileno José Miguel Candela² con el mencionado documental *El edificio de los chilenos*, ambas elegidas en este estudio debido a que comparten como eje temático un trauma de posmemoria vivido por una misma protagonista.

Pieza acusmática *El arco de luz* (Macarena Aguiló): análisis formal

El día 2 de julio de 2016 se publicó el CD titulado *4 piezas acusmáticas por los Derechos Humanos*, editado en Chile por el Netlabel Pueblo Nuevo. El disco, que posee cuatro pistas de autoría de José Miguel Candela, está basado en cinco testimonios de personas violentadas en sus derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Está concebido de forma acusmática y mediante técnicas compositivas electroacústicas. Nace como una reflexión de autor y, a la vez, como un vehículo de memoria testimonial. Por medio del análisis de una de estas piezas, evidenciaré de qué forma se construye una elaboración del trauma en las voces de los protagonistas y se proyecta hacia una memoria colectiva. Desde esta memoria es posible profundizar y acercarse a una justicia transicional, que el autor de la obra musical sentencia de manera inexorable, “para que nunca más” (Candela 2016).

La pieza elegida para este texto es la primera, *El arco de luz* (Macarena Aguiló), con testimonio de Macarena Aguiló, quien narra los hechos asociados a una reclusión forzada durante su infancia. Durante veintidós días, Macarena fue utilizada como carnada en la búsqueda de su padre, militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), por parte de los servicios de inteligencia de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional).

José Miguel Candela, en relación con la forma de su obra, señala: “el orden en que se presentan las piezas persigue generar un contraste expresivo de los relatos, respondiendo estructuralmente a una interpretación libre de los movimientos de una sinfonía. Así, la primera y cuarta piezas son muy intensas y dialogan en un plano estructural inspirado en la forma sonata” (Candela 2016).

¹ Macarena Aguiló Marchi (n. 1971), comunicadora audiovisual, titulada en el Instituto Profesional ARCOS. Desde 1997 se desempeña como Directora de Arte y Ambientadora de películas y series de televisión tales como *Paraíso By Justicia para todos* de Nicolás Acuña, *Sangre eterna* de Jorge Olguín, entre otras. En 2004 inició el trabajo de su primer largometraje documental *El edificio de los chilenos*, colaborando a partir de esta experiencia en los documentales *Imagen final* de Andrés Habegger y *La otra cara de la Moneda* de Marcia Tambutti. (<http://cinechile.cl/persona/macarena-aguiló/>).

² José Miguel Candela Pavez (n. 1968), compositor, Licenciado en Música de la Universidad de Chile, es Magister y Doctor. en Artes con Mención en Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado obras para cine, teatro y, muy especialmente, para danza contemporánea. Se ha destacado en el área de la música electroacústica, editando hasta la fecha tres cds-obras. Entre 2000 y 2006 fundó y dirigió, junto con otros compositores chilenos, la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh) y el Festival Internacional de Música Electroacústica de Chile Ai-Maako (<http://nave.io/artista/jose-miguel-candela/>).

La propuesta de forma de sonata, entendida desde la definición de Webster (2001)³, podría ser representada con el siguiente esquema (ver Figura 1):

Figura 1. Esquema de forma sonata, elaboración propia

EXPOSICIÓN					DESARROLLO	RECAPITULACIÓN			
TEMA A	Puente	TEMA B	Coda		TEMA A	Puente	TEMA B	Coda	
Carácter Rítmico (I)	Modulación a la dominante	Carácter Melódico (V)			Parte libre con elementos temáticos recogidos de la exposición	Carácter Rítmico	Modul ar al tono principal	Carácter melódico	

Si aplicamos este esquema formal a esta obra acusmática, se puede proponer una representación gráfica de su forma y sus respectivas secciones, desde una construcción morfológica reducida de la acústica y de forma extensiva en relación con la voz. En la Figura 1 se observan referencias temporales directas a los momentos de la obra, según sus cambios de naturalezas y usos del material sonoro, los que son detallados a continuación (ver Figura 2).

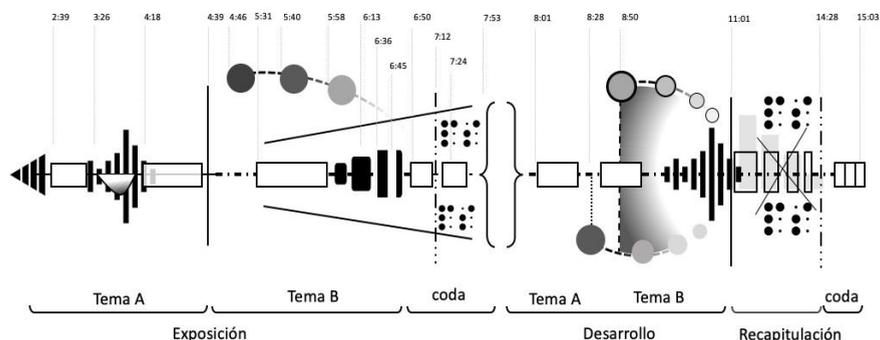


Figura 2 – Representación gráfica del análisis formal de *El arco de luz* (Macarena Aguilo) y sus componentes

En la parte superior del diagrama se han indicado, en minutos y segundos, los respectivos inicios de comportamientos sonoros evidenciados en el análisis. Al centro se despliega una línea de tiempo con alusiones tanto a las apariciones de la voz (rectángulos, cuadrados y círculos),

³ “Un movimiento típico de forma sonata consiste en tres secciones principales, incrustadas en una estructura tonal de dos partes. La primera parte de la estructura coincide con la primera sección y se denomina "exposición". La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes, el "desarrollo" y la "recapitulación". La exposición se divide en un "primer grupo" en la tónica y un "segundo grupo" en otra clave, la mayoría de las veces dominante. Tanto el primer grupo como el segundo pueden incluir numerosas ideas diferentes; el primer tema o el más prominente puede llamarse 'tema principal', 'primer tema', 'material primario', etc., mientras que el tema más prominente en el segundo grupo a menudo se llama el 'segundo tema' (o 'tema'), sea o no realmente la segunda idea musical importante. El desarrollo (el término engañoso "fantasía libre" ahora está obsoleto) generalmente desarrolla material de la exposición, ya que modula entre una o más tonalidades nuevas. La última parte del desarrollo prepara la recapitulación. La recapitulación comienza con un "retorno doble" simultáneo, al tema principal y a la tónica. Luego reafirma la mayor parte o todo el material significativo de la exposición, por lo que el segundo grupo se transpone a la tónica. El movimiento concluye con una cadencia en la tónica paralela al final de la exposición, o con una coda después de la recapitulación” (Webster 2001, traducción del autor).

como a los comportamientos sonoros asociados a ella. Abajo se presenta una propuesta de las distintas partes evidenciadas de la forma sonata, mencionada por su compositor como base formal de la pieza.

Análisis de la voz en *El arco de luz* (Macarena Aguiló)

La obra incorpora el uso de la voz como material sonoro, a partir de un relato testimonial grabado por Macarena Aguiló, su protagonista. Su tratamiento sonoro se desarrolla en distintas categorías, dependiendo del sentido del texto, la dimensión de temporalidad del relato, las inflexiones de la voz y alteraciones de tipo digital y dinámicas. Todas ellas con el propósito de construir un espacio de representación que dialogue con el discurso de lo sonoro, incluyendo el diseño sonoro-musical electroacústico. Comenzaré por exponer las técnicas usadas y las decisiones tomadas por Candela⁴ en relación con las formas de registro de la voz utilizadas en su obra:

1. Una grabación de la voz principal, realizada en una sola toma, a manera de testimonio y en forma de monólogo, “en un lugar que no fuese muy ruidoso, pero tampoco estuviera totalmente limpio de “foot-noise”, para dar así un color “documental” a la voz grabada”.
2. Una grabación de una conversación más extendida hacia lo simbólico y gráfico, que resonara desde el testimonio, la cual alude a las reflexiones subjetivas de las vivencias tenidas y narradas desde el testimonio.
3. Finalmente se realizó una “grabación de campo” desde una grabadora de bolsillo, y con una única condición, que registrara “ideas o sonidos que tuvieran para ellos alguna relación con el presente y/o el futuro”.

Desde esta definición de usos y técnicas, realizo un análisis que permite contrastar y evidenciar las diversas categorías en que la voz es utilizada en la obra de Candela, según sus características particulares y sus reincidencias en el tratamiento efectuado y que a continuación detallo:

a) *Voz narradora exterior*⁵: Es la voz en primera persona, libre de efectos, limpia y con una resonancia natural del espacio (*room tone*). En términos de plano sonoro, siempre frontal y central en las panorámicas de la mezcla. En la Fig. 2 [2:39, 4:18, 5:31, 6:50, 7:24, 8:01, 11:01, 15:03] se presenta mediante la línea del eje horizontal, en donde cada cuadrado o rectángulo de interior blanco grafica un bloque sólido de *voz narradora exterior*. Es una voz protagonista, portadora del discurso y se refiere a los hechos, a lo sucedido.

b) *Voz narradora alterada*: Corresponde a la voz anteriormente descrita, pero que ha visto su flujo sonoro alterado mediante intervenciones dinámicas y manipulaciones digitales de frecuencia, o de edición digital. Esto se puede evidenciar en Fig. 2 [3:26], momento en que la voz principal es alterada producto de una disminución dinámica que pone en riesgo la comprensión del texto por medio de un ocultamiento temporal de la voz. Esto va de la mano con la intervención sonora que pasa a un primer plano en ese momento de la pieza. Otro momento de *voz narradora alterada*, vía procesamiento digital, se produce en [6:36] y en [6:45], en ambos casos se altera la materia sonora, la que se de-construye al extremo de alterar la fuente significativa del fonema “y” en [6:36] y “San Vicente” en [6:45]. Este tipo de tratamiento se

⁴ Comunicación personal al autor (julio de 2019).

⁵ En el Anexo I se presenta la transcripción del texto completo de *El arco de luz* (Macarena Aguiló), ajustado a la “forma sonata” y con cada una de estas categorías de voces representada por un tipo de letra diferente.

aproxima a los fallos, interferencias o cambios inesperados de energía de una materia sonora, lo que nos acerca a la estética del *glitch*, como menciona Allen (2022: 19):

En el arte mediático, el *glitch* se reconoce como una estética que surge de estados entre estados, conectividades alternativas y uso indebido. Los fallos ilustran conexiones entre interferencias de circuitos y aumentos repentinos de niveles de energía, momentos en los que los códigos se equivocan y se repiten, distorsiones de imágenes a nivel de píxeles y granulaciones de audio, voces y rostros que se difuminan y música o patrones que se desmoronan.

Esta deconstrucción textual favorece a una tensión dramática, dada su fragmentación y ruptura, tanto literal como simbólica, de la semántica del texto. Para Cage (en Lane 2006) esto sería “como una libertad del control, una desmilitarización del significado, como una especie de liberación hacia la vida”. Esta voz, al igual que la principal, se mantiene en el espacio central del discurso sonoro, sin haber tratamientos de espacialidad que signifiquen una voluntad de transformación temporal en el relato.

c) *Voz narradora interior*: Desde lo puramente sonoro, es una voz que posee una equalización de frecuencias, la cual produce un efecto de “voz telefónica”. Esta sensación de “lejanía” se ve reforzada desde la espacialidad, mediante su ubicación a la derecha radical en el espacio sonoro de la mezcla estéreo. Esta *voz narradora interior* sucede en dos momentos de la obra, [4:46] y [8:28]. Es interesante constatar que existe una diferencia en el tratamiento de la espacialidad, dado por el uso extremo de sus panorámicas, primero a la derecha y luego a la izquierda en la segunda intervención. Es una voz que procede de un lugar sin tiempo, distinto del presente, más psicológico en el relato, reflexiva, que expresa experiencias emocionales desprendidas del relato de la narración externa. Es una voz alejada, contrastante, que habla de sí misma. Además, esta voz sucede en [5:58], pero aquí se produce un cambio de rol; pasa de ser una voz hablada a una voz cantada, lo que se vincula con la siguiente categoría.

d) *Voz documental*: Esta *voz documental* suena con menos dinámica que la *voz narradora interior*, razón por la que en el análisis del texto (ver Anexo 1) es de menor tamaño y su progresiva coloración gris, establece un paralelo con la disminución de su intensidad, la cual progresivamente avanza hacia el inaudible. Es una voz que hace referencia a un archivo sonoro familiar, en donde más allá del relato en su contenido, se produce una imagen sonora del pasado, un espacio documental en que el pasado fue alguna vez vivido, ausente de tiempo y espacio en el relato, una cotidianidad desprovista de contexto. Su primera aparición sucede en la mencionada transformación de la voz hablada en voz cantada [5:58], en donde la protagonista canta la canción *Rabo de nube*⁶, y constituye así un momento “documental” al interior de su voz narradora interior. Otra intervención de *voz documental* sucede en [8:50]. En este momento, de manera escalonada y paralela, se suman dos temporalidades en la obra: el tiempo psicológico de la *voz narradora interior* a la izquierda, y el tiempo de una *voz documental* a la derecha, ambos mundos graficados en círculos en la Fig. 2 [8:28 a 8:50]. La diferencia visual en el diagrama se hace notar por el uso de un borde negro en el caso de la *voz documental*, a diferencia de la *voz narradora interior* que no posee borde en sus círculos.

Según las evidencias constatadas, se confirman las decisiones iniciales del compositor, en relación con los usos y categorías de la voz que se presentan en su obra. Ya en su primera categoría del tipo “monólogo de una voz principal testimonial”, el que en mi propuesta llamo “voz narradora exterior”, con su variante alterada, es la voz que narra la historia y sus acontecimientos desde una condición controlada, realista y en algunos casos con

⁶ Canción de autoría del cubano Silvio Rodríguez y parte del disco del mismo nombre (1980).

deconstrucciones de sus palabras. Si bien esta voz habla del pasado, su conducta sonora es definida y realista en similitud a lo que sería una sonoridad presente. La segunda modalidad de grabación de Candela, más simbólica y subjetiva, alude a lo que se ha definido como la “voz narradora interior”, la que expresa los estados internos de la protagonista, sumado a momentos de subjetividad espaciotemporal que la dejan en un estadio casi onírico. En este último caso, si bien la voz esta tratada con distancia, es más bien una distancia psicológica que realista. Finalmente, Candela propone una grabación de campo, que se presenta en el análisis como una “voz documental”, la cual, más que a un relato de comprensión directa, se acerca a una voz que es parte de un registro sonoro, libre y de contexto atemporal. Realizada esta verificación en la obra de Candela, se podría postular una tensión entre las temporalidades de la voz y sus respectivos tratamientos sonoros en su propuesta inicial. Esto debido a que el pasado del relato es sometido a un tratamiento sonoro realista y de presente, en lo que a limpieza se refiere, mientras el presente de momentos subjetivos es tratado con distanciamiento de pasado, por medio del uso de filtros de ecualización (voz telefónica) y la reverberación aplicada (espacialidad).

Documental *El edificio de los chilenos*

En la Cuba de los años setenta, mientras un grupo de militantes del MIR luchaban clandestinamente en Chile por un ideal de proyecto social comunista, una pequeña parte de este movimiento trabajaba en un proyecto social denominado “Proyecto Hogares”. Su objetivo era velar por la crianza de los hijos de militantes en el frente y brindar así protección y educación centrada en un marco valórico que se proyectaría, no sin utopía, en un futuro Ministerio de la Familia. Esta labor de cuidado era realizada por veinte padres sociales, los que intentaron ser facilitadores y contenedores de un difícil proceso de separación familiar.

Macarena Aguiló, directora del documental⁷, después del trauma sufrido y descrito anteriormente, fue una de las niñas que vivió ese proceso, marcado por la distancia y la incertidumbre de no saber con certeza si podría reencontrarse con sus padres biológicos. Desde una sensación de abandono, el documental realiza múltiples preguntas que desde hoy se cuestionan acerca de lo vivido.

Las películas en sí son también un viaje desde el presente hacia el pasado; desde la madurez y la estabilidad de la edad adulta hacia la inseguridad, las angustias y los miedos de una infancia que no tuvieron derecho de vivir como tal, una infancia sobresaltada por los acontecimientos políticos de un país dispersado y fragmentado (Bello María J., 2011:7).

El documental aborda la historia desde distintos dispositivos audiovisuales: el recuerdo frágil de sus protagonistas, niños que hoy bordean los treinta y cinco años; un diálogo franco y abierto con y entre los padres biológicos y sociales, como espacio de perdón, reconciliación y lugar de memoria. Otro dispositivo proviene desde las entrevistas a otros niños, los que compartieron esta misma experiencia, pero desde miradas muy distantes entre sí. Esto manifiesta las distintas implicancias de lo que habría sido un proyecto que, metafóricamente, se derritió en el mar, fracasando en la concreción de la utopía que lo impulsaba.

Este trabajo es particularmente desgarrador no solo por la intimidad y fractura que logra [En referencia al documental *El edificio de los chilenos*], sino además porque en muchos sentidos esta es la historia de un fracaso, un fracaso que adquiere dimensiones sociales y afectivas que sobrepasan el alcance individual (Blanco 2012).

⁷ Susana Foxley fue codirectora del documental.

Desde este lugar de memoria colectiva se construye un relato donde, libre de toda sobreexposición individual, se establece una narración coral que permite comprender un fragmento de la historia de nuestra nación y sus protagonistas.

Análisis de la voz acusmática en *El edificio de los chilenos*

El tratamiento de la voz en este documental está regulado por los usos tradicionales del género. Asisten los lugares habituales, y no tan habituales, como la voz en cámara de la protagonista, la cual es mínima en la obra. Existe una voz fuera de campo (*off*), aunque no por eso no-diegética, presente en las conversaciones y desde un rol entrevistador. Se trata de una *voz narradora exterior* que corresponde a los hechos del relato. Al mismo tiempo, hay una *voz narradora interior*, que en este filme está generalmente asociada con la resonancia expresiva que ocasiona la lectura de cartas de su madre o la lectura de notas de infancia. Además, se observa una *voz documental*, distante, la que se vincula con hechos pasados y vividos y que, desde lo sonoro, nos lleva a una experiencia más cercana al archivo sonoro. A ella se agrega una *voz metafórica* que desarrolla presencia generacional en el discurso por medio de la sustitución de roles: la voz de la hija para las cartas de su madre, la voz de su propio hijo para el recuerdo de su propia infancia, son ejemplos de estas transiciones generacionales y metafóricas de la voz.

Desde estas categorías, me enfoco solo en aquellas que ocultan la fuente de la vista del espectador, aquellas que trabajan desde una sensación acusmática, es decir, en donde la fuente no está considerada en la experiencia visual: la voz sin cuerpo. Recordemos que el análisis de la obra de Candela entrega categorías del uso de la voz (externa, interna, documental) que dialogarán en un análisis comparativo con los casos de voz acusmática presentes en tres fragmentos de esta obra audiovisual. Estos casos son aquellos que comparten los mismos territorios de uso, centrados en una voz subjetiva, des-corporeizada de su inmediato origen:

Fragmento 1 [0:07:01 a 0:10:40]: La escena comienza con un sonido de vinilo e imágenes de un pasaporte de la protagonista, para inmediatamente ir a una secuencia de fotos en blanco y negro que describen un viaje en avión [0:07:33]. Aparece una *voz narradora exterior* que expresa la historia vivida⁸, la cual, inmediatamente después, pasa a la voz de un niño (*voz documental*). Se trata del hijo de la protagonista, que canta *Duerme negrito*⁹. En paralelo suenan rieles de trenes que grafican un viaje, junto con imágenes de París. En [0:08:18] se suma la voz de la protagonista en la canción, lo que instala una metáfora generacional entendida como un relato de la madre en su infancia, pero desde la voz de su hijo, a la edad que ella habría tenido en el relato (*voz metafórica*). En [0:08:39] se retoma la *voz narradora exterior*, la historia. En [0:09:01] sucede un hecho intertextual¹⁰, dado por la superposición de dos fuentes sonoras: por un lado, suena un discurso político al interior de una reunión de partido y, en paralelo, un audio de un niño jugando. Luego, y junto con estos dos audios documentales, se suma una guitarra solista como fuente sonoro-musical que, desde un estilo de huayno (ver Figura 3) [0:09:21], interpreta una

⁸ “Salí de Chile a los cuatro años a reencontrarme con mi madre [...], ella estaba en Francia”.

⁹ Canción tradicional recopilada por Atahualpa Yupanqui y grabada por varios artistas, entre ellos el chileno Víctor Jara. Aparece en el contexto del reencuentro en Francia de la protagonista con su madre a la edad de cuatro años y los miedos de un reconocimiento fallido. La canción abre el tema de la distancia entre madre e hija, presente en la canción, tan llena de promesas por cumplir, de parte de una madre alejada por trabajo de su hijo. La analogía que se da es campo-exilio, y “las cosas que traerá” (la hablante lírica de la canción le dice a su hijo “Te va a traer [...]”) serán todos esos momentos no vividos producto de la distancia. La canción establece una calma en forma de promesa, que es este respiro de reencuentro en París a los cuatro años. El exilio y los pendientes emocionales son el hipotexto de la escena, desde la metáfora de la historia.

¹⁰ “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, e idéntica y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10).

música original. Esta pieza genera vínculos de proximidad estilística con el huayno *Viene una carta*, presente en los créditos finales del documental¹¹. Hay una utilización de la galopa arpegiada, usual del estilo campesino del huayno y en forma atresillada. La construcción de imagen utiliza una fotografía de la protagonista en aquel tiempo, creando una vinculación directa con la voz de niño. Luego se observa una carta escrita por Macarena a sus padres (Fig. 3), lo que confiere al momento un sentimiento de vacío y de distancia, ya presente en la mirada de la niña en la fotografía.



Figura 3 - Transcripción del autor de los primeros compases del huayno instrumental presente en la escena.

La música, en este momento de la escena, termina la conjugación intertextual con una cita del tema musical principal del documental. Este aporta toda la base emocional que cohesionan los tres discursos sonoros: la relación madre-hija, la razón política de la distancia y la cita al huayno como territorio emocional y sensación de viaje. Finalmente, en [0:09:56], otra vez la *voz narradora exterior* nos declara los hechos, la historia, el pasado.

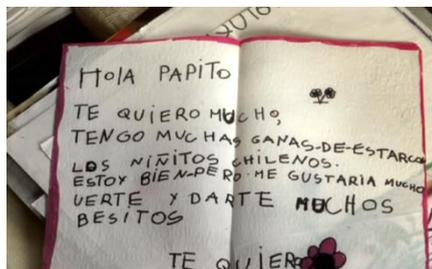


Figura 4 - Macarena y carta a sus padres (fotogramas de *El edificio de los chilenos*)

Fragmento 2 [0:28:41 a 0:29:50]: Lectura de cartas. Este es el recurso acusmático más usado a lo largo del documental, el cual opera como construcción metafórica desde la sustitución de la voz de la madre, autora de las cartas, por la *voz narradora interior* de la protagonista, su hija. Esta *voz metafórica* cumple, además, un rol de integración generacional, desde lo emocional, desde lo interno y desde la comprensión de los hechos narrados. Es también una voz que genera intimidad, debido a que las cartas siempre están cargadas de una condición de premura emocional que instala un tono de relación inmediata en el espacio de la representación.

Fragmento 3 [1:30:38 a 1:31:20]: Se escucha la última frase de la película, “El vacío es un camino, que solo se llena al recorrerlo”, dicho desde la *voz narradora interior*. Se trata de una reflexión de la protagonista que va más allá del relato, lo que se entiende como *inner voice*¹²,

¹¹ La banda sonora musical del documental fue creada por la compositora chilena Elizabeth Morris Keller (n. 1972).

¹² “Al igual que los fantasmas, el sonido y la narrativa no tienen presencia física y no pueden ser contenidos ni vistos, sin embargo, nos rodean en su presencia invisible, suspendidos en el aire, esperando ser escuchados una vez más. Juntos, persiguen las geografías efímeras e ilusorias que se construyen a través de la escucha. Las historias específicas del sitio y sus desarrollos audibles nos

instalando así una temporalidad subjetiva y distanciada de lo inmediato en lo visual y, junto con ello, el horizonte, el mar, la distancia y el anhelo de un reencuentro.

La voces narradoras, externas e internas, la voz documental y la voz metafórica, sitúan los distintos espacios de construcción del relato, en donde se perciben directas similitudes con las evidencias acúsmaticas en la obra electroacústica. Especial atención hay en la *voz metafórica*, como sustitución de infinitudes de lugares y que, en este contexto, actúa como sustitución generacional entre sus actores fundamentales, madre, hija, hijo, tres generaciones cruzadas por una experiencia de vida.

Relación entre tipos de voz acusmática y tipos de memoria

Desde los hallazgos realizados en la observación del uso de la voz acusmática en ambas obras analizadas, es posible resumirlos en una tabla conceptual comparativa, en donde vemos (ver Figura 5) a la izquierda, las categorías del uso de la voz en la obra de Candela y, a la derecha, las categorías evidenciadas en la obra de Aguiló¹³:

<i>El arco de luz (Macarena Aguiló) (AL)</i>		<i>El edificio de los chilenos (ECL)</i>	
<i>Voz Narradora</i>	<i>Exterior</i> <i>Interior</i> <i>Alterada</i>	<i>Voz Narradora</i>	<i>Exterior</i> <i>Interior</i>
<i>Voz Documental</i>		<i>Voz Documental</i> <i>Voz Metafórica</i>	

Fig. 4 – Resumen comparativo de las categorías de la voz usadas en los estudios de caso. Elaboración propia.

El discurso en ambos relatos (obras) es testimonial y corresponde, en su condición de primera persona, a una construcción testimonial autobiográfica, la que se asocia a las categorías definidas en ambos casos como *voz narradora (interior/exterior)*. Winter y Sivan (1999) mencionan que las huellas de memoria, cuando se habla de memoria testimonial, son más perdurables, desde una idea de experiencia densa, marcada por la intensidad dramática con que los eventos fueron vividos.

La densidad (o el peso de una memoria) está formada en gran medida por la naturaleza dramática de la experiencia, su singularidad, que se reconsidera o reinterpreta después del hecho como un punto de inflexión. La densidad se ve reforzada por la naturaleza emocional de la experiencia (a menudo dramática) y su naturaleza autobiográfica (Winter y Sivan 1999: 12, traducción del autor).

Esta “densidad” de memoria define, según estos autores, una diferencia entre una memoria pasiva, la cual actúa como un *reconocimiento (recognition)* del pasado, sin mucho detalle de los

permiten caminar dentro de las muchas "realidades" posibles construidas a través de su lugar de escucha, su voz incorpórea y nuestra propia voz interior” (Anderson 2018, traducción del autor).

¹³ Las abreviaciones AL y ECL, serán usadas en este apartado para referirse de forma abreviada a los títulos de las obras estudios de caso, las cuales serán mencionadas en las notas a pie de página que ejemplifiquen los distintos textos del análisis.

eventos sucedidos¹⁴, versus una memoria activa de *recuerdo* (*recall*), asociada a recuerdos emocionales significativos¹⁵.

El testimonio correspondería a un tipo de activación de un reconocimiento, el que es conducido hacia una construcción de recuerdo por medio del *ensayo* (*rehearsal*), entendido este último como la representación presente de este recuerdo.

El ensayo [rehearsal] lo realiza el individuo, no la sociedad, por medio de la narración [*voz exterior*] o la meditación [*voz interior*], aunque los individuos refuerzan sus ensayos personales en eventos sociales o rituales. Tales rituales proporcionan señales que son esenciales para desencadenar el proceso de recuperación del recuerdo (Winter y Sivan 1999: 14, traducción del autor).

Así, la voz narradora construye su propia memoria, que es memoria de otros y de nuestra sociedad. Desde el reconocimiento de los hechos en la narración, desde una *voz narradora exterior*, hacia el recuerdo emocional, por medio de una *voz narradora interior*, ambos caminos son expuestos en un ensayo o representación [*rehearsal*] testimonial, que viaja entre niveles de densidad que van desde lo exterior a lo interior en el discurso.

Para los autores (Winter y Sivan), el acceso al recuerdo se ve mejorado cuando es vehiculado por varias personas. Esto constituye un eje central en los relatos de estas dos obras, particularmente en el documental, en donde la construcción coral de testimonios actúa como una articulación colectiva de memoria. Estos recuerdos están determinados por sus contextos, según Winter y Sivan, sean estos intrínsecos, como por ejemplo un estado de ánimo, o extrínsecos, por medio del olor, el sonido o los colores.

En ELC es la *voz narradora exterior-interior*, la que construye una representación [*rehearsal*], por medio de recuerdos que viajan entre los hechos vividos y las sensaciones emocionales asociadas a ellos, siempre desde un protagonismo narrativo del relato, en cuanto a la sucesión lineal de los acontecimientos. Como ya fue mencionado, esta articulación no solo es autobiográfica en el caso del documental, también es coral desde la construcción de una memoria colectiva intergeneracional.

Una sensación de mayor densidad en la recuperación de recuerdos por medio de las representaciones [*rehearsals*] es la que se reconoce como "trauma". Esta corresponde a un lugar del recuerdo en donde la densidad de la experiencia traspasa un umbral, generando una reiteración en el tiempo de esta experiencia. El trauma, en este sentido, se identifica como memoria latente o retardada y está especialmente marcado por su recurrencia repentina, cualquiera que sea la voluntad del individuo para recordar (Winter y Sivan 1999: 15).

Para LaCapra (2005), esta densidad conlleva una fijación de recuerdos por medio de lo que él define como "acting out", entendido como el bucle de persistencias en el presente de un trauma vivido¹⁶.

Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria [...], es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático (Jelin 2012: 61).

La reconciliación con el pasado no sucede desde la reiteración. Se requiere una nueva mirada al trauma que vaya más allá de la fijación y considere la distancia crítica como una forma

¹⁴ AL [5:31] "A la vuelta nos atrasamos, porque perdimos parece el bus esa noche, y al llegar a Santiago a mi mamá ya la habían tomado presa".

¹⁵ AL [4:46] "Quedar con una sensación rara también, de no saber a quién le estoy hablando..."

¹⁶ "El *acting out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es algo patente en la gente afectada por algún trauma" (LaCapra 2005: 156).

de integración y superación del trauma. Es necesario tomar un distanciamiento crítico del trauma, distinguiendo entre pasado, presente y futuro, agencia ética y política (LaCapra 2005: 155). La *elaboración*, según LaCapra, plantea la posibilidad de reconocer el trauma y delimitar sus implicaciones y, a la vez, saberse en el presente con vida por vivir. Esa elaboración moviliza hacia el futuro¹⁷ (LaCapra 2005: 157) y significa aceptar el trauma, no evadirlo y lidiar de manera crítica con él. La *elaboración* como una repetición modificada por la interpretación, permite favorecer el trabajo del sujeto frente a mecanismos repetitivos asociados a experiencias traumáticas.

Existe una *voz narradora interior*¹⁸ en ambas obras, que difieren en sus territorios, pero no en sus naturalezas emocionales y de rol. Ambas se usan como vehículo de una memoria emocional, por tanto, son portadoras de una intimidad no presente en la voz narradora exterior.

Un aspecto presente en el testimonio es que, al estar elaborado en primera persona autobiográfica, conlleva un estado emocional de quien habla. Esta cuota de verdad que proviene de la experiencia narrada es algo que Leonor Arfuch (2018) ha evidenciado desde la importancia del testimonio autobiográfico. Este es visto como un lenguaje en primera persona, afectivo y poseedor de una verdad, dándole una importancia a las emociones como fuente privilegiada de verdad, por medio de lo que se ha establecido como el “giro afectivo”. Para Arfuch la construcción de un testimonio autobiográfico conlleva una articulación entre las emociones, sentimientos y memoria personal, construyendo así una “autobiografía compleja” (Arfuch 2018: 24), una conciencia extendida, una conciencia con un yo que nos asocia, según Halbwachs (2004), a la memoria individual proveniente de la intuición sensible, al hecho de que exista un lugar personal inicial, que dialoga de manera colectiva con el todo.

Un contar historias donde un personaje –apreciado o resistido, como también suele suceder– ocupa el lugar protagónico en el contexto de una época, que a su vez cobra vida, más allá de documentos, acontecimientos y archivos, a través de la vida de ese personaje. Ahí es donde la relación con la historia se hace nítida y hasta necesaria: la biografía aporta a la historia un acercamiento a la dimensión vivencial de la experiencia del pasado, anclada en la singularidad de un cuerpo, una presencia, y –a diferencia de novela– un “nombre propio” (Arfuch 2018: 46).

Se puede decir que existe una relación dialógica (Bajtín 2008) del sujeto en sus testimonios autobiográficos, al incorporar múltiples dimensiones temporales, un diálogo abierto a otro y con otros. Es la expresión de una memoria colectiva en la individualidad, son los trazos de recuerdos que dialogan desde asociaciones libres, conducidas desde la presencia de un yo inicial, afectivo, en donde la narración de recuerdos se construye a partir de un diálogo colectivo, entre muchos.

Esta simultaneidad de voces y recuerdos está afecta a interferencias, las que Winter y Sivan (1999) definen como interferencias “retroactivas” e interferencias “proactivas”. Las primeras suceden cuando la memoria reciente se ubica como capas que remodelan, cubren y eclipsan la memoria pasada. La memoria “proactiva” es la memoria temprana que modela nuestro sentido de contexto o de relativa importancia de experiencias anteriores. Cuando el recuerdo es más denso emocionalmente, más posibilidades de interferencia posee debido a su carácter ramificado, a diferencia del evento que es más lineal.

Esta relación de densidad emocional dialógica y testimonial sucede en el estudio del fragmento 1 [0:07:01 a 0:10:40] del documental, en donde se superponen la *voz narradora interior* a la *voz documental* de forma simultánea, en el momento que aparece una musicalidad subjetiva unificando el momento del discurso. Aquí se observa una densidad emocional y narrativa que alterna tiempos y espacios y que establece una elaboración de memoria, instalando todos los elementos necesarios para tomar una distancia crítica de los hechos. Se aprecia una tensión entre

¹⁷ En ECL [1:30:38 a 1:31:20] “El vacío es un camino, que solo se llena al recorrerlo”.

¹⁸ AL, Fig. 2 [4:46] “Allá afuera llueve, y los días están raros”, [8:28] “Estoy corrigiendo exámenes, un montón de carpetas de dirección de arte”.

la posición política y el vínculo familiar, y cómo esa tensión marcó un trauma en sus protagonistas, desde las elecciones tomadas como prioridad de vida.

Existe otro tipo de testimonio, más cercano al archivo sonoro, desde una fuente oral documental. En ECL [0:07:01 a 0:10:40] una voz de niño canta la canción *Duerme negrito*. Y en AL [5:58] Macarena canta la canción *Rabo de nube*, mientras en [8:50] se presenta una conversación cotidiana (voces documentales) entre madre e hijo. Aquí, según Portelli (2016), existe una dimensión contextual que es más relevante que la información misma que estas fuentes relatan.

El primer aspecto que hace diferentes a las fuentes orales es su capacidad de informarnos, más que de los acontecimientos, de sus significados. [...] Informan no solo los hechos, sino lo que estos significaron para quien los vivió y los relata; no solo respecto de lo que las personas han hecho; sino sobre lo que querían hacer, lo que creían hacer, o sobre lo que creían haber hecho; sobre las motivaciones; sus reflexiones, sus juicios y racionalizaciones (Portelli 2016).

De acuerdo con este autor, “las fuentes orales, más que dar cuenta de lo que realmente ocurrió, informan del significado que los hechos tuvieron para quien los narra y del que tienen en los distintos presentes del testimonio (Portelli 2016)”. Me interesa incorporar esa mirada subjetiva que los testimonios ofrecen, cuando son expresados desde un contexto sensible de significado, lo que permite profundizar en una capa más interna, desde un relato de memoria más simbólico y subjetivo (*voz documental*).

En ambas obras se instalan relaciones intertextuales por medio de la *voz documental*, toda vez que esta se enuncia en forma de canción y construye una relación de significado adherido que profundiza intertextualmente, como una obra al interior de otra. Las capas de significados heredados en las canciones elegidas son de un palimpsesto en materias de memoria. *Duerme negrito* y *Rabo de nube* instalan las dos grandes utopías del trauma. En la primera se desarrolla el anhelo del reencuentro afectivo familiar (término del vacío), desde una promesa por cumplir, evidenciada en un extracto de su letra:

Duerme, duerme, negrito
Que tu mamá está en el campo, negrito
Te va a traer codornices para ti
Te va a traer rica fruta para ti
Te va a traer carne de cerdo para ti
Te va a traer muchas cosas para ti

Y en la segunda se expresa la superación del trauma, desde la necesidad de que venga un tornado que se lleve todo lo malo, para que así todo lo bueno suceda, evidenciada en un extracto de su letra:

Si me dijeran: pide un deseo
Preferiría un rabo de nube
Que se llevara lo feo
Y nos dejara el querube

Durante el análisis me he referido, además, a la *voz metafórica*, vinculando esta línea de análisis al pensamiento de la posmemoria, para así comprender cómo su uso reiterado en distintas sustituciones generacionales permite hilar una memoria que conduce a una memoria colectiva filial más amplia y llena de nuevos matices generacionales. Las voces también pueden proceder de una memoria generacional heredada (posmemoria), en donde los límites que permiten diferenciar lo propio de lo ajeno se hacen cada vez más difusos. Es una “estructura” intergeneracional y trasgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la

experiencia física del cuerpo. Se trata de una consecuencia del recuerdo traumático, aunque a una distancia generacional.

Esta posmemoria, según Marianne Hirsch (2015), puede ser familiar o afiliativa, en donde la primera es de la segunda generación directa intergeneracional (vertical) y la segunda es indirecta desde la intrageneracional contemporánea (horizontal). En el caso de ambos estudios, la memoria es intergeneracional, vertical, directa y en tres generaciones.

La vida familiar está anclada, incluso en sus momentos más íntimos, en una imaginaria colectiva conformada por relatos e imágenes de un archivo común que modulan la transferencia del recuerdo y la accesibilidad a los recuerdos personales y familiares (Hirsch 2015: 61).

Esta modulación y transferencia se articulan por medio de una metáfora vocal que cruza estas generaciones, incorporando valores emocionales que permiten profundizar en las distintas capas generacionales expuestas en los relatos. En ellos la voz metafórica literalmente se viste de un recuerdo con nuevos aires, el que permite una elaboración y distanciamiento crítico que nos acerca a una posibilidad cierta de reparación del trauma original vivido y, por qué no, estrechar la brecha de una justicia transicional necesaria.

Conclusiones

El análisis efectuado evidencia un uso de la voz que, desde una relación acusmática en su soporte, posee similitud de lugares entre ambos casos de estudio. Se instala un discurso, a veces claro, a veces subjetivo, de la palabra enunciada. En ambas obras existe una voz narradora que expone autobiográficamente los hechos (*voz narradora exterior*), audible desde un uso definido de color y desde una espacialidad, siempre en un primer plano sonoro, que no se arriesga hacia la ambigüedad. Es una voz testimonial que, desde el reconocimiento de los hechos, hace ensayo [*rehearsal*] de los recuerdos que elaboran un distanciamiento del trauma en el presente, un análisis de los hechos. Desde la mirada acusmática en su contexto audiovisual, esta voz narradora exterior se acerca a la llamada *voz en off* del relato, lo que le otorga cierta aura de neutralidad por estar vinculada a una narración de los hechos.

Respecto del uso de la *voz narradora alterada*, esta solo sucede en el contexto de la obra electroacústica, en donde, sin modificar su característica sonora, es “intervenida” externamente por transformaciones que de-construyen su materia, alterando su cualidad sonora de forma integral. Esto equivaldría a una manipulación directa del fonema, que, en términos de memoria, se puede interpretar como la interrupción narrativa repentina, ocasionada desde el trauma en el discurso autobiográfico, en un vacío en la memoria, una zona sin llenar.

La voz narradora exterior no se involucra con una interpretación de los hechos, sino más bien intenta ser neutra en la transmisión de estos, a diferencia de la *voz narradora interior*, que es todo lo contrario. Esta es una voz que expresa estados, interpreta momentos, subjetiviza contextos e instala zonas ambiguas por llenar; es una voz difusa, portadora del trauma emocional. La *voz narradora interior* posee una temporalidad entremezclada de capas de memoria, es una voz autobiográfica compleja desde una memoria activa. Esta, como resultado de su densidad emocional, se encuentra más propensa a las interferencias de la memoria, ya sean retroactivas o proactivas. Hay matices comunes y diferenciados en la utilización de la *voz narradora interior* en ambas obras, un uso íntimo, cercano al concepto de *inner voice*. En *El arco de luz* (Macarena Aguiló), la voz interior es tratada en su equalización para simular una intimidad agenciada desde un teléfono, cercana, y con un color menos definido que la voz narradora exterior. Esta voz se muestra en una temporalidad subjetiva, interna, desde una sensación de no tiempo, no espacio, puesto que está planteada como una mirada subjetiva que interpreta el presente de los hechos.

Existe un material sonoro que posee una cualidad sonora sucia, indefinida, y que contiene momentos audibles de voces en una cotidianeidad que fluye en un presente pasado, en un lugar

distinto del relato. Esto debido a la naturaleza documental con que opera, un registro de campo, una grabación espontánea y de temporalidad subjetiva. Su relato se aproxima a lo simbólico desde la condición atemporal de su narrativa. Se da en este territorio y en ambas obras una construcción intertextual desde el uso de la canción (*Duerme negrito, Rabo de nube*), lo que aporta un sentido de contexto agregado en la construcción emocional del relato desde sus valencias propias, contenidas por la naturaleza de sus letras y la música. Estas, como ya fue mencionado, instalan las dos grandes utopías del trauma, el anhelo y la superación.

En ambas obras, además, se da un uso intertextual de la voz por medio de la simultaneidad de voces de distintas procedencias (*voz narradora interior, voz documental*). Es el caso de *El arco de luz* (Macarena Aguiló) en [8:28] y [8:50], lugar en que se cruza en un mismo tiempo la *voz documental* que expresa una conversación madre-hijo, versus un relato de una *voz narradora interior* que desarrolla reflexiones emocionales de un presente de algún tiempo vivido. Todo lo anterior se diluye en términos dinámicos y es absorbido por la misma obra en el momento clímax, el olvido. La relación intertextual presente en *El edificio de los chilenos* se construye en el fragmento 1, en donde se hacen dialogar tres niveles sonoros, desde el uso de voces documentales de archivo que reflexionan, por una parte, desde la relación madre-hija y, por otra, desde la razón política de la distancia. La música, como tercer discurso, cita al huayno (tema general) como territorio emocional y sensación de viaje del momento audiovisual, actuando como voz unificadora de la experiencia sonora.

Finalmente me referiré al hallazgo de la *voz metafórica*, tan llena de capas de significación emocional en su uso intergeneracional, apreciado desde una voz de la hija que lee a la madre, una voz del hijo que representa a su madre en la edad de su trauma, y cómo las heridas se llenan de un afecto generacional. Desde esta posmemoria se construye una elaboración afectiva que permite avanzar en un distanciamiento crítico del trauma y así poder sanar las heridas de un pasado familiar en el seno de la misma familia, desde una circularidad proactiva de emprendimiento y transformación hacia una superación del trauma original y un renacer a una nueva vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA HINOJOSA, JORGE
2019 "Memoria y posmemoria: Una elaboración desde la música cinematográfica documental y sus *topoi* latinoamericanos". Tesis de grado del Magister de Musicología Latinoamericana. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- ALLEN J., NATHAN
2022 *Glitch Poetics*. Londres: Open Humanities Press.
- ANDERSON, ISOBEL
2018 "Voice, Narrative, Place: Listening to Stories". *Journal of Sonic Studies*, 2, <https://www.researchcatalogue.net/view/228635/228636>.
- ARFUCH, LEONOR
2018 *La vida narrada: memoria subjetividad y política*. Córdoba, Argentina: Eduvim.
- BAJTÍN, MIJAIL
2008 [1979] *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BELLO, MARÍA JOSÉ
2011 "Documentaires sur la mémoire chilienne: approches d'un point de vue intime", *Cinémas d'Amérique latine*, 19, pp. 80-83. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1074>.
- BLANCO, FELIPE
2012 "El edificio de los chilenos: La memoria como redención", *laFuga*, <https://lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502> [acceso: 10 de enero de 2023].

GENETTE, GÉRARD

1989 [1962] *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández (traductora). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

HALBWACHS, MAURICE

2004 *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.

HIRSCH, MARIANNE

2015 *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

JELIN, ELIZABETH

2012 *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LACAPRA, DOMINICK

2005 *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LANE, CATHY

2006 "Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech", *Organised Sound*, XI/1, pp. 3-11.

PORTELLI, ALESSANDRO

2016 *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. La Plata, Argentina: Prohistoria Ediciones.

WEBSTER, JAMES

2001 "Sonata form". *Grove Music Online*. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.26197

WINTER, JAY Y SIVAN, EMMANUEL

1999 "Setting the framework", *War and Remembrance in The Twentieth Century*. Jay Winter y Emmanuel Sivan (editores). Nueva York: Cambridge University Press, pp. 6-39.

Cinematografía

AGUILÓ, MACARENA (DIRECTORA)

2010 *El edificio de los chilenos* [Cinta Cinematográfica]. Chile: Aplaplac, Les Films d'Ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Discografía

CANDELA, JOSÉ MIGUEL

2016 *4 Piezas Acusmáticas por los Derechos Humanos* (Pueblo Nuevo Netlabel: PNCD10).

ANEXO 1

Transcripción del texto de *El arco de luz* (Macarena Aguiló) de José Miguel Candela e identificación de tipos de voz acusmática en el marco de “forma sonata”

Voz narradora exterior: letra tamaño normal

Voz narradora alterada: ~~letra tachada~~

Voz narradora interior: letra *en cursivas con tamaño normal*

Voz documental: *letra en cursivas con tamaño menor (paso al gris indica disminución dinámica de la voz)*

Tema A

2:39	Mi nombre es Macarena Aguiló Marchi [...]
2:43	El año setenta y cinco yo tenía tres años y medio [...]
3:00	A mi madre la estaban buscando los servicios de inteligencia de la DINA, a mi padre también, por ser miembro de la dirección política del MIR [...]
3:21	Y [-] y bueno y mi madre me me..
3:26	me entrego a mi Nana, que en ese momento, en esa época me cuidaba bastante
3:39	Además de en mi casa, muchas veces me llevaba a la suya cuando habían problemas de seguridad, etc. y mmm
4:18	Y como en enero del '75 en un momento ella le pide que viaje conmigo al sur. Mi Nana tenía, mi nana Elsitita, tenía familia en el sur y parece que ya lo había hecho otras veces. Me llevó a pasar un fin de semana con ella allá.

Tema B

	4:46	<i>Allá afuera llueve, y los días están raros, esa cosa así como de que se acaba el mundo pasado mañana, y yo la verdad es que no tengo ninguna de esas sensaciones a pesar del diluvio. Y a pesar también de mi sensación de ayer, del testimonio... y también de que hoy día me tocó de nuevo. Quedar con una sensación rara también, de no saber a quién le estoy hablando...</i>	
5:31	A la vuelta nos atrasamos, porque perdimos parece el bus esa noche, y al llegar a Santiago a mi mamá ya la habían tomado presa. Entonces mi Nana se quedó conmigo, y mi mamá de alguna manera en ese momento se quedó tranquila sabiendo que yo estaba protegida porque estaba con ella, y que nadie sabía en realidad donde yo estaba.	5:40	<i>Y.. y nada, me acordé de la canción de Silvio Rodríguez, rabo de nube, con esta lluvia...</i>
		5:58	[canta]
6:13	Algo que no fue tan así porque finalmente poco tiempo después mi tío, el hermano de mi mamá, al saber que mi mamá estaba presa, buscó		

	donde yo estaba y se hizo cargo mío. Algo que era más o menos predecible porque la familia estaba preocupada por lo que estaba pasando,		
6:36	¥		
6:39	y me llevó a la casa de el que está en El Tambo cerca de		
6:45	San Vicente		

Coda

6:50	Y estando allá, eso fue en febrero del '75, llegaron agentes de la DINA buscando en el fondo a mi papá, tratando de ver si podían obtener información mía o de mi tío. Y bueno, llegan ahí y se instalan por varios días, eh [...]]
7:23	Como no pasa nada durante varios días, se llevan a mi tío. Se lo traen a Santiago, a Villa Grimaldi, por creo que más de una semana, eh, lo vuelven a traer y hacen un operativo y me traen a mi a Santiago a casa de mi Nana haber si desde ahí existe algún tipo de vinculo por parte de mi papá conmigo.

Desarrollo

8:01	El relato fue que en el momento que me trajeron a Santiago con mi tía desde San Vicente, desde El Tambo, pasamos por Villa Grimaldi. Pasamos digo, estuvimos no sé cuánto tiempo, no fue más de un día, pero estuvimos en Villa Grimaldi. Existe el relato de que a mi me interrogaron en Villa Grimaldi y eso en ese momento, claro, fue un golpe muy fuerte. Sobre todo... por no saber que había estado en un centro de tortura y todo, porque en el fondo... más que nada fue un golpe a mi memoria.	8:27	<i>Escena 2. Interior noche, camerino.</i>
8:46	<i>Patricia se encuentra en un camerino sentada frente a un espejo desmaquillándose. Se escucha a alguien tocando la puerta. Patricia voltea su cabeza hacia la entrada del camerino y dice "pase quien quiera que sea". Entra un joven de 18 años vestido con un traje de seda azul. Este lleva en su mano un ramo de rosas rojas y le dice a Patricia que son para ella. Patricia recibe el ramo y ve que en él hay una nota. La toma ve que en ella dice que su nombre está escrito con tinta roja en la lista de la</i>	8:50	[conversación madre niño] Niño: ¿y como era cuando era bebé? ¿era rico? Macarena: ¿quién? Niño: ¿Batman cuando era bebé? Macarena: No se porque yo no lo conocí cuando era bebé Niño: ¿Y tenía una máscara cuando era bebé? ¿La tenía puesta o después se la puso? ¿La tenía puesta cuando era bebé o después la tuvo? Macarena: Después se puso la máscara, cuando era grande. Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque cuando era grande fue que necesitaba salir con máscara.

	<p>muerte. <i>Estoy corrigiendo exámenes, un montón de carpetas de dirección de arte, y entremedio pienso como hacer para que después, el próximo año, cuando tenga que volver a explicar esto, ellos puedan imaginar este guión como cuando uno imagina una imagen al leer algo, pero que eso no sea necesariamente finalmente la propuesta de arte que se va hacer, sino sólo un punto de referencia para después desarmarlo y armar la imagen que uno quiere transmitir en función de una idea. Eso no se me puede olvidar...</i></p>	<p>Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque él no quería que supieran quien era. Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque era un secreto. Como era un superheroe, nadie podía saber quien era. Niño: ¿Por qué tenía unos cachos? Macarena: ¿Batman? Niño: ¿si? Macarena: ¿tiene cachos? Niño: Si, así. (no se entiende) Macarena: Si, parece que si Niño: Y una capa. Es verdad lo que yo digo. Macarena: Es verdad en la historia de Batman, que es un cuento, ¿verdad? Niño: Es verdad lo que yo digo. Macarena: Es verdad lo que tú dices... que, ¿que tiene una capa? Niño: Es verdad lo que yo digo que tiene cachos.</p>
--	--	---

Recapitulación

11:01	Y finalmente deciden, en el momento en que no hay ninguna respuesta, eh.
11:20	En el fondo usarme como rehén para ver si existe la reacción de mi papá a entregarse.
11:36	Y ahí deciden llevarme al Hogar de Menores número uno (de niñas) y ahí estuve veintitún días para los que para la familia yo estuve desaparecida, digamos.
12:00	Mi abuelo paterno, que en ese momento se hizo cargo de ver que hacer, interpuso un recurso de amparo. De ahí se hizo como un llamado internacional, también una denuncia ante Naciones Unidas, y empezó a aparecer en la prensa extranjera que había una niña en Chile que estaba siendo utilizada por los servicios de inteligencia para la captura de su padre.
12:36	Y no habiendo reacción por parte de mi papá tampoco, ni teniendo ningún tipo de información sobre él, deciden entregarme.
13:15	Oficialmente la declaración fue que Carabineros me había encontrado botada en la calle, que mis padres me habían dejado, y que ellos ante un muy buen gesto me habían dejado en este hogar, y que bueno, finalmente había aparecido, ¿no?

Coda

14:01	Y tengo la imagen de la salida, que fue así como... Yo siempre recordé esto como una especie como de... casi de un arco de triunfo enorme, por el cual iba en el fondo saliendo hacia como... hacia la luz.
14:28	Esto me paso,
14:50	Esto me paso,
15:03	Esto me paso.

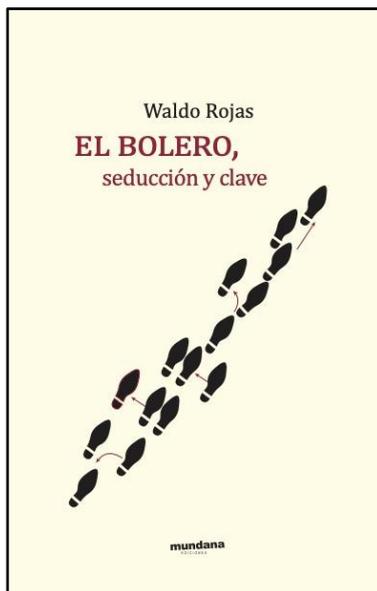
RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Waldo Rojas. *El bolero, seducción y clave*. Viña del Mar: Ediciones Mundana, 2022, 143 pp.

La aproximación como lectores a un libro que vincula procedimientos usualmente literarios, como la configuración de una poética, con un género musical, ineludiblemente nos conecta con diversas reflexiones teóricas acerca de las relaciones interartísticas y la cada vez más creciente inespecificidad en el arte contemporáneo. Sobre los estudios interartísticos y su consolidación, Claus Clüver (2007: 20) menciona que ha sido un área interdisciplinaria creciente en el campo de las humanidades, y observa un anclaje inicial en las interrelaciones entre literatura y otras artes, para luego abrirse a las interconexiones entre otras disciplinas como las artes visuales, la música, la danza o el cine. Los estudios en esta materia han puesto en evidencia los estados de hibridez de algunas manifestaciones artísticas en que las fronteras disciplinares parecen ser cada vez más complejas de delimitar, como ocurre en la aproximación al estudio de letras de canciones y su frágil frontera entre lo literario y lo musical, lo que para Florencia Garramuño responde a un estado contemporáneo de inespecificidad en el arte: “Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía” (Garramuño 2025: 13).

Los estudios que vinculan literatura y música provienen de una gama diversa de disciplinas y constructos teóricos, como los estudios literarios, la musicología, la intermedialidad, la semiótica musical, los estudios acerca del fenómeno de la escucha y la intersemiótica. Sin embargo, también los enfoques de análisis de las relaciones entre ambas disciplinas provenientes del ámbito literario son diversos. Algunos han puesto mayor énfasis en lo textual, donde es posible agrupar estudios en torno a los vínculos temáticos entre ambas disciplinas, propuestas de análisis de la escritura poética de algunos músicos o, a su vez, de poetas con una marcada inclinación hacia el ámbito musical, además del estudio de letras de canciones desde la dimensión literaria y de perspectivas sociohistóricas y políticas, pero sin ahondar aún en su dimensión sonora. Otros enfoques se han centrado en el estudio de géneros musicales y sus vínculos con la literatura, tanto rastreando su poeticidad, sus vínculos con lo corporal y performático, como sus connotaciones sociales y políticas.

Desde este último enfoque han proliferado en gran medida los estudios acerca de literatura y rock, y la dimensión sonora suele estar más presente. Otros enfoques han puesto el énfasis en



el estudio de las transformaciones y desplazamientos de la literatura hacia otros formatos y soportes, en la experimentación sonora y vocal y en la hibridez e inespecificidad de algunas creaciones vinculadas a estas disciplinas. Aquí encontramos el estudio de manifestaciones como la puesta en voz de la poesía, las musicalizaciones de textos poéticos, la poesía sonora y estudios que abordan la experimentación vocal, sonora y musical. Considerando lo descrito, el poeta Waldo Rojas, con su propuesta de poética del bolero, se acercaría a los dos primeros enfoques, pero no limitado a ellos, ya que excede estos marcos de referencia al incorporar a su análisis aspectos como el cuerpo, el baile, el erotismo, los afectos, la identidad latinoamericana y las relaciones entre masculinidad y feminidad.

Para abordar un libro de estas características se requiere precisar algunos aspectos relacionados con la letrística musical. La letra de canción presenta una naturaleza compleja que seduce tanto desde su literariedad como desde su encarnación vocal y realidad sonora, lo que permite múltiples vías de acceso para su análisis. La letra de canción no permite ser analizada solo desde su dimensión textual, ya que deja afuera elementos constituyentes de su naturaleza, como la afectación en el oyente y su realidad sonora; tampoco desde su dimensión únicamente musical, ya que sería reductible a una melodía que no atiende a la riqueza de las dimensiones del texto, como la sintaxis y la semántica. Por lo tanto, la letra de canción puede ser entendida como un discurso autónomo de naturaleza múltiple, lo que desde la semiótica musical puede ser clasificada como un producto “heterosemiótico” (González Martínez 2007), en tanto los códigos semióticos del texto se mezclan con los códigos semióticos de la música para generar una tercera realidad músico-textual que, además, involucra aspectos corporales, performáticos, históricos, culturales, anímicos y emocionales. En el estudio de la letra de canción la instancia de recepción por parte del oyente es tan importante como su composición y ejecución vocal, por tanto, un enfoque únicamente textual o literario no bastaría para abarcar su naturaleza. Tal como indica Diego Colomba, basta leer en silencio o en voz alta una letra de canción para verificar que “cada vez que nos obstinamos en someter una letra a alguna de esas prácticas, la primera impresión que sobreviene es la de que algo esencial –sobre todo el poder de afectación emocional que le reconocemos– se ha perdido, al tiempo que se revela, desde una mirada literaria, una evidente tosquedad prosódica y rítmica (Colomba 2011: 13)”.

Tomando en consideración lo descrito, en el libro que reseñamos Waldo Rojas da cuenta de esta complejidad en la letra del bolero: “La fusión de música y palabras resulta así tan íntima que, amputada de la melodía y el ritmo, la letra de muchos boleros célebres pierde todo o parte de su encanto, se futiliza en un prosaísmo más o menos inane (p. 43)”, lo que ya es una buena señal para un libro que toma como materia prima la letrística del bolero para, desde ahí, indagar en la configuración de una poética de este género musical y abrirse paso hacia reflexiones que apuntan en distintas direcciones. Al respecto, el autor, además de abordar la relación texto-música en las letras, expande sus planteamientos hacia diversos aspectos asociados al bolero como acontecimiento colectivo e individual, tal como indica Macarena García en el prólogo: “Este libro puede leerse al mismo tiempo como una poética y como una erótica del bolero: hay palabras, acordes y movimientos del cuerpo asociados a él; hay aspectos sociológicos, literarios, musicales y psicológicos” (p. 10).

Por “poética del bolero” lo que Waldo Rojas propone es el reconocimiento de ciertas constantes discursivas y temáticas que son propias y características de este género musical, resultantes tanto de la dimensión textual como de la encarnación vocal de su letrística, conectando esto con su afectación en el oyente, principalmente en las dimensiones afectiva y emocional. El autor indica: “existe así una poética del bolero, si entendemos por tal un repertorio léxico característico y recurrente, una panoplia de figuras tópicas de consabido poder expresivo, en fin, una retórica, o mejor, un fondo de peroración, en cuanto provisión de recursos surtidos y disímiles orientados a suscitar afectos y emociones, con el fin de plegar la sensibilidad del auditor (p. 42)”.

En función de esto, el libro presenta un recorrido por diversas reflexiones que abordan el bolero desde distintas direcciones. Desde el ámbito corporal y emocional: el bolero como reflejo

de la cultura amatoria de Latinoamérica, entendido como un lenguaje común entre los oyentes que apela al erotismo; el bolero como arquetipo del enamoramiento en Latinoamérica, es decir, las marcas afectivas identitarias del continente contenidas y expresadas en este género musical; y el bolero encarnado en los cuerpos más que en las voces, desde donde el autor presenta un repertorio alegórico de significaciones de la manera en que se baila el bolero.

En cuanto a su historia, raíces musicales e influencias literarias, Waldo Rojas contextualiza de forma precisa estos aspectos. Acerca de la música menciona las relaciones de transculturación entre aspectos musicales de América, aculturaciones africanas y ciertas tradiciones venidas de Europa (p. 31). Es necesario destacar que un lector entendido en música podría extrañar descripciones más técnicas y menos alegóricas de la especial arquitectura musical del bolero –la mención de los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que lo distinguen de otros géneros musicales–, sin embargo, el objetivo del autor va en dirección a proponer lineamientos que permitan configurar una poética del bolero, por tanto, esta ausencia se justifica en gran medida al no ser la temática principal del libro.

En cuanto a las influencias literarias, el autor observa, por una parte, el influjo del romanticismo español, principalmente en las temáticas, así como la exaltación de la pasión, el paroxismo sensual, el placer en el dolor y la melancolía resultante de la díada amor-desamor, que serían los elementos conectores. Por otra parte, la influencia del modernismo rubendariano, en este caso reflejado con mayor énfasis en el plano de la forma expresada en “cierta manera de desenfado y audacia metafóricas, sostenida por un léxico de rebuscamientos inesperados” (p. 31).

También el autor hace un recorrido por las alusiones temáticas entre el género del bolero y la literatura, es decir, la manera en que el bolero es mencionado en diversas obras literarias del continente, reparando en distintas modalidades como obras literarias que mencionan canciones de este género, personajes literarios que escuchan o cantan boleros y el bolero o títulos de boleros mencionados en los nombres de algunas obras literarias.

Un aspecto que merece especial atención es la manera en que el libro está escrito, pues se puede observar una riqueza poética en la prosa de Waldo Rojas, donde no solo importa lo que se dice como temática (el bolero), sino el cómo se dice, esto es, mediante un lenguaje poético, sugerente y cargado de evocaciones en la forma, cuya belleza coquetea con la sensualidad del bolero aludida en su contenido.

Por último, me parece de suma importancia destacar el momento de gestación de este libro más allá de la fecha de publicación de la presente versión. En el *post scriptum* del libro el autor menciona que una síntesis de su contenido fue presentada en seminarios fechados en 1999 y 2000 y publicada en 2001, mientras que un extracto compuesto por lo esencial de las primeras tres secciones del libro fue publicado en 2013. Me parece de especial relevancia este momento de gestación del libro debido al estado de desarrollo de propuestas crítico-teóricas para abordar las relaciones entre literatura y música, ya que se concibió en un momento en que el abordaje de los géneros musicales desde el ámbito literario aún se ejercía con cierta timidez. Esta situación es mencionada por el mismo Waldo Rojas: “Potencialmente innumerables, los asedios teórico-críticos del objeto bolero se harán manifiestos desde hace ya medio siglo, y llegaran a ocupar debido espacio hoy día en los estudios eruditos que dicen relación con las ciencias sociales. En este campo hay que reconocer que la musicología tomó ventaja sobre las investigaciones literarias (p. 31)”.

Este escenario crítico-teórico al que alude el autor ha sido actualmente equilibrado por la proliferación de varios estudios literarios desde el ámbito académico que abordan temas como la letrística musical, la musicalización de textos poéticos y los vínculos entre poesía y géneros musicales, por mencionar algunos. Sin embargo, esta observación nos permite concluir que, con este libro, el poeta Waldo Rojas no solo nos entrega un ensayo profundo, bien documentado y sugerente acerca del bolero y la posibilidad de configurar una poética que distingue a este género musical de otros fenómenos culturales en términos musicales, discursivos y

sociohistóricos; sino que, además, anticipa modalidades del estudio de la letra de canción que hoy han ganado espacio y desarrollo en los estudios culturales y literarios.

Gabriel Meza Alegría
 Universidad Alberto Hurtado, Chile
 gmeza@uahurtado.cl

BIBLIOGRAFÍA

CLÜVER, CLAUS

2007 "Intermediality and Interarts Studies", *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (editores). Lund: Intermedia Studies Press, pp. 19-38.

COLOMBA, DIEGO

2011 *Letras de rock argentino: Géneros, estilos y transposiciones (1965-2008)*. Londres: Omniscryptum / Editorial Académica Española.

GARRAMUÑO, FLORENCIA

2015 *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JUAN MIGUEL

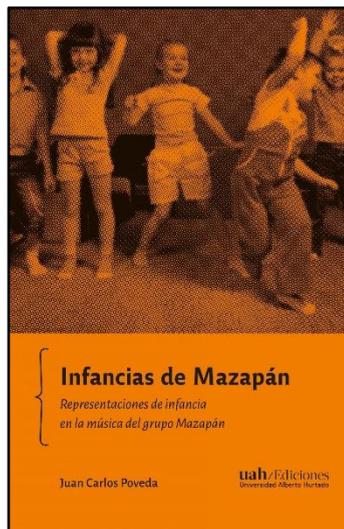
2007 *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia.

Juan Carlos Poveda. *Infancias de Mazapán. Representaciones de infancia en la música del grupo Mazapán*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023. 157 pp.

"Se abre el ropero mágico". Con esas palabras Juan Carlos Poveda comienza la introducción de su libro, el que se propone responder la interrogante de cuáles son las representaciones de la infancia que se pueden identificar en el trabajo artístico del grupo musical chileno Mazapán.

Si bien el grupo cuenta con más de cuarenta años de trayectoria, tiene catorce álbumes de estudio, giras por Latinoamérica y Estados Unidos, premios y reconocimientos, el autor asegura que no existe una producción académica que haya abordado la relevancia del trabajo de la agrupación. Esta cuestión convierte a Mazapán en un objeto de estudio interesante no solo en sí mismo o el contexto en el que se desarrolló, sino que también en función del público al que estaba destinado: la infancia.

En cuanto al marco teórico, Poveda se posicionó desde dos tradiciones: la sociología de la infancia, particularmente, los postulados que entienden a las infancias como construcciones sociales que varían en función del tiempo, el medio y el contexto (Jenks, 2005); y la perspectiva histórica de la infancia de Jorge Rojas (2001; 2016). De aquí proviene el primer aporte del escrito: situar la necesidad e importancia de investigar temas relativos a la niñez de manera



interdisciplinaria, permitiendo que distintos lenguajes, especialidades y temáticas converjan en la discusión. En este caso, la musicología, la sociología y la historia.

Metodológicamente se explicita la utilización de varias técnicas y aproximaciones al problema planteado. En particular: 1) revisión de la literatura académica; 2) trabajo de archivo, tanto audiovisual de los programas *Masamigos* (C11, 1983-1984) y *Mazapán* (C7-TVN, 1985) y periodístico (archivos de prensa, revistas, documentos e imágenes), como propiamente musical (álbumes de estudio); y 3) realización de entrevistas semiestructuradas a las integrantes de Mazapán, el ingeniero en sonido de la banda y el profesor de música Manuel Donoso.

Estos elementos dan cuenta de una aproximación cualitativa bastante completa y con amplio material disponible para su posterior análisis. Se debe destacar la muy buena utilización del material de archivo; además de usarlo, se invita a revisar y escuchar ciertas referencias musicales y audiovisuales. No obstante, también hay una falta de detalle, por ejemplo, en la cantidad de entrevistas (o si se entrevistó más de una vez a cada integrante de la agrupación), su duración, cuáles fueron los tópicos consultados, la modalidad de las entrevistas o qué se utilizó en el análisis y qué se dejó afuera.

Cerrando el apartado, Poveda divide el libro en tres capítulos, cada uno aludiendo a una representación de la infancia, y un cierre. El primer capítulo, *La infancia compleja*, comienza planteando que, desde el mundo adulto, se tiene una concepción de la música infantil que se materializa en la composición y ejecución de fórmulas que priorizan la repetición y la simplificación de todos sus apartados (en tanto melodía, uso de instrumentos, desarrollos temáticos, propuestas rítmicas, etc.).

En este panorama musical las integrantes de Mazapán vieron una oportunidad de hacer algo distinto y pedagógico: entender a los niños y niñas como individuos capaces de asimilar un amplio abanico de estímulos musicales, es decir, elaborar un tipo de música que resultaba elaborada, y no convencional para lo que se entendía por música infantil.

Bajo esta idea, el autor identifica que Mazapán se apropió de diversas manifestaciones musicales, entre ellas la cultura musical estadounidense, latinoamericana, eslava, africana, música antigua o tradiciones musicales de la zona norte, centro y sur de Chile. En este espectro de culturas y géneros musicales hubo una utilización de diversos instrumentos (violas, clarinetes, guitarras eléctricas, etc.), elementos rítmicos (polirritmias, tejidos contrapuntísticos, etc.) y propuestas armónicas (disonancias, elementos bitonales, entre otros).

En otro nivel de análisis, las letras de las canciones muestran que los tópicos desarrollados también fueron diversos, tomando elementos de la fantasía o el medievalismo; la ecología y el reino animal; la familia, el cuidado o la amistad, por nombrar algunos. Se debe destacar la importancia del desarrollo y legitimación de canciones que abordaban temáticas como la frustración, la rabia, el miedo o la tristeza, cuestiones que no siempre son aceptadas o permitidas en la infancia. En ese sentido, el mundo de Mazapán, en ocasiones, estaba habitado por personajes de fantasía, como espantapájaros o basureros que se quejaban, pero siempre en un contexto educativo, incentivando la imaginación y sensibilización respecto al autoconocimiento, así como depositando una confianza ciega en las niñas y niños, en tanto receptores e intérpretes del mensaje.

Como fruto de este análisis, Poveda considera este legado musical como una representación de la infancia compleja, entendiendo a los niños como sujetos capaces de recibir, jugar e interpretar distintos estímulos musicales. A propósito de esta argumentación surgen algunas preguntas: ¿es la complejidad musical un signo de la complejidad del sujeto al que alude?, es decir, ¿la cantidad de géneros musicales o elementos rítmicos desarrollados nos hablan de la complejidad que tiene la infancia? Ante ello emergen algunas ideas: 1) precisar que la representación de la infancia en la agrupación no es compleja en sí misma, sino más bien, la música desarrollada por Mazapán es la que resulta compleja debido a su construcción, tópicos y elementos utilizados; y 2) que la música de Mazapán amplía lo que se entiende por infancia y música infantil, lo que permite que cada niña y niño, sus familias y oyentes en general, construyan una categoría de infancia más amplia, diversa y holística a nivel descriptivo, cuestión

que contribuye a complejizar la mirada sobre los dos conceptos señalados (infancia y música infantil).

El segundo capítulo, *La infancia televisada*, se sale de lo propiamente musical para abordar algunos aspectos de los medios de comunicación y las posibilidades que brindan estos espacios para las infancias. En este apartado el autor reflexiona sobre la tensión que surge entre entender la televisión como un espacio para el entretenimiento y la televisión como un espacio formativo.

Tomando como base que Mazapán estuvo en la televisión entre 1981 y 1985, el capítulo parte con un breve recorrido histórico de la televisión chilena. Con esta base, si bien hacia 1980 se emitían más de cuatrocientas horas semanales de programación, el autor asevera que la literatura especializada evidenciaba una carencia o falta de calidad en esta, lo que se acentuaba en los programas dirigidos hacia el público infantil, quienes destinaban cada vez más horas a ver televisión.

Esta crítica se hacía patente en la literatura especializada debido a la responsabilidad social que le asignaban a los medios de comunicación, ya que eran entendidos como agentes socializadores de niñas y niños. Independientemente de esta crítica, Poveda es cauteloso al señalar que estos pronunciamientos tenían una concepción conservadora sobre la niñez, considerándolos como televidentes pasivos e incapaces de tomar distancia, interpretar y discriminar lo que estaban viendo y oyendo.

Se debe señalar que esta carencia no significaba una inexistencia de programas, puesto que desde sus inicios la televisión chilena tuvo espacios infantiles en su programación. Ejemplos como *Teletatro del cuento Calaf* o *TVgrama infantil* muestran este énfasis en lo educativo y el servicio público que brindaba la televisión en sus primeros años. El problema acaeció en los años ochenta, pues poco más del 5% se destinaba a programación infantil. Estos espacios estaban copados por producciones foráneas de dibujos animados (particularmente de Estados Unidos y Japón), los que eran cuestionados por su contenido violento. Hubiese sido interesante haber abordado cuáles eran esos dibujos animados emitidos durante el periodo señalado, ya que, independientemente del nivel de violencia que podían contener, estos también abordaban temáticas “complejas” o poco convencionales para ese público¹. Asimismo, niñas y niños podían ser críticos con el contenido emitido.

En este contexto, Mazapán llegó a la televisión en 1981, contribuyendo al espacio *Yo me expreso: la expresión creadora del párvulo* transmitido en C13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Luego participaron componiendo y compartiendo su música para *El Rincón del Conejo T.V.* en C7. Aun cuando el rol de Mazapán en este periodo era mucho más limitado, su participación en estos proyectos fue premiada por el Premio Consejo Nacional de Televisión en 1981.

Un punto de tensión en este capítulo es la crítica que hacían las integrantes de Mazapán a los demás programas infantiles de la época. Su postura estaba en oposición a programas como *El show de los Bochincheros*, donde se incentivaba la participación de los niños a base de gritos y concursos similares a los del público adulto. Tampoco estaban de acuerdo con programas que utilizaban música disco, eso sí, sin mencionar cuáles eran los elementos que no compartían con este tipo de música.

El momento para hacerse cargo de estas deficiencias y limitaciones en la programación llegó en 1983, con la creación del programa *Masamigos*. Este programa se basó en canciones, juegos, *sketches*, talleres de manualidades, narración, recreación de cuentos, notas educativas, apreciación estética (literatura, artes visuales y música) y una apuesta por las visualidades. Incluso algunos segmentos estaban protagonizados por niñas y niños.

En ese sentido, Fernando Barraza (1984) tildó a *Masamigos* como un “antiprograma infantil”, debido a que rompía con todos los estándares y cánones convencionales que tenían los

¹ Por mencionar un caso, se transmitió en Chile, en esa época, la serie animada japonesa *Marco: De los Apeninos a los Andes*, que desarrolla la tristeza e incertidumbre del personaje principal como producto del desconocimiento del estado y ubicación de su madre.

programas destinados al público infantil. En efecto, no obstante la representación específica de la niñez televisada, se generó un espacio catalogado como seguro, que permitió que los niños se formaran y entretuvieran con el contenido emitido.

Hacia 1985 surgió la posibilidad de emigrar a Televisión Nacional de Chile, lo que traía más recursos y la posibilidad de llegar a más telespectadores como producto de la cobertura del canal. Así nació el programa *Mazapán*, de transmisión diaria y con un resumen el fin de semana. Sin embargo, estando en la cúspide de su popularidad, *Mazapán* fue cancelado luego de que sus integrantes se negaran a participar de un evento de CEMA Chile, institución que tenía como cara visible a María Lucía Hiriart Rodríguez².

De esta manera, este capítulo muestra la tensión que emana del rol que pueden asumir, ya sea de carácter formativo o enfocado en el entretenimiento, los programas de televisión dirigidos hacia el público infantil. En ese sentido, se puede comprender que *Mazapán* entró a disputar una posición intermedia en este terreno, nunca olvidando su rol formador –lo que también puede interpretarse como una postura política que se distanció de otros experimentos televisivos–, pero tampoco desprendiéndose de su faceta de entretención. Una lectura de esta relación es que no son excluyentes, por el contrario, ambas facetas son indisolubles; en la medida que aparezca una se va sumando la otra³. No se debe desconocer que, insertas en el mundo de las comunicaciones, operan en conjunto ante la atenta mirada de los espectadores.

Por último, el tercer capítulo, *La infancia protegida*, aborda el lugar que tuvo en el imaginario social el trabajo desarrollado por *Mazapán*, tanto en sus programas de televisión como en sus discos de estudio. El punto de partida de este capítulo es la idea de una infancia que se desenvolvía en un mundo musical lleno de delicadeza, magia, naturaleza, belleza, etc. en contraposición con las desigualdades, injusticias y violencias del periodo de la dictadura militar.

Para identificar este lugar y sus significados, Poveda vuelve sobre los estudios de la infancia en dictadura para contextualizar la diversidad de experiencias por las que pasaron niñas, niños y adolescentes, destacando que aún no existe acuerdo acerca del número de situaciones en que estos fueron objeto de represión o el alcance de los delitos que hasta ahora han sido considerados (Rojas Flores 2016; Sáez Flick 2003).

Con base en esto, el autor plantea que *Mazapán* se convirtió en un espacio protegido para la infancia mediante una representación de esta, desenvuelta en un mundo que evitaba las asperezas de la realidad circundante. Poveda defiende esta idea a partir de elementos desarrollados en el primer y segundo capítulo, particularmente las ideas de legitimidad de emociones y sentimientos; y la producción de un espacio audiovisual libre de violencias. Además, agrega que la protección también tuvo que ver con la dimensión espiritual que se ofrecía por medio de la retórica católica; con el ánimo de alertar y proteger a niñas y niños del consumo desmedido; y con la no adultización de la industria del entretenimiento.

Más allá de esta dimensión espiritual, se destaca su relación con la naturaleza, el imaginario bucólico e imágenes de la vida cotidiana. Respecto de la dimensión del consumo, ante la intensificación del mercado de productos y servicios destinados al segmento infantil, *Mazapán* se dirigió hacia su público advirtiéndoles que no se dejaran engañar, que solo necesitaban sus ganas de jugar; en otras palabras, volver sobre la experiencia y no sobre las materialidades. Por último, *Mazapán* puso en cuestionamiento qué era una música adecuada para la infancia, distanciándose, por ejemplo, de las temáticas relacionadas con el amor adulto.

Si bien hay diversas razones para considerar su trabajo como un espacio protegido para desenvolverse, este no estuvo exento de críticas por parte de algunas personalidades de la sociedad, quienes veían en *Mazapán* una representación de la niñez del barrio alto, acomodada económicamente, neutral a nivel político y homogénea culturalmente. En otras palabras, de

² Esposa de Augusto Pinochet Ugarte (N. del E.).

³ Un programa que tiene en su base un carácter formativo también puede entretener, así como un programa enfocado en el entretenimiento también puede tener una cuota formativa.

acuerdo con estos críticos, hubo una intención de representar una cierta realidad de la infancia, una entre muchas otras.

Hacia el cierre del capítulo se intenta poner en práctica esta noción de espacio protegido haciendo converger los argumentos dados con los relatos de diversas personalidades y entrevistas extraídas de tesis de grado. Si bien el intento es válido, hay que destacar que este subapartado, metodológicamente hablando, requiere de otro material empírico que permita poner en tensión la crítica de la representación que emerge del trabajo de Mazapán⁴. A nivel de la recepción que pudo tener el público de Mazapán, hoy adulto, aparecen algunas preguntas pertinentes en función de la argumentación del capítulo como: ¿cuáles son las percepciones de los adultos que vieron y crecieron con Mazapán en los ochenta?, ¿las canciones se asemejaban a sus realidades?, mirando en retrospectiva ¿les hacían sentido las canciones y sus programas?, ¿cómo se sentían cuando escuchaban sus canciones?, ¿cuál fue el aporte de Mazapán al día a día de la niñez en dictadura?, ¿cómo era el encuentro intergeneracional (padres/madres/cuidadores - hijos) alrededor de Mazapán?

Por último, a propósito de la utilización de un testimonio y la comparación que se hace entre la niñez de antes y la de hoy, es clave no perder de vista lo que pueden ser espacios o categorías claves a la hora de estudiar a niñas, niños y adolescentes en la actualidad. La niñez, como cualquier otro sujeto, ha experimentado cambios en el último siglo, por ende, desvalorizar lo que hoy pueden ser estrategias de convivencia entre niños, como lo son las comunidades de videojuegos, no le hace justicia al resto del análisis. ¿Qué dirían los niños acerca de la utilización que hacen de estas tecnologías y espacios? y más allá, ¿cuáles son las razones para utilizarlos, hipotéticamente, en exceso? Quizás también sienten algo de protección en esos espacios.

Cerrando el ropero mágico, en alusión al cierre que hace el texto, más allá de algunas interpretaciones y comentarios metodológicos, el libro de Juan Carlos Poveda es un insumo necesario que pone en valor las concepciones e ideas con las que nos relacionamos con la infancia en tanto sociedad, en este caso mediante la exposición de tres representaciones de la infancia en la música de Mazapán. Este esfuerzo cobra mayor importancia situándolo en su contexto interdisciplinario, tomando elementos de la musicología, la historia y la sociología. Como se abordó en la reseña, algunas de las posibilidades analíticas que presenta el texto son la apertura de líneas de investigación y preguntas relevantes al quehacer de la musicología nacional que tensionan dimensiones socioculturales fuertemente arraigadas en la sociedad chilena, como lo que se entiende por “música infantil”. En este libro el análisis musical y cultural brindan esa posibilidad.

Felipe Pérez Carvalho
Antropólogo Social, Universidad de Chile, Chile
felipe.perez@uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

BARRAZA, FERNANDO

1984 “Oasis en un desierto: programa infantil *Más amigos*”, *Mensaje*, 326 (enero-febrero), p. 65.
Disponibile en: <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/14203> [acceso: 26 de octubre de 2023]

JENKS, CHRIS

2005 *Childhood*. Londres y New York: Routledge.

⁴ Requiere de fuentes primarias. De todas formas, es un buen indicio el hecho de que el autor también sea consciente de las limitaciones de este apartado.

ROJAS FLORES, JORGE

2001 “Los niños y su historia: un acercamiento conceptual y teórico desde la historiografía”, *Pensamiento crítico.cl. Revista electrónica de historia*, 1, pp. 1-39.2016 *Historia de la infancia en el Chile republicano. 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles.

SÁEZ FICK, ÁGUEDA

2003 *Por los niños y niñas, nunca más*. Santiago de Chile: Opción.

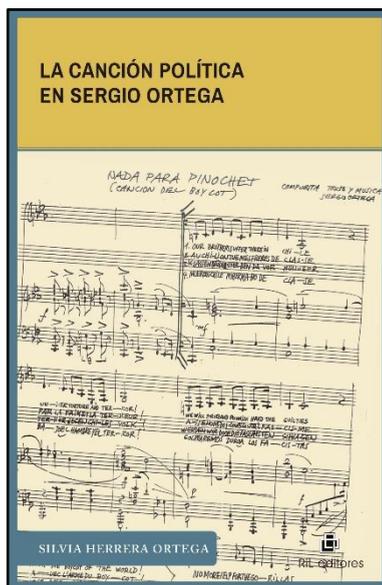
Silvia Herrera Ortega. *La canción política en Sergio Ortega*. Santiago de Chile: RIL editores, 2023, 387 pp.

No es justo iniciar la reseña de este libro sin antes reconocer el valioso trabajo realizado por la musicóloga Silvia Herrera Ortega, la que, con más de ochenta y cinco años —y “porteña de corazón”—, continúa activa en el campo de la investigación musical. De hecho, recién el año pasado ella osó publicar *La canción política en Sergio Ortega*. Ortega fue un destacado compositor chileno con una importante trayectoria internacional. Son casi 390 nutridas páginas, las cuales merecen ser leídas con especial dedicación, en tanto se deben al resultado de un trabajo riguroso y profundo, que incluso permitió a la autora plasmar su tesis doctoral de musicología.

Detrás de esto, como suele ocurrir, hubo un importante equipo de apoyo, tal como la propia investigadora lo reconoce al comienzo del libro, en sus palabras de “Agradecimiento” (p. 13). De partida, para ella fue clave la colaboración de Sophie Geoffroy-Duchaume, esposa de Sergio Ortega, y de su hijo Chañaral, pues ambos la acogieron generosamente en su casa de Pantín (localidad contigua a París), permitiéndole ingresar al archivo personal del compositor. Allí Herrera investigó durante dos meses en forma ininterrumpida y pudo acceder a un riquísimo material de primera fuente. Tan solo esto ya da cuenta de la potencia que tiene su libro, en tanto se nutre de contenidos generados por el propio compositor (apuntes, manuscritos, partituras, cartas, proyectos, etc.).

Entrando en materia, valga primero aclarar que el apellido “Ortega” es una simple coincidencia, pues entre la rama genealógica de Silvia Herrera Ortega y Sergio Ortega Alvarado no existe ninguna relación. La autora conoció al compositor por iniciativa propia, cuando él vino a Chile en 2003 especialmente para el reestreno de *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta* (versión ópera, 1998). Al respecto, Silvia explica que siempre se sintió motivada a investigar temas que aún no estuviesen trabajados, de tal manera de contribuir a llenar los diferentes vacíos que existen —hasta hoy— en la historia de la música chilena. En especial, a ella le interesaba estudiar la generación de vanguardia de los años sesenta (del siglo XX). Así llegó a interesarse por el compositor con el que, confiesa, se sentía ideológicamente identificada.

Precisado lo anterior, referirse a Sergio Ortega —su vida, su obra, su exilio y trayectoria— no es nada fácil, pues él fue un músico multifacético, que se desenvolvió con toda naturalidad y creatividad tanto en la música de tradición oral (popular) como de tradición escrita. Gracias a



su versatilidad y transversalidad, estableció valiosos puentes y diálogos entre ambos ámbitos musicales e incorporó, por cierto, la componente política. En este sentido, no hay dudas de que a nivel masivo —e internacional— al compositor más se le conoce por su simbólica canción *El pueblo unido jamás será vencido* (1973). No obstante, Sergio Ortega tiene un amplio y variado catálogo; fue también pianista, poeta y político, creó bandas sonoras para cine y teatro, y trabajó en su juventud como sonidista. Complementariamente, dentro de su quehacer social y artístico, fue amigo de Pablo Neruda y Víctor Jara, logrando, además, que su música tuviera una notoria participación e influencia en el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Así y todo, parte importante de su vida la realizó en el exilio, en Francia, aunque su mente y corazón siempre estuvieron puestos en Chile (y en Antofagasta, sus raíces y lugar de nacimiento).

En este contexto, la publicación de Herrera despierta especial interés, curiosidad y pertinencia. Esto ya se puede apreciar en el prólogo del libro, a cargo de la musicóloga Laura Jordán González. Con igual rigor, pasión y sensibilidad, Jordán se involucra en los contenidos y hace una buena preparación para involucrar a la persona lectora, reflexionando acerca de cada punto de interés, identificando y destacando las diferentes potencialidades y proyecciones que tiene el libro, y provocando e invitando a leerlo atentamente. El mismo índice ya genera esta motivación, pues en sus títulos se constata que se trata de un trabajo muy completo y bien elaborado.

Sus contenidos están organizados en dos partes principales, además de la bibliografía y los anexos. La primera se titula “La música y la política”, que opera como un marco conceptual y contextual, fundamental para poder comprender mejor lo que viene después. Esta, a su vez, se divide en dos capítulos: (1) “La relación entre música y política”, y (2) “La canción de compromiso social en Chile”. La segunda parte se concentra en la obra misma del compositor, en el ámbito de sus canciones. Consecuente con ello, esta se titula “La canción política en Sergio Ortega”, tal como el nombre del libro. Allí se profundiza en su poética, con un primer capítulo referido a su visión específicamente ideológica. Entonces, la autora explora en el grado de compenetración que logra el compositor, por ejemplo, cuando dice que “Ortega era conocedor del perfil del concepto masa y su diferencia con el de pueblo y, obviamente, con el de proletariado” (p. 73). Después explica cómo la intención política-ideológica se puede manifestar musicalmente, mostrando diferentes alternativas para hacerlo. Y más adelante precisa que “No se puede pensar que el realismo o realismo socialista sea un método o técnica de composición, sino que hay que entenderlo como una ‘actitud’ del compositor” (p. 81). Luego, el segundo capítulo se orienta “Hacia un enfoque metodológico en el estudio de Música y Política”. Por su parte, el tercer capítulo entra de lleno en el análisis músico-poético, incluyendo una selección de veintiuna canciones, a partir de una “matriz interpretativa” que ayuda a acercarse mejor a la comprensión de la relación música-política. Profundizando en esto, la autora lo expresa sintéticamente vinculando al poema con la forma canción; al verso con la frase musical; a la palabra con el motivo y, finalmente, a cada letra con cada sonido (p. 89).

El análisis propiamente lo hace según un enfoque tripartito, desde una perspectiva *poiésica*, *neutra* y *estésica*, la que le permite acercarse técnicamente a aquellas “verdades ocultas” que se pueden encontrar en cada canción, tanto desde la perspectiva compositiva como receptiva-auditiva. Se trata de “verdades” que no afectan a sus valores artísticos intrínsecos, cuyos secretos creativos permanecen intactos, para así poder adentrarse en el fuero interno de cada auditor sin interferencias. Al respecto, a modo de síntesis, Silvia Herrera, en la contratapa del libro, dice:

La canción política de Ortega es bandera de lucha, crónica de época, historia memorial subjetiva popular y obrera, y también canción viajera cuando es reconocida en otros países. Sergio Ortega representa la vanguardia musical de la academia (1960-1973) y al mismo tiempo implica la vanguardia popular de esa misma época. Su presencia en ambos estratos juega el papel de puente de estéticas que van de ida y vuelta nutriendo estos mundos musicales que hasta el momento se mantenían divorciados.

El libro finaliza con una amplia y nutrida reseña bibliográfica, junto con un completo catálogo sobre la obra del compositor. Este incluye doscientas composiciones ordenadas cronológicamente, con indicación de los correspondientes autores de los textos, junto con información relevante acerca de sus intérpretes, contexto y lugar de ejecución. Asimismo, como una sección complementaria, Silvia Herrera hace referencia a 73 composiciones adicionales, las que están sin fecha de creación.

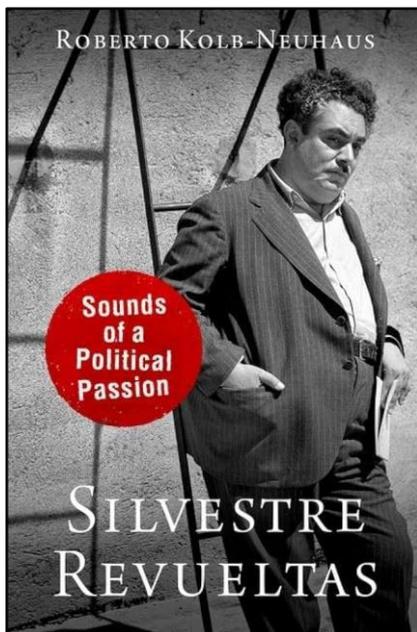
Con todo, esta publicación no solo permite adentrarse en la vida, pensamiento y obra del compositor, sino también en una parte importante de la historia musical, política y social de Chile. Se trata de un libro amplio, completo e integrador, que merece estar en las bibliotecas de diferentes escuelas, institutos y conservatorios nacionales e internacionales, en especial en aquellos lugares que consideran a la investigación musical como un campo fértil y relevante de trabajo, en pro del mayor desarrollo y enriquecimiento de nuestro patrimonio.

Gabriel Matthey Correa
Compositor, socio de la ANC, Chile
gmattheyc@hotmail.com

Roberto Kolb-Neuhaus. *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*. Oxford: Oxford University Press, 2023, 705 pp. Incluye acceso a recursos digitales.

Silvestre Revueltas Sánchez es uno de los compositores mexicanos más emblemáticos de la primera mitad del siglo XX. Frecuentemente retratado como figura antagónica de su contemporáneo, el compositor y director Carlos Chávez, la música de Revueltas se ha arraigado en el imaginario cultural como parte del repertorio representativo del modernismo y nacionalismo musical mexicano. No obstante, en su más reciente libro *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion* (Oxford 2023), el oboísta, gestor artístico y musicólogo Roberto Kolb-Neuhaus nos presenta una propuesta completamente antitética: Revueltas como un compositor político, caracterizado por su oposición al nacionalismo mexicano y su crítica al modernismo eurocéntrico.

Con más de cuatro décadas de experiencia como docente e investigador en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, Roberto Kolb-Neuhaus se ha dedicado fervientemente a la investigación de la obra y vida de Revueltas. Una de sus contribuciones más destacadas es el catálogo completo de las obras del compositor. En esta ocasión, Kolb-Neuhaus hace entrega de su quinto libro acerca de Silvestre Revueltas: un exhaustivo trabajo de investigación histórica y análisis musical centrado en los ideales y acciones políticas del compositor, y cómo estas se ven reflejadas en su obra musical. Para llevar a cabo este



estudio, Kolb-Neuhaus ha recurrido a cartas y otros textos inéditos del archivo personal del compositor como fuente principal para sustentar su propuesta.

Publicado en inglés, este libro consiste de dieciséis capítulos separados en cinco partes, además de incluir una introducción general, tres introducciones intermedias, reflexiones finales, referencias e índice. Adicionalmente, se proporciona una dirección web que permite acceder a materiales digitales del archivo personal de Revueltas. Cada capítulo ha sido concebido como un ensayo independiente, organizado según temáticas correspondientes a las diversas formas que el compositor ha hecho manifiesto de sus sentimientos o convicciones políticas. Por tanto, el orden no siempre sigue una cronología, lo que permite una lectura asincrónica de libro.

La primera parte explora de manera general las diferentes participaciones políticas de Silvestre Revueltas, y cómo esto se conecta con su actividad musical, presentando algunos de los conceptos principales que se abordan a lo largo del texto. Esta sección se desarrolla a partir de lo que Kolb-Neuhaus propone como el ‘sonar político’ (*political sounding*) de Revueltas por medio de dos elementos principales: su “ser político” (*political being*) y su “acción política” (*political doing*). En el primer capítulo, Kolb-Neuhaus se concentra en estos dos últimos elementos, presentando lo que llama la biografía política y social de Revueltas. Se destaca la construcción de la identidad política del compositor mediante su participación o falta de participación en diversas organizaciones artísticas y políticas, con el fin de establecer un vínculo entre su música y el contexto social, aspecto que, de acuerdo con Kolb-Neuhaus, había sido ignorado por sus biógrafos y en lecturas musicológicas hasta ahora. El segundo capítulo se enfoca en el “sonar político”, mostrando cómo las experiencias y pensamientos de Revueltas se manifiestan en su obra musical. Se hace hincapié en las transformaciones de las herramientas y elementos musicales para establecer lo político en su sonar y así construir su propio simbolismo musical.

La segunda parte del libro consta de cuatro capítulos, cada uno dedicado al análisis de diferentes piezas. En esta sección, Kolb-Neuhaus se centra en refutar una de las dos grandes malinterpretaciones de la música del compositor mexicano: la idea de que Silvestre Revueltas era un representante del modernismo europeo. En los capítulos de esta parte, el autor ilustra la aversión de Revueltas hacia el canon europeo, mostrando que, a diferencia de lo que comúnmente se cree, el compositor no solo era crítico de los valores del modernismo y cosmopolitismo musical eurocéntrico, sino que buscaba distanciarse de ellos como un acto político. No obstante, esto no significó que rechazara por completo a sus homólogos del “viejo continente”, pues Kolb-Neuhaus también menciona la admiración y respeto que Revueltas manifestó hacia compositores como Erik Satie e Igor Stravinski, con los que coincidía en maneras de abordar la música. Como concepto central en este bloque está el de “composición fronteriza” (*border composing*) haciendo alusión al concepto de “pensamiento fronterizo” de Walter Dignolo. Mediante el cual Kolb-Neuhaus establece el posicionamiento de Revueltas como compositor y su forma de representar lo político en su música.

La tercera parte del libro presenta como idea principal el desmentir la segunda gran malinterpretación sobre la figura y obra de Revueltas, que lo declara representante del nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX. Para ello, Kolb-Neuhaus establece una distinción entre nacionalismo y nación, notando que el primer concepto era rechazado por Revueltas, mientras enfatiza el papel central que el segundo jugó en sus composiciones. Aunque cada uno de estos capítulos es un análisis independiente, Kolb-Neuhaus hace referencia entre ellos para reforzar sus ideas centrales: la presencia de la sátira y la ironía, el uso de *collage* y montaje, y la identificación social de Revueltas como parte de la clase trabajadora. Esto último fue determinante para que el compositor utilizara su música como un espacio para la voz de las clases trabajadoras y subalternas. Un tema común en todos los análisis es el juego de las expectativas creadas intencionalmente por Revueltas, ya sea a través de los títulos de sus piezas, las notas del programa o algunos elementos musicales, para luego decepcionar, criticar, o mofarse de su audiencia y sus colegas nacionalistas y modernistas extranjeros.

La parte cuatro de este libro toma forma en tres capítulos que abordan los ideales políticos de Revueltas y su expresión por medio de la música, haciendo alegorías a una revolución social. Igual que en la parte tres, cada capítulo de esta sección presenta un análisis de una pieza o serie de piezas musicales compuestas por el compositor mexicano que, según Kolb-Neuhaus, reflejan un sonar más evidente y accesible de la agenda política de Revueltas. Es relevante mencionar que las piezas presentadas aquí también son tomadas como ejemplos de trabajos intermediales del compositor. La temática principal de esta sección gira en torno a la creencia y convicción de Revueltas de que la música tiene la capacidad de comunicarse con las masas más allá de su codificación intelectual.

La quinta y última parte del libro consta de dos capítulos y se centra en la recepción de la obra de Revueltas. En el capítulo 15, Kolb-Neuhaus aborda este tema durante la vida del compositor, primero analizando la recepción en México y luego en Estados Unidos. Para el primer caso, Kolb-Neuhaus argumenta que la agenda mexicanista predominante contribuyó a que los intentos de Revueltas por crear un paisaje sonoro alternativo enfocado en la identidad sociopolítica pasaran inadvertidos en su momento o que fueran malinterpretados, perpetuando la imagen del compositor como nacionalista en vez de político. Asimismo, el autor discute cómo la historización de la música de Revueltas se vio afectada por la tendencia estadounidense de ese momento de despojar a la música de su rol político, lo que resultó en un sesgo y prejuicio musicológico que alimentó la historia del arte occidental cuando compositores del país anglosajón se encontraron con la música de su colega mexicano. Posteriormente, el capítulo 16 se enfoca en la recepción de Revueltas después de su muerte, donde Kolb-Neuhaus explica cómo un perjuicio convencionalizado influyó en estrategias de programación sinfónica que confirmaron y perpetuaron una lectura de la música de Revueltas como “folclorista pintoresco” y “salvaje culturado”, especialmente por medio de la interpretación y difusión que José Yves Limantour dio a *La noche de los mayas* (1939/1959). Kolb-Neuhaus presenta una crítica contextualizada a la postura de Limantour, no solo en relación con los discursos políticos hegemónicos de la época, sino también en el estado de la investigación musical acerca de Revueltas en aquel momento.

Kolb-Neuhaus presenta finalmente sus pensamientos, a manera de conclusión y cierre del libro, respecto de por qué la identidad de Revueltas como compositor político fue sistemáticamente ignorada por tanto tiempo.

Aunque el cuerpo principal del libro está presentado en cinco partes, también es posible hacer una división en tres secciones: la primera parte (capítulos 1 y 2) centrada en un giro contextual y biográfico del compositor, seguido por las partes dos, tres y cuatro (del capítulo 3 al 14), enfocadas en el análisis de obras específicas como estudios de caso y, finalmente, la parte cinco (capítulos 15 y 16) centrada en la recepción de la música de Revueltas. Se debe destacar que los capítulos dedicados al análisis de obras son muy diferentes entre sí en cuanto a forma, estructura y metodología de análisis, algunos más enfocados en la narrativa y contexto histórico, mientras que otros se centran en elementos formales de las partituras. Aunque Kolb-Neuhaus indica que este libro está dirigido no solo a académicos de la música, sino también a personas interesadas en las humanidades e historia de Latinoamérica debido a su perspectiva interdisciplinaria, son recomendados conocimientos previos de teoría musical occidental para una lectura íntegra de algunos capítulos. Al considerar que el tema principal del texto es el “sonar político” (*political sounding*) en la obra de un compositor, es de esperar que el lenguaje musical esté presente.

Es claro que el objetivo central del autor es desmentir la imagen difundida de Revueltas como compositor nacionalista mexicano y de vanguardia modernista occidental. Sin embargo, Kolb-Neuhaus también entretiene a lo largo del libro algunos de los mitos acerca de la relación entre el compositor duranguense y su contemporáneo Carlos Chávez. Otra manera en la que el autor desafía el retrato tradicionalmente difundido de Revueltas es incluyendo piezas menos conocidas del compositor, incluso algunas que presuntamente nunca fueron estrenadas, lo que

no solo amplía el conocimiento acerca del compositor, sino que suma a la complejidad del artista.

El amplio conocimiento y entusiasmo de Kolb-Neuhaus por Silvestre Revueltas es evidente, y este trabajo es sin duda el resultado de su larga trayectoria y experiencia en el tema. No solo se trata de una exploración profunda y análisis de la obra musical de Revueltas, sino también de una reinterpretación ampliamente documentada de su vida y obra en diferentes niveles, situada en debates contemporáneos de de/post-colonialismo e historiografía crítica.

Natalia Neira Nieto
Instituto de Musicología, Universidad de Viena, Austria
natneni@gmail.com

RESÚMENES DE TESIS

Miloska Valero Quiroz. *El linaje de las cantoras chilenas. Legitimación de la creación femenina a través de un legado con un análisis crítico desde el feminismo*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2024, 120 pp. Profesora guía: Lorena Valdebenito.

Esta investigación pretende dar a conocer cómo se ha legitimado la creación musical de las mujeres y disidencias en Chile a partir del oficio de las cantoras (cantoras campesinas y cantautoras), analizando los factores socioculturales que han dificultado o facilitado su práctica con una mirada crítica desde el feminismo. Se estudia, además, su vinculación desde lo generacional y performático, demostrando la existencia de un linaje de cultoras chilenas que han realizado un aporte significativo a nuestro acervo cultural.

Primero se ofrece un acercamiento a las fuentes que han abordado las categorías de cantora campesina y cantautora, *performance* y feminismo, tanto desde su dimensión conceptual como práctica, a partir de diferentes voces involucradas. Esto se complementa con las entrevistas a cuatro cantoras (tres fuentes primarias y una secundaria) y una encuesta online a cincuenta cantoras de diversas regiones de Chile, siendo un factor fundamental la metodología de investigación mixta. Los hallazgos de este estudio son analizados desde la hermenéutica con enfoques desde diversas ramas del feminismo. Por último, se concluye que efectivamente podemos hablar de un linaje de cantoras importante de destacar en nuestro panorama musical chileno, el que se ha legitimado mediante la resiliencia frente a los agentes validantes que responden a un sistema basado en las brechas de género. Pero, sobre todo, mediante la autogestión, el trabajo colaborativo con sus comunidades y el feminismo que desalabó el cerco para visibilizarlas.

Miloska Valero Quiroz
Profesora de música, gestora cultural, cantora
Magíster en Musicología Latinoamericana
Universidad Alberto Hurtado, Chile
miloskamusica@gmail.com

IN MEMORIAM

Jorge Eduardo Román Valenzuela

(Santiago, 15 de septiembre de 1930 - 15 de diciembre de 2023)

El 15 de diciembre de 2023 la comunidad musical chilena perdió a uno de sus más destacados exponentes del violonchelo, don Jorge Román Valenzuela. Con profunda admiración y respeto hacia su figura, hoy dedicamos este espacio para honrar su vida y significativo legado musical. A lo largo de su carrera, se distinguió por su excelencia y un profundo compromiso tanto en su papel de intérprete en violonchelo como en su labor como pedagogo. Quienes tuvieron la oportunidad de ser sus estudiantes describen a su maestro como un testimonio de dedicación perseverante, un amor genuino por la música y una devoción por la vida que motivaba profundamente a quienes lo rodeaban.

La formación musical y profesional de Jorge Román comenzó bajo la tutela del chelista Adolfo Simek-Vojik en el Conservatorio Nacional de Música y culminó con un examen en el que obtuvo distinción máxima, un presagio de su futura excelencia como intérprete y educador. A los veintidós años, en 1952, su talento y habilidades le permitieron integrarse al cuerpo docente del Conservatorio, lo que marcó el inicio de su labor pedagógica.

Su virtuosismo en el violonchelo no tardó en resonar más allá de las aulas. En 1955, su antiguo maestro Simek-Vojik organizó un ciclo de conciertos en el marco de la celebración de sus veinticinco años de trabajo como músico y pedagogo en Chile, donde también participó Román. A raíz de estos conciertos, uno de los críticos musicales de la época, Pablo Garrido, resaltó su interpretación musical, diciendo: "el más bello sonido de violoncello que hemos oído a un chileno de su edad, y ¡qué musicalidad!"¹. Este reconocimiento anticipó los triunfos que el maestro Román acumularía en los próximos años.

En 1964 Jorge Román ganó el primer premio del concurso para instrumentistas en la categoría de instrumentos de arco, organizado por la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV), interpretando el *Concierto para chelo y orquesta en la menor*, op. 129, de Schumann. Al año siguiente ganó el primer premio en el Concurso "Bernard Michelin", interpretando el *Preludio de la Suite No. 1* de J. S. Bach y el *Concierto para chelo y orquesta en la menor*, op. 33, de Saint-Saëns. Este primer premio incluía un viaje a Francia y un cupo para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música y Danza de París, lo que le permitió continuar su formación musical bajo la tutela del chelista Bernard Michelin. Durante su estadía en Francia, Román tuvo una apretada agenda de presentaciones, las que comprendieron un recital en la Maison de l'Amérique Latine y dos conciertos gestionados por el Office de la Radio Télévision Française, ocasión en la que grabó las obras *Suite No. 5 para chelo solo* de J. S. Bach, *Dúo Concertante* de Juan Orrego Salas y la *Partita No. 1 para chelo* de Gustavo Becerra-Schmidt.

El camino forjado por Jorge Román dejó una marca permanente en los músicos, así como también en sus estudiantes de violonchelo, con quienes compartió su visión de la vida por medio del arte. Más allá de las salas de clases y escenarios, su influencia guió a sus estudiantes no solo en su desarrollo artístico, sino también en su crecimiento personal como seres humanos. Violoncelistas como Carlos Ramón Dourthé, Juan Goic, Jorge Espinoza y Gabriela Olivares², solo

¹ En la sección "Actividades Chilenas" de la *Revista Musical Chilena* (X/49, 1955) se cita al crítico musical Pablo Garrido a propósito del ciclo de conciertos organizado por Adolfo Simek-Vojik.

² En 202 el Festival Patagonia Chelofest organizó un homenaje virtual por la celebración del cumpleaños número noventa de Jorge Román. En tal ocasión los violonchelistas nombrados dedicaron algunas palabras a su maestro.

https://www.youtube.com/watch?v=pr_UDTmbbTs&ab_channel=PatagoniaCheloFest

por nombrar algunos dentro de su amplio alumnado, reconocen en el maestro Román a un hombre apasionado que, mediante su enseñanza, logró transmitir todos sus conocimientos musicales y pasión por la enseñanza a cada uno de ellos.

A modo de comentario personal, cuando me encomendaron redactar el *In memoriam* de don Jorge Román, su extenso legado musical y pedagógico fue lo primero que consideré. Aunque no tuve la oportunidad de ser directamente una de sus alumnas, mi educación musical estuvo influida por su escuela, ya que me formé con uno de sus destacados estudiantes, Nelson Campos Videla. Recuerdo una conversación en particular durante una clase con el maestro Campos, quien me contó el día que asistió a uno de los tantos conciertos en los que Román se presentó como solista. Describió una *performance* llena de pasión, fuerza y vigor, con un sonido profundo e intenso, capaz de llenar hasta los rincones más lejanos de la sala de concierto. También discutimos la importancia de cultivar un sonido con proyección y al mismo tiempo encontrar una voz propia, enseñanzas que el maestro Nelson había absorbido durante sus clases con el maestro Jorge, el que siempre puso énfasis en la expresión personal en la música.

Para profundizar mi entendimiento y apreciación del maestro Román, me puse en contacto con Ángela Acuña y Gabriela Olivares, que fueron sus últimas alumnas tituladas en la Pontificia Universidad Católica de Chile. A pesar de las diferencias individuales en sus experiencias formativas y sus vidas después de la universidad, ambas coinciden en destacar el amor de Jorge Román por la vida y la humanidad, algo que él expresaba por medio de la música y su violonchelo. Para él, el instrumento trascendía la interpretación de melodías; era también un medio para enseñar, formar y fomentar el arte en sus estudiantes.

Ángela resalta su exigencia, tanto personal como hacia sus estudiantes, pero señala que esta se equilibraba con un profundo compromiso con el bienestar y desarrollo personal de estos. También comenta que se destacaba por ser un profesor flexible y atento, siempre dispuesto a apoyar y a dar lo mejor de sí. Por su parte, Gabriela recuerda cómo don Jorge fomentaba el compañerismo en su cátedra: organizaba clases los sábados e incentivaba que los estudiantes más avanzados ayudaran a los que iban detrás. En otras palabras, más que centrarse únicamente en el aspecto musical, Jorge Román promovía entre sus estudiantes la visión de desarrollarse al máximo como seres humanos integrales. Su amor por la vida se traducían en un compromiso constante por fomentar no solo habilidades musicales, sino también el bienestar físico por medio del ejercicio y una alimentación balanceada. Ángela destaca cómo la pasión de su maestro por el arte y la cultura, más allá de sus roles en la música y la odontología, se expresaba en su dedicación a nutrir todos los aspectos de la persona, buscando siempre potenciar el desarrollo humano en su totalidad.

Una de las convicciones de Jorge Román era descentralizar el desarrollo musical del violonchelo en Chile, llevando su enseñanza más allá de los límites de Santiago y buscando talentos en cada rincón del país. Fue así cómo Gabriela conoció a su maestro durante un curso de verano en la ciudad de La Serena. Ella recuerda vívidamente el primer encuentro, marcado por lo que describe como el “ojo clínico” que caracterizaba al maestro Román. Capaz de discernir el potencial de un estudiante desde la primera nota, él analizaba no solo la habilidad musical, sino también la personalidad, la voz, los movimientos corporales y hasta el modo de caminar. Era esta capacidad de ver más allá de la destreza musical lo que le permitió a Román guiar a sus estudiantes hacia su máxima potencia.

Gabriela y Ángela, junto con muchos otros talentos que se formaron bajo la guía de don Jorge Román a lo largo de los años, se convirtieron no solo en herederas de su técnica musical, sino también de su filosofía de vida. Para don Jorge, enseñar violonchelo iba más allá de las notas y las partituras; era impartir lecciones de vida, enfatizando la expresión individual, la dedicación y los valores humanos.

La partida de don Jorge Román Valenzuela es sólo física, pero el eco de su sonido, su pasión y sus enseñanzas perdurarán y resonarán en el corazón de la música chilena. Su sonido, profundo y cautivador, junto con las lecciones de vida que impartió, continuarán guiando y motivando a

las futuras generaciones de violonchelistas y a quienes buscan la excelencia en el día a día, en la vida misma.

Gracias, don Jorge Román, por llevar su pasión por la vida por medio del violonchelo, por encantar a sus estudiantes con aquella pasión. Lo seguiremos recordando y honrando, asegurando que su legado siga vibrando en cada corazón que se mueva al ritmo de su enseñanza.

Paula Javiera Barrientos Advis

Violonchelista

Doctorado en Artes, mención Música

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

pbarrientos@uc.cl

CRÓNICA

Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional (Universidad Adventista de Chile, Chillán, 2022-2023)

Por

Enrique Sandoval-Cisternas
Universidad de La Serena, Chile
enrique.sandoval@userena.cl

Desde 2022 se han realizado en Chile tres jornadas de discusión en torno al entendimiento, práctica y enseñanza de la teoría y el análisis musical, organizadas por académicos pertenecientes a diferentes universidades chilenas. Estas han respondido a una tendencia actual, presente en países europeos e hispanohablantes en general, que promueve la internacionalización y actualización de conocimientos disciplinares a nivel de estudios de pregrado y postgrado. Esta tendencia ha sido altamente influida por los requerimientos nacidos del acuerdo de Bolonia y su propuesta de una educación de calidad que promueva el desarrollo de competencias, así como la utilización de contenidos actuales y una terminología disciplinar en todas las áreas del conocimiento, impulsando así la cooperación y la movilidad estudiantil y académica (Wagenaar 2014: 279-283). Las tres jornadas mencionadas han sido realizadas en formato híbrido, presencial y virtual por medio de la plataforma Zoom, y fueron transmitidas desde las dependencias de la Universidad Adventista de Chile, Chillán, la que sirvió como casa de estudios anfitriona de estos espacios de discusión y cooperación académica.

Cada jornada ha contado con expositores de destacada trayectoria, cuyas propuestas teóricas, analíticas y pedagógicas han impactado la forma en que se enseña y entiende esta área disciplinar a nivel internacional. El formato de cada jornada ha incluido ponencias virtuales que fueron seguidas por una mesa de discusión conformada por académicos chilenos y extranjeros, los que dialogaron con los expositores y formularon preguntas relacionadas con las temáticas presentadas, discutiendo además la relevancia de cada respuesta. Debe mencionarse que las temáticas de los invitados fueron sugeridas por los académicos chilenos involucrados en la realización de cada jornada; esto, con la finalidad de priorizar temáticas que representaran las reales necesidades e intereses de la disciplina musicológico-analítica en Chile.

La participación híbrida permitió que un gran número de académicos y estudiantes de música de diferentes regiones de Chile, así como de otros países hispanohablantes, pudieran ser beneficiados con estas jornadas, cada una de las cuales contó con una participación aproximada de entre 100 a 150 auditores. Las ponencias fueron presentadas en el idioma español e inglés, según el ponente, y se entregó una traducción *in situ* al español para aquellas realizadas en inglés; en la descripción de cada ponencia, se indica si está fue realizada en el idioma inglés.

La primera *Jornada en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional*¹ se realizó el 23 de junio de 2022 y fue organizada en conjunto entre las carreras de Pedagogía en Música de la Universidad de Concepción y la Universidad Adventista de Chile. Esta contó como ponentes con el Dr. Cristóbal García-Gallardo, presidente a la sazón de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS), España, y actual académico del Conservatorio Superior de Música de Málaga, así como con el Dr. Kevin Holm-Hudson, académico en The University of Kentucky y autor del libro *Music Theory Remix: A Blended Approach for the Practicing Musician* (Oxford University Press, 2017). Los moderadores de la mesa de

¹ Video de jornada, <https://youtu.be/7tcNaTkoWlQ?si=Y8mg5Eupf7so15Hv>

discusión fueron el Mg. Raúl Almeida, académico de la Universidad de Concepción, y el Dr. Enrique Sandoval-Cisternas, entonces académico de la Universidad Adventista de Chile, en la actualidad académico de la Universidad de La Serena.

La jornada comenzó con la ponencia de García-Gallardo, titulada *El análisis y la teoría musical en España: problemas y perspectivas*, en que el autor expuso sobre las problemáticas terminológicas y de actualización de conocimientos en la disciplina del análisis y la teoría musical en España, señalando que la identificación de estas, así como la búsqueda de soluciones, llevó a la creación de SATMUS en junio de 2020. García-Gallardo señaló, además, que la disciplina del análisis y la teoría musical en España presenta deficiencias al compararla con países como Estados Unidos, donde se ha alcanzado el desarrollo de una terminología más robusta y unificada, así como una mayor cooperación académica entre los participantes. Se mencionó que los problemas encontrados en la disciplina del análisis y la teoría musical en España se han debido, históricamente, a la falta de cooperación académica entre los participantes de la disciplina en el país, la falta de asociaciones de análisis y teoría musical, así como de revistas especializadas que permitan una constante cooperación académica y traspaso de conocimientos. Se considera la posibilidad de que el problema español pueda ser un reflejo de otras experiencias latinoamericanas que necesiten un mayor desarrollo en lo relacionado a la cooperación académica en el área teórico-analítica, una mejor organización de los contenidos utilizados en la formación de estudiantes de pregrado, así como el uso de una terminología musical más estandarizada a nivel de pregrado. García-Gallardo indicó que el reconocimiento de los problemas de la disciplina en España fue el primer paso hacia una mejora de esta, señalando que se espera que SATMUS promoció el desarrollo de la cooperación académica entre los participantes de la disciplina en España, así como la creación de instancias de actualización de conocimientos. Finalmente, se mencionó la necesidad de la publicación disciplinar desde y para los países hispanohablantes, acompañada por una socialización de estas mediante la formación de asociaciones o grupos de trabajo de esta área disciplinar. El autor expuso que gran parte de la fundamentación teórica que utilizó para abogar por la creación de SATMUS –como primer presidente de esta asociación– fue basada en una investigación acerca de la experiencia chilena del autor Sandoval-Cisternas, publicada en 2018: *Undergraduate music theory terminology used by selected Spanish-speaking instructors in Chile: Development, similarities, and limitations*².

En la segunda ponencia, realizada en inglés, Holm-Hudson presentó una revisión general de la metodología de la enseñanza de la teoría musical utilizada en los cursos de pregrado en Estados Unidos, la que es transversal a todas las especialidades de la música. El autor mencionó que, en la práctica estadounidense, las áreas teórico-escrita y auditiva son enseñadas separada y paralelamente durante los primeros cuatro o cinco semestres de estudios de pregrado, indicando que el área teórico-escrita no sólo incluye lo relacionado a la notación y su aplicación al solfeo, sino también el análisis musical y el estudio de la armonía. Durante la revisión del currículum propuesto en su propio libro, Holm-Hudson mencionó que los contenidos utilizados en la preparación de estudiantes de música de pregrado incluyen fundamentos de la música y notación, armonía diatónica, armonía cromática, estructuras de frases, formas musicales y armonía cromática avanzada, técnicas de análisis atonal y otras relacionadas a la música contemporánea clásica y popular. Holm-Hudson resaltó el hecho de incluir en su libro ejemplos musicales no solo del repertorio tradicional de la música clásica, sino también del repertorio de la música popular anglosajona, tales como del rock y el jazz. Durante la discusión que siguió a la presentación, se comentó que el libro de Holm-Hudson es, en general, un reflejo del desarrollo de la disciplina de la teoría y el análisis musical en Estados Unidos. Los comentarios finales concordaron con la necesidad de una evaluación de los contenidos teóricos que se enseñan a

² La ponencia de García-Gallardo, abogando por la creación de una sociedad de teoría y análisis musical, y que dio como resultado la creación de SATMUS en 2020, fue originalmente presentada en el congreso *El análisis musical actual: marco teórico e interdisciplinariedad*, Sevilla, 20-22 de noviembre de 2019 (García Gallardo 2021: 45-55; García Pérez 2023: 329).

nivel de pregrado en Chile, con la intención de asegurar de que estos se encuentren alineados con los conocimientos teórico-analíticos que se utilizan a nivel internacional, especialmente con aquellos incluidos en publicaciones recientes. Se comentó la necesidad de revisar críticamente aquellas publicaciones que son traducciones al español desde otros idiomas, debido a la terminología utilizada, así como a publicaciones originalmente hechas décadas atrás.

La *II Jornada en torno al análisis, teoría, y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional*³ fue realizada el 8 de noviembre de 2022 y contó con la participación de académicos de siete universidades chilenas: Dra. Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado; Dr. Gonzalo Martínez, Universidad de Talca; Dra. Valeska Cabrera (online), Universidad la Serena; Mg. Claudio Merino, Universidad de Chile; Mg. Constanza Arraño, Pontificia Universidad Católica de Chile; Mg. Raúl Almeida, Universidad de Concepción; y el Dr. Enrique Sandoval-Cisternas, por entonces aún académico de la Universidad Adventista de Chile. Adicionalmente, esta jornada contó con el patrocinio del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt), mediante el proyecto *El serialismo en América Latina como técnica cultural*, Fondecyt Regular 1220792.

La única ponencia de esta jornada estuvo a cargo del Dr. Miguel Roig-Francolí, distinguido profesor de teoría musical y composición de la Universidad de Cincinnati, Estados Unidos, y autor de los libros *Harmony in Context* (McGraw-Hill Education, 3a edición, 2020) y *Understanding Post-tonal Music* (Routledge, 2a edición, 2021). El Dr. Roig-Francolí ha publicado más de treinta artículos en las principales revistas especializadas de EEUU, Inglaterra, Italia, Portugal, Brasil, y España, y sus libros *Harmony in Context* y *Understanding Post-tonal Music* son algunas de las publicaciones más utilizadas por las universidades estadounidenses para la enseñanza de la teoría, armonía y el análisis musical. La mesa de discusión estuvo integrada por los académicos chilenos.

Roig-Francolí realizó una revisión de los contenidos y el currículum de enseñanza propuesto en su libro *Harmony in Context*. En su exposición, el autor también respondió a una serie de preguntas preparadas por los académicos de la mesa de discusión. Entre los temas y preguntas abordadas por Roig-Francolí durante su ponencia, se destacó el hecho de que *Harmony in Context* representa un estándar de los contenidos utilizados para la enseñanza de la teoría escrita, la armonía, y el análisis musical de pregrado, en la experiencia estadounidense. El autor menciona que, para lograr los objetivos curriculares de abordar todos los contenidos presentes en su libro en un período de cuatro semestres, este es acompañado por un material *online* que incluye tanto ejemplos auditivos como escritos, así como guías o documentos de práctica y tareas para el alumnado. Roig-Francolí comentó que su metodología de enseñanza incluye, primero, un acercamiento auditivo a los contenidos por medio de ejemplos musicales, para luego introducir estos de manera escrita. Adicionalmente, mencionó que se espera que el alumnado desarrolle competencias tanto de reconocimiento de los elementos teórico-musicales, como de creación de estos, según corresponda. Finalmente, los integrantes de la mesa de discusión reflexionaron acerca del papel e influencia de la sociedad de teoría y análisis musical de Estados Unidos, *Society for Music Theory* (SMT), formada al final de la década de 1970, en el desarrollo curricular presente en los libros de texto para la enseñanza de la teoría musical en este país. Se argumentó por una mayor cooperación académica en Chile, en relación con la organización curricular de los contenidos incluidos en la enseñanza de la teoría musical; esto, de forma transversal a todas las especialidades de la música. Los panelistas concluyeron con una reflexión en torno a la posible creación de una sociedad de teoría y análisis musical chilena que promueva la enseñanza de contenidos actualizados de la disciplina, así como la cooperación académica a nivel nacional. Hasta la fecha de la publicación de este documento, esto no se ha llevado a cabo, siendo una tarea pendiente en Chile, donde la musicología y el análisis musical no sean necesariamente vistas como áreas independientes.

³ Video de jornada, <https://youtu.be/aP5Mvj7gT3g?si=kFq1m9wTiM3OhdIc>

La III jornada en torno al análisis, teoría, y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional⁴, se realizó el jueves 16 de noviembre de 2023 y, al igual que las versiones anteriores, fue patrocinada por la Carrera de Pedagogía en Música de la Universidad Adventista de Chile, contando en su organización con la cooperación académica y logística de investigadores chilenos y españoles. La jornada tuvo como ponentes al Dr. William Caplin de McGill University, Canadá, y una vez más al académico del Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati, el Dr. Miguel Roig-Francolí. Los moderadores de la mesa de discusión, de manera presencial, fueron el Dr. Gonzalo Martínez, Universidad de Talca, Mg. Claudio Merino, Universidad de Chile, y el Dr. Enrique Sandoval-Cisternas, Universidad de La Serena. Los académicos presentes de manera virtual fueron el Dr. Cristóbal García-Gallardo, Conservatorio Superior de Málaga, el Dr. Enrique Igoa, excedatístico del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Mg. Tomás Koljatic y Mg. Constanza Arraño, Pontificia Universidad Católica de Chile, Dra. Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado, Mg. Raúl Almeida, Universidad de Concepción, y el Dr. Cristián Guerra, Universidad de Chile. Es importante mencionar que todos los moderadores de esta última jornada poseen una gran trayectoria académica a nivel nacional e internacional; un indicador de la importancia que han tomado estas jornadas a nivel local y global. Varios de los académicos presentes pertenecen a la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) o a SATMUS.

La primera ponencia, realizada en inglés, estuvo a cargo del Dr. William Caplin, autor de una de las teorías de análisis musical más importantes de nuestro tiempo. Caplin, conocido mundialmente por su propuesta teórica del estudio de las formas musicales (*Formenlehre*)—fundamentada en la tradición de las ideas de Arnold Schoenberg y Erwin Ratz—realizó una explicación general de su propuesta teórica, así como se presenta en su libro *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (Oxford University Press, 1998) y en la versión pedagógica de este, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (Oxford University Press, 2013). Durante la discusión guiada por los académicos de la mesa de discusión, Caplin indicó que muchas de sus propuestas conceptuales, principios y terminología—elementos basados en las obras instrumentales de Haydn, Mozart y Beethoven—bien podrían ser aplicados a estilos anteriores o posteriores al clasicismo, por medio de modificaciones de estos. En esta discusión, el autor mencionó que su teoría se fundamenta en las funciones que cumplen las estructuras de frases, así como las estructuras formales, en el flujo musical de las obras instrumentales de estos compositores; sin embargo, indicó que estas no pueden aplicarse siempre y de la misma forma a las obras de otros compositores del mismo período, así como a anteriores o posteriores, por lo que es necesario usarlas como principios generales y no como modelos inmutables. Esta afirmación abre la puerta a nuevas teorizaciones acerca del entendimiento de las estructuras y las formas musicales, ya sea aplicable a la música del pasado, o a la de nuestro propio presente.

La segunda ponencia estuvo a cargo del Dr. Miguel Roig-Francolí. En esta ocasión, Roig-Francolí expuso su metodología y visión de la enseñanza de la música atonal y contemporánea en general, de acuerdo con lo que expone en su libro *Understanding Post-Tonal Music* (2ª edición, Routledge, 2021). En su presentación, Roig-Francolí nos comentó respecto de su experiencia enseñando estos contenidos a estudiantes de pregrado en uno de los conservatorios de música más importantes del mundo, el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati. El autor comentó propuestas teóricas y estrategias didácticas para la enseñanza de la música atonal y contemporánea, así como para mantener el entusiasmo y el compromiso de los estudiantes a través del proceso formativo en estos contenidos. El autor comentó, además, los criterios de inclusión utilizados en la selección de compositores y obras presentes en su libro, dando razones técnicas y editoriales; un punto no menor a tomar en consideración en la publicación de cualquier material musical, especialmente si se espera que este sea establecido como un documento validado por medio de un uso generalizado. El grupo de discusión se refirió a la falta

⁴ Video de jornada, https://youtu.be/WkA3beZ7Sqw?si=3_043XB-s7hal5Po

de inclusión de obras de compositores hispanohablantes, así como a la importancia de incluir obras de compositoras. Con lo anterior, se hizo referencia a la necesidad de publicaciones que nazcan desde países hispanohablantes, y especialmente desde Chile, donde se incluyan no solo estrategias y contenidos teóricos de nivel internacional, sino también obras de compositores latinoamericanos y, especialmente, chilenos.

Finalmente, cabe resaltar la importancia de estas jornadas en la creación de redes académicas en torno al entendimiento, aplicabilidad y desarrollo de la teoría y el análisis musical en Chile, así como su conexión con la musicología histórica, permitiendo que académicos de diferentes universidades y experiencias pudieran dialogar sobre el quehacer de su profesión, detectar las fortalezas y debilidades de la práctica teórico-analítica en la disciplina chilena y recibir actualizaciones de conocimientos de nivel internacional.

Referencias

CAPLIN, WILLIAM

1998 *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.

2013 *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Nueva York: Oxford University Press.

GARCÍA-GALLARDO, CRISTÓBAL

2021 "El análisis y la teoría musical en España: Problemas y perspectivas", *El análisis musical actual: Marco teórico e interdisciplinariedad*. Julia García Manzano, Pedro Luengo Gutiérrez, Francisco Martín Quintero e Israel Sánchez López (editores). Granada: Libargo, pp. 41-56.

GARCÍA PÉREZ, AMAYA

2023 "Julia Esther García Manzano, Pedro Luengo Gutiérrez, Francisco Martín Quintero e Israel Sánchez López, coord. 2021. El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad. Granada: Libargo, 330 páginas, ISBN 978-84-122419-7-6", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 36 (diciembre), pp. 329-336. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.92469>

HOLM-HUDSON, KEVIN

2017 *Music Theory Remixed: A Blended Approach for the Practicing Musician*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.

ROIG-FRANCOLÍ, MIGUEL

2020 *Harmony in Context*, 3a ed. Nueva York: McGraw Hill Education.

2021 *Understanding Post-tonal Music*, 2a ed. Nueva York: Routledge.

SANDOVAL-CISTERNAS, ENRIQUE

2018 "Undergraduate music theory terminology used by selected Spanish-speaking instructors in Chile: Developments, similarities, and limitations". Tesis de magister, The University of Kentucky. En *Theses and Dissertations-Music*. 119. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/119.

WAGENAAR, ROBERT

2014 "Competences and Learning Outcomes: A Panacea for Understanding the (new) Role of Higher Education?", *Tuning Journal for Higher Education*, 1/2, pp, 279-302. DOI: [https://doi.org/10.18543/tjhe-1\(2\)-2014pp279-302](https://doi.org/10.18543/tjhe-1(2)-2014pp279-302)

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de

grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplagio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la

inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.

5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales.

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES
1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección *DOI* de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA
2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS
1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.
8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.205

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Journal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón "Enviar un artículo". Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.206

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarreñas. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.

4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el (los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los *In Memoriam* deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey
(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl