

Música, representación y conflicto en América Latina

Javier Marín-López
Jesús A. Ramos-Kittrell
(editores)



Música, representación y conflicto en América Latina

Javier Marín-López
Jesús A. Ramos-Kittrell
(editores)

*Música, representación y conflicto
en América Latina*

Javier Marín-López y Jesús A. Ramos-Kittrell
©2024

Colección Acer-VOS

Publicaciones Enredars
Vol. 25

Colección Serie Arte / Documento

Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 5

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Editorial

Fernando Quiles García

Coordinación editorial

Noemi Cinelli
María de los Ángeles Fernández Valle
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño de portada

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Ilustración de portada

Gentileza de Verónica Granados



Fotografías y dibujos

© de los autores y las autoras, salvo excepción
© de la edición: E.R.A. Arte, Creación y
Patrimonio Iberoamericanos en Redes /
Universidad Pablo de Olavide

ISBN Enredars: 978-84-09-64372-1

ISBN Universidad Autónoma de Chile:
978-956-417-044-2

*Este libro ha sido sometido a referato externo
bajo el sistema de pares dobles ciegos.*

EDICIONES UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE

Directora editorial

Isidora Sesnic Humeres

Coordinación editorial (Colección Serie Arte/ Documento)

Noemi Cinelli

Diseño y diagramación

Ediciones Universidad Autónoma de Chile



MÁS UNIVERSIDAD
Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. Universidad Pablo de Olavide, España
Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. Quito, Ecuador
Alicia Cámara. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Elena Díez Jorge. Universidad de Granada, España
Marcello Fagiolo. Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia
Martha Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México, México
Jaime García Bernal. Universidad de Sevilla, España
María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo, España
Lena Saladina Iglesias Rouco. Universidad de Burgos, España
Ilona Katzew. Curator and Department Head of Latin American Art. Los Ángeles
County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. Antropóloga. Cusco, Perú
Luciano Migliaccio. Universidade de São Paulo, Brasil
V́ctor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I. Castellón, España
Macarena Moralejo. Universidad Complutense, España
Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú
Francisco Javier Pizarro. Universidad de Extremadura. Cáceres, España
Ana Cielo Quiñones Aguilar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia
Esther Merino Peral. Universidad Complutense de Madrid, España
Janeth Rodríguez Nóbrega. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela
Olaya Sanfuentes. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Pedro Flor. Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal

Directoras Colección Culturas Originarias

Ana Cielo Quiñones Aguilar
María del Carmen Castillo Cisneros
Nayibe Gutiérrez Montoya

Comité Científico Colección Culturas Originarias

Gabriel Arriarán. Centro Bartolomé de las Casas, Perú
Fidencio Briceño Chel. INAH-Yucatán, México
Beatriz Carrera Maldonado. Universidad Autónoma de Zacatecas, México
Alba Choque Porras. Universidad La Salle, Perú
Óscar Flores Flores. IIE-UNAM, México
Selene Yuridia Galindo Cumplido. FAD-UNAM, México
Raquel Güereca Durán. IIH-UNAM Unidad Oaxaca, México
Mariella Hernández Moncada. Consultora en proyectos sociales y culturales, El
Salvador
Peter Jiménez Betts. Arqueólogo e investigador del Centro INAH Zacatecas, México
Cebaldo de León Inawinapi. Antropólogo, Pueblo Guna Dule, Panamá
Leonardo López Luján. INAH, México
Elena Mazzetto. FFyL-UNAM, México

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. Arqueóloga. Directora del Registro Público de Monumentos y Zonas

Arqueológicos e Históricos del INAH, México

Jorge Antonio Ñancuqueo. Presidente de la ONPIA, Argentina

Susana Ramírez Urrea. Arqueóloga e investigadora de la Universidad de

Guadalajara, México

Henry Vargas Benavides. FAL-Universidad de Costa Rica

Juan Villanueva Criales. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia.

COLMIX. Colectivo Mixe, México

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna,

España

Coordinación Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. Universidad Autónoma de Chile

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Ivan Sergio. Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile

Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, Vicerrector de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca, Chile

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla, España

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla, España

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad de Granada, España

Rosangela Patriota. Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil

Alcides Freire Ramos. Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil

Enrique Normando Cruz. Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Marcos Antonio de Menezes. Universidad Federal de Goiás, Brasil

Grit Koeltzsch. Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Gloria Román. Universidad de Granada, España

Pablo Andrés Chiavazza. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Rebeca Viñuela. Universidad de Alcalá, España

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Armonías en conflicto: resistencias y representaciones comunitarias
en las músicas latinoamericanas
JAVIER MARÍN-LÓPEZ Y JESÚS A. RAMOS-KITTRELL 17

I. ENCUENTRO, MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD INTERÉTNICA

1. Conflicto, muerte y desolación al son de trompetas, flautas y arpas:
la armada de Pedro Arias Dávila a Castilla de Oro y sus repercusiones
musicales en el Nuevo Mundo (1513-1540)
EGBERTO BERMÚDEZ 29

II. SIMBOLISMO, RESISTENCIA Y ACCIÓN POLÍTICA

2. El *stile concitato* veneciano bajo la mirada novohispana:
representación, significado y conflicto en la *Missa Batalla* de
Francisco López Capillas
ADRIÁN GARCÍA M. 113
3. Entre las armas y el hábito: música y franciscanos en Quito durante
los conflictos de independencia en Ecuador (1809-1830)
JESÚS ESTÉVEZ MONAGAS 139
4. Cambios y continuidades en la música para guitarra durante
la Guerra Civil española (1936-1939)
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ 163
5. "There's a man up here with a gun": los corridos de Fred Gómez
Carrasco
LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA 199

III. ALTERIDAD Y PROCESOS DE REPRESENTACIÓN

6. La querrela de las musas o la canción del caníbal: música,
conflicto e institucionalidad en el México posrevolucionario
RAÚL ZAMBRANO 225

7. "Tú rompiste mi lira": transgresoras en el discurso varonil de la trova cubana (1900-1930)
YORISEL ANDINO CASTILLO 257
8. "No lo vimos venir": alteridad, subversión y violencia en la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2012) a la luz de los movimientos sociales de la década de 2010
CONSTANZA ARRAÑO ASTETE 277
9. "Estoy lleno de odio y ni siquiera te das cuenta": el cancionero popular brasileño como espacio de confrontación al prejuicio interseccional
DIÓSNIO MACHADO NETO 301

IV. IMAGINARIOS COMUNITARIOS EN CONFLICTO

10. "Pretendiendo que el muro no está ahí". El *Concierto sin fronteras* en la frontera entre Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México)
DIANA BRENSCHEIDT GENANNT JOST 329
11. "Como un ángel o un fantasma": corridos para el Santo Coyote, autorrepresentación de inmigrantes indocumentados y resistencia político-religiosa
TERESITA D. LOZANO 361
12. Músicas locales y conflicto en el Caribe colombiano. Violencia, marginalidad... ¿y sostenibilidad?
JUAN SEBASTIÁN ROJAS 387

EPÍLOGO

- Conflictos y estrategias en la representación de lo sonoro
RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA 415

LISTA DE TABLAS, FIGURAS, EJEMPLOS MUSICALES Y ANEXOS

Tablas

- 2.1. Francisco López Capillas, *Missa Batalla*: periodos del Kyrie y características motivicas principales. 121
- 2.2. *Missa Batalla*, configuración de los cierres del Kyrie. 124
- 4.1. Selección de obras para guitarra sola compuestas en 1938 en España por compositores-guitarristas. 176
- 4.2. Matriz analítica elaborada para el análisis de obras para guitarra sola compuestas en 1938. 178

Figuras

- 1.1. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Primera parte de la historia natural y general de las Indias* (Sevilla: Juan Cromberger, 1535), Libro V, Capítulo 1, f. 46v. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid. Biblioteca Digital Hispánica. Licencia Linked Open Data. 47
- 1.2. Arpa, Hans Memling, *Christus met zingende en musicerende engelen*, tríptico, detalle panel derecho. Los "harpions" son claramente visibles en las arpas de esta figura y en la Fig. 1.6. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. 60

- 1.3. José María Lavata (Kogi, izq.) con watko mena (carrizo macho) y txu akunga (maraca) y Ramón Mojica (Wiwa, der.) con watko térua (carrizo hembra), El Limón (Guajira, Colombia), noviembre de 1993. Fotografía: el autor. 64
- 1.4. Chirimía y gaita. Hieronymus Köller (Cöller) "El viejo", *Álbum familiar*, Núremberg, detalle. Fuente: Londres, British Library, Add. Ms. 15217, f. 36v. Partida de la expedición a Venezuela, Sanlúcar de Barrameda, 1534. Licencia Alamy Images. 65
- 1.5. Figura femenina tocando flauta longitudinal con embocadura plana, detalle. Fragmento de pintura mural, Dâr al Sugrà, ca. 1172-1228, Museo Santa Clara, Murcia, España. Fotografía gentilmente cedida por el Prof. Julio Navarro Palazón, Escuela de Estudios Árabes del CSIC, Granada, España. 67
- 1.6. Tres músicos tocando tamborino (flauta y tambor redoblante), chirimía y arpa. Detalle, ángulo superior izquierdo, escena de baile en jardín, *Roman de la Rose* (ca. 1490-1500). Fuente: Londres, British Library, Ms. Harley 4425, f.14v. Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. 69
- 1.7. Flauta traversa (pifano) y tambor redoblante, soldados de infantería. En esta figura y en la Figura 1.6 se aprecia perfectamente la cuerda redoblante (*snare*) que vibra en una de las membranas y que caracteriza el sonido de este tambor. Diebold Schilling, *Amtliche Berner Chronik*, II, f. 43, ca. 1484. Fuente: Berna, Burgerbibliothek, Mss.h.h.I.2. Europeaana, Wikimedia Commons CC0 License. 70
- 2.1. Luis Juárez, *San Miguel arcángel*, s.f. Óleo sobre tela, 172 x 153 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. 133
- 3.1. Portada de la *Colección de varias tocadas de violín...* Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 6. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez. 143
- 3.2. *La derrota del panecillo cuando entró Montes a Quito*. Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 10. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez. 151
- 3.3. *Este vals y el siguiente tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito*. Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 10. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez. 152

- 3.4. *Vals el capuchino*. Fuente: Guerrero Gutiérrez, “Tonos de la Independencia”, 12. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez. 153
- 4.1. Buenaventura Durruti. Fuente: *Durruti en la revolución española* [documental biográfico] (min. 3:08), Abel Paz y Paco Ríos, dirs. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1988. Fuente: YouTube, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=nQE-IQpM59o> [captura]. 170
- 4.2. Modelo de análisis de Jan LaRue. Fuente: Jan LaRue, *Análisis del estilo musical* (Alcorcón: Mundimúsica Ediciones, 2007, 2). 174
- 10.1. Preparación del escenario del *Concierto sin fronteras* en Naco (Arizona) en 2022. Fotografía: Carolyn Toronto. 346
- 10.2. Vista a través del cerco fronterizo desde Naco (Arizona) en la edición 2022 de *Conciertos sin fronteras*. Fotografía: Carolyn Toronto. 347
- 10.3. El “espacio poderoso” del *Concierto sin fronteras* en Naco (Arizona), 2022. Fotografía: Carolyn Toronto. 353
- 11.1. Capilla original de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe (Jalisco), 2017. Fotografía: la autora. 369
- 11.2. “Sala de los milagritos”, junto a la capilla original de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe (Jalisco), 2017. Fotografía: la autora. 370
- 12.1. Afro-Música en el desfile de conmemoración de los doce años de la liberación de Libertad en 2016. Fotografía: el autor. 394
- 12.2. Niños, jóvenes, adultos y adultos mayores reunidos alrededor del tambor en Libertad en 2016. Fotografía: el autor. 401

Ejemplos musicales

- 2.1. Clément Janequin, *La Guerre ou la Bataille*, 1532 (“Fran frere le le lan fan”, segunda parte, cc. 4-5). Fuente: Henry Expert (ed.), *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, vol. 7 (París: Alphonse Leduc, 1989), 9. 117
- 2.2. Claudio Monteverdi, *L'onta irrita lo sdegno a la vendetta* (*Combattimento di Tancredi et Clorinda*). Fuente: Luigi Torchi (ed.), *L'Arte Musicale in Italia*, vol. 6 (Milán: Ricordi, 1908), 157. 119

- 2.3. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Kyrie I*, cc. 1-12. Fuente: Juan Manuel Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. XIII, Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2011, 201-202. 122
- 2.4. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Christe*, cc. 13-22. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, 202. 123
- 2.5. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Kyrie II*, cc. 39-44. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, 205. 125
- 2.6. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: cierre del Kyrie II*. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, 205-206. 126
- 2.7. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Gloria* cc. 1-13. Fuente: transcripción del autor. 127
- 2.8. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Gloria*, cc. 24-40. Fuente: transcripción del autor. 128
- 4.1. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 1-2. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, O-78-G CHA cha. Transcripción del autor. 181
- 4.2. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 24-27. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, O-78-G CHA cha. Transcripción del autor. 181
- 4.3. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 13-18. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, O-78-G CHA cha. Transcripción del autor. 182
- 4.4. Estanislao Marco, *No te olvido*, cc. 1-2. Fuente: Jorge Orozco, *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor* (Valencia: Piles, 2014). 183
- 5.1. Daniel Garcéz, *El corrido de Alfredo Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor. 207
- 5.2. Salomé Gutiérrez, *La muerte de Fred Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor. 209
- 5.3. Cleo Munguía, Sr. *Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor. 211

5.4.	José A. Morante, <i>Trágico fin de Carrasco</i> . Fuente: <i>The Strachwitz Frontera Collection</i> . Transcripción del autor.	211
5.5.	Ramón Ayala, <i>El final de Carrasco</i> . Fuente: <i>The Strachwitz Frontera Collection</i> . Transcripción del autor.	213
5.6.	Salomé Gutiérrez y George Rosales, <i>El nuevo corrido de Gómez Carrasco</i> . Fuente: <i>The Strachwitz Frontera Collection</i> . Transcripción del autor.	214
5.7.	Juan Ramos, <i>La muerte de Fred Carrasco</i> . Fuente: <i>The Strachwitz Frontera Collection</i> . Transcripción del autor.	215
5.8.	Dickie Westmoreland, <i>El corrido de Frederico Carrasco</i> . Fuente: cortesía de Juan Carlos Ramírez-Pimienta.	215
5.9.	Salomé Gutiérrez, <i>El corrido de Rosa Carrasco</i> . Fuente: <i>The Strachwitz Frontera Collection</i> . Transcripción del autor.	216

Anexos

1.1.	Músicos profesionales en los documentos relacionados con la Armada de Pedro Arias Dávila, Gobernador de Castilla de Oro, 1513-1528.	93
1.2.	Músicos profesionales y aficionados que viajaron a América, 1500-1540.	95
4.1.	"La ofrenda del pueblo español a la U.R.S.S". <i>Crónica</i> , 24 de octubre de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España.	188
4.2.	"Cancionero popular de la guerra", <i>Estampa</i> , 17 de octubre de 1936. Fuente: Biblioteca Nacional de España.	189
4.3.	Juan del Sarto, "La labor de Arte y Cultura para atenuar los horrores de la guerra", <i>Mundo Gráfico</i> , 22 de septiembre de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España.	190
4.4.	Referencia a Daniel Fortea en noticia sobre el "Batallón Alpino", <i>Milicia Popular</i> , 8 de octubre de 1936. Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura (España).	191

- 6.1. Fragmentos de las cartas de Manuel M. Ponce a su esposa Clementine Maurel "Clema" (marzo y abril de 1933). Fuente: Adei Berea Núñez (ed.), *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología*. Ciudad de México: ed. digital Kindle 2019, 176, 178-179 y 185. 249
- 6.2. Fragmento de la carta de Carlos Chávez al crítico Goddard Lieberon (noviembre de 1940). Fuente: Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario Selecto*, 307-308. 251
- 6.3. Fragmento de la carta de Herbert Weinstock a Carlos Chávez (Nueva York, 25 de noviembre de 1940). Fuente: Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, Caja 10, Vol. III, expediente 88, 3 fojas. Traducción de Julio Estrada, "Carlos Chávez", 9-10. 252

INTRODUCCIÓN

Armonías en conflicto: resistencias y representaciones comunitarias en las músicas latinoamericanas

Javier Marín-López

Universidad de Jaén

Jesús A. Ramos-Kittrell

University of Oregon

En estos momentos, cuando la región de Gaza escenifica otra faceta del conflicto árabe-israelí, la relación estrecha entre el músico argentino Daniel Barenboim y el intelectual palestino Edward Said nos invita a reconsiderar con detenimiento el tema central que propone este libro: música, representación y conflicto. Partidario incansable de los derechos humanos del pueblo palestino, Said instó en repetidas ocasiones a la defensa del proyecto de Estado de Palestina. Dicho proyecto no sólo involucraba una demarcación geográfica en un territorio en disputa, sino también el reconocimiento de la soberanía palestina dentro de ese territorio, así como la apertura de canales para avanzar en sus intereses como Estado y en la representación de una forma de vida y una visión del orden político internacional en esa zona. Aunque dicha postura le valió enemigos a Said, también le brindó oportunidades para usar las artes –incluida la música– como medio para aliviar tensiones culturales y promover el entendimiento entre comunidades. En el volumen *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, Olivier Urbain atendió a ese uso estratégico de la música, tomando la relación entre Barenboim y Said como hilo conductor de un argumento condensado en una pregunta: ¿hasta qué grado es posible apelar a la relación entre música y política para subsanar conflictos?¹

¹ Olivier Urbain (ed.), *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, Nueva York y Londres: I. B. Tauris, 2008.

La pregunta puede resultar anodina y superficial al lector, considerando que la relación entre música y conflicto ha sido un asunto abordado extensamente. Por un lado, el tema de la música como discurso cultural y plataforma de agencia, representación e identidad ha servido como eje conceptual en muchos trabajos, ya sean de corte histórico o etnomusicológico.² Por otro lado, la idea de la música como instrumento de activismo y reconciliación de conflicto ha sido explorada en diversidad de casos de estudio.³ La cuestión de la diplomacia musical –tomando la música y los músicos como agentes de mediación en momentos de tensión política– también ha sido terreno fecundo de investigación,⁴ lo mismo que el rol de la música en regímenes totalitarios.⁵ Aunque toda esta producción pudiera inspirar desapego en torno al estudio de la relación entre música y conflicto, el tema continúa captando la atención tanto de académicos como de entidades gubernamentales, ya sea con fines de conciliación o con el interés de promover ideas y valores. Así, el Departamento de Estado de Estados Unidos, a través de su

2 Véase, por ejemplo, Ian Biddle (ed.), *Music and Identity Politics*, Londres: Routledge, 2012. Una obra clásica sobre este tema es el ensayo seminal de Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

3 Véase, por ejemplo, John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo Branco (eds.), *Music and Conflict*, Urbana: The University of Illinois Press, 2010; y *Memorias del Seminario Internacional "Música y transformación social". Octubre 04-07 de 2016*, Bogotá: Fundación Nacional Batuta y British Council, 2016. La revista digital *Music and Arts in Action* ha publicado volúmenes monográficos dedicados al papel de la música en la transformación de conflictos (2010) y los procesos de construcción de paz (2018 y 2020), <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/issue/archive> (3 de mayo de 2024).

4 Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009; Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in The Cold War Era*, Jackson: University of Mississippi Press, 2009; Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto y Damien Mahiet (eds.), *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014; Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland: University of California Press, 2015; Simo Mikkonen y Pekka Suutari (eds.), *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, Londres: Routledge, 2016; Mario Dunkel y Sina A. Nietzsche (eds.), *Popular Music and Public Diplomacy: Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, Bielefeld: transcript publishing, 2018; Timothy P. Storhoff, *Harmony and Normalization: US-Cuban Musical Diplomacy*, Jackson: The University of Mississippi Press, 2020; y David G. Hebert y Jonathan McCollum (eds.), *Ethnomusicology and Cultural Diplomacy*, Lanham: Lexington Books, 2022. Como ejemplos en castellano podrían citarse Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (eds.), *Música y danza entre España y América (1930-1960): diplomacia, intercambios y transferencias*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021; y Samuel Lillo Espada, "Entre dos aguas: la música en la diplomacia cultural de Reino Unido y España (1964-1986)", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3822>.

5 Véanse Roberto Illiano y Massimiliano Sala (eds.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Turnhout: Brepols, 2010; Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism*, Turnhout: Brepols, 2013; y Abel Gilbert, *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021, entre otros estudios recientes.

“Global Music Diplomacy Initiative” (“Iniciativa global de diplomacia musical”), considera que la música “da voz a los ideales democráticos, a los poderosos y a los desposeídos, a través de fronteras y más allá de barreras, y a generaciones de ciudadanos, de todas las clases sociales, en el mundo entero”.⁶

La identificación de ideas y valores, así como la posibilidad de movilizar la voz como registro de significado, apunta a un elemento simbólico de comunicación en contextos conflictivos que involucran a las artes. Sin embargo, si bien la música puede coadyuvar a la promoción de ideas mediante recursos y prácticas estilísticas, la influencia de intereses corporativos suele estar presente en esa dinámica, utilizando nociones estéticas como capital simbólico sensible para influir en la disposición de los individuos hacia valores externos.⁷ Por lo tanto, el simbolismo emerge como parte intrínseca de las relaciones de encuentro donde las artes, como agentes que negocian conflicto, pueden gestar procesos identitarios y nuevas formas de representación. El presente volumen atiende a este fenómeno centrándose en el mundo latinoamericano, mas no porque el intercambio de símbolos sea exclusivo de esta región, sino porque comparte experiencias similares con otras regiones del denominado Sur Global.⁸ Latinoamérica cuenta con una historia densamente conflictiva en sus procesos de representación cultural, como consecuencia de las sucesivas colonizaciones, los movimientos independentistas del siglo XIX, la articulación de identidades nacionales en relación con teorías de dependencia económica, y los impactos sociales de la globalización y el neoliberalismo en las estructuras estatales.

Como parte de este marco, el volumen aborda nuevas formas de marginalidad que han surgido bajo estas presiones. Aún y cuando ciertos procesos de conflicto exhiben flujos simbólicos en sectores marginalizados, este libro muestra cómo la reconfiguración de comunidades fuera del territorio político del Estado y el hostigamiento de expresiones culturales por el miedo y la violencia eluden la posibilidad de reconocimiento y protección dentro de un lenguaje político sancionado, al tiempo que suprimen toda

-
- 6 U.S. Department of State, “Global Music Diplomacy Initiative” (22 de enero de 2024), <https://www.state.gov/music-diplomacy/>: “It gives voice to democratic ideals, to the powerful and the powerless, across borders and beyond barriers, and to generations of citizens—from all walks of life—worldwide”.
 - 7 Sobre la recepción de este complejo concepto teórico de Pierre Bourdieu en la crítica cultural latinoamericana, véase Mabel Moraña, *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
 - 8 Véase la compilación de ensayos sobre el Sudeste Asiático coordinada por Kasia Grabska y Roy Huijsmans (eds.), *Transgressing and Reworking Social Boundaries through Dance and Music*, volumen monográfico de *Music and Arts in Action*, 8, 1 (2022), <https://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/issue/view/transgressingsocialboundaries-throughdanceandmusic> (3 de mayo de 2024).

capacidad de producir capital simbólico de auto-representación. En estos casos, se vislumbran reclamos insatisfechos por el derecho a pensar, a sentir y a la expresión colectiva como base de las relaciones entre individuos. Las dinámicas de intercambio social que abordan estos trabajos ya no pueden ser estudiadas con marcos analíticos de rancios “glocalismos” o de “pugnas locales con fuerzas neoliberales”.⁹ Aunque discretamente, en estos casos se intuyen estrategias “infrapolíticas” en contextos de incertidumbre donde el movimiento colectivo actúa fuera de un lenguaje simbólico, y se aleja de todo terreno discursivo con tal de prevenir el reconocimiento. Se percibe así un afán por evitar la destrucción violenta de procesos culturales que puedan interpretarse como vehículos de representación comunitaria. Este fenómeno nos insta a considerar el conflicto más allá de paradigmas discursivos que celebran la identidad y la resistencia para abordar no la música, sino procesos culturales cuyo análisis va más allá de la producción simbólica, lo que requiere de nuevas herramientas teóricas.

El presente volumen se vale del rico contexto histórico e historiográfico latinoamericano para explorar el intercambio simbólico como elemento clave de los procesos de representación articulados a través de la música y las prácticas musicales en contextos de conflicto. El origen de la obra se remonta a la invitación del profesor Fernando Quiles García, director de la colección Enredars Publicaciones de la Universidad Pablo de Olavide, movido por la idea de ampliar el espectro temático de la colección con la inclusión de títulos relacionados con la música.¹⁰ Para llevar a cabo este proyecto, se realizó una convocatoria pública –sistema habitual empleado en la colección– a la que respondieron una docena de autores activos en Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, España y México.¹¹ Cada ensayo se sitúa en periodos específicos de la historia latinoamericana, en los cuales la música sirvió para establecer dinámicas de intercambio colectivo de ideas y valores, lo que impulsó procesos comunitarios entre individuos en momentos clave. La colección se organiza en cuatro bloques temáticos, concebidos como marco conceptual para la exploración de estos procesos: “Encuentro, música y conflictividad interétnica”; “Simbolismo, resistencia y acción política”; “Alteridad

9 Fiona Williams, *Social Policy: A Critical and Intersectional Analysis*, Cambridge: Polity Press, 2021, 118.

10 Enredars Publicaciones, <https://www.upo.es/investiga/enredars/> (3 de mayo de 2024).

11 El presente volumen es continuación y complemento de una publicación anterior de Enredars que trata el vector del conflicto desde una perspectiva artística y patrimonial: Fernando Quiles, Ana Cielo Quiñones, Carmen Cruz Rivas y Cristina Padilla y Velasco (eds.), *Como bálsamo de Fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto*, Cuadernos de aula, 4, Sevilla: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, 2018, <http://hdl.handle.net/10433/5560> (3 de mayo de 2024).

y procesos de representación”; e “Imaginario comunitarios en conflicto”. El primer apartado ofrece un amplio panorama en torno al encuentro cultural tras la Conquista. En su recuento, Egberto Bermúdez no identifica prácticas musicales europeas e indígenas con el solo propósito de su documentación histórica. El autor muestra cómo ciertos instrumentos y sus sonidos establecieron medios simbólicos de comunicación que determinaron relaciones de poder entre las facciones en contienda.

La segunda sección, “Simbolismo, resistencia y acción política”, presenta cuatro trabajos que exploran, por un lado, el papel simbólico de la música en la organización social y, por otro, la movilización de la acción política hacia nuevas formas de representación. En su estudio sobre la música eclesiástica del siglo XVII (cuando la Iglesia era la institución más importante en Latinoamérica), Adrián García aborda el estilo musical como eje epistemológico para animar los sentidos dentro de rituales litúrgicos, lo cual sirvió para afianzar el catolicismo como práctica social fundamental de la cultura hispana en Nueva España. Por su parte, Jesús Estévez Monagas se centra en el papel de la música como estrategia para estimular sentimientos independentistas en Ecuador durante el siglo XIX, identificando ciertos géneros como música “insurgente”. Ya en el siglo XX, José Manuel González identifica a la guitarra como símbolo cultural español durante el conflicto de la Guerra Civil, vinculándolo con la nostalgia y con sentimientos de pertenencia durante y tras el conflicto bélico. De igual modo, Luis Díaz-Santana Garza analiza la figura del capo narcotraficante en los narco-corridos de la frontera México-Estados Unidos; más allá de la visión tradicional como criminal, estos repertorios convierten al capo en un símbolo de resistencia contra la discriminación y el racismo que acechan a la clase trabajadora mexicana en esa zona.

La tercera sección, “Alteridad y procesos de representación”, examina cómo la música ha sido utilizada en procesos de producción de capital simbólico como reflejo de tensiones socio-económicas en diferentes contextos latinoamericanos. Raúl Zambrano abre este apartado con un estudio de los conflictos relacionados con la fundación de instituciones musicales en México después de la Revolución. En su análisis, el autor reconoce el interés por establecer el poder de una nueva élite y la importancia simbólica que las instituciones culturales tuvieron para la consolidación de esta clase social y su visión de cultura “nacional”. Por su parte, Yorisel Andino Castillo analiza la relación entre la música y la poesía lírica de la trova cubana como medio narrativo y estético para la construcción de un sujeto masculino. Dada la proveniencia social de los compositores de trova, los temas de cortejo y des-

avenencia amorosa perfilan este género musical como símbolo de un discurso socio-económico de clase, articulado por relaciones de género, que proyecta los deseos y aspiraciones de estos músicos. El tema de esta ambigüedad simbólica en busca de legitimidad continúa con el trabajo de Constanza Arraño Astete. En su recuento sobre la recepción de la ópera *Renca, París y Liendres* en la década del 2010 en Chile, Arraño Astete considera a la ópera como un escenario simbólico que desencadenó tensiones sociales entre clases. La búsqueda de símbolos de representación atraviesa la narrativa del ensayo y enfatiza la capacidad de la música para gestar sentimientos en torno a nuevas propuestas políticas. Esta búsqueda de alternativas musicales como reflejo de las nuevas realidades sociales prosigue en el ensayo de Diósnió Machado Neto sobre hip-hop en Brasil. Tras los efectos de la globalización, el hip-hop emerge como plataforma que no solo visibiliza a grupos juveniles marginados, sino que da voz a sujetos afro-descendientes en ese país. Así, grupos juveniles subrepresentados usan el hip-hop como símbolo de transgresión de los valores y los gustos estéticos de una clase blanca dominante que insiste en negarles su presencia cultural.

La cuarta sección, "Imaginaris comunitarios en conflicto", se centra en cómo la falta de representación y apoyo por parte del Estado mueve a los individuos a establecer lazos comunitarios mediante expresiones culturales colectivas. Más allá de simplemente buscar la producción de capital simbólico para fomentar un sentido de pertenencia y representación, estos grupos se esfuerzan por crear prácticas significativas que revitalicen y den continuidad a una memoria común. Diana Brendscheidt gennant Jost sitúa su estudio en la frontera México-Estados Unidos, entre las ciudades de Agua Prieta (Sonora) y Douglas (Arizona). Específicamente, Brendscheidt gennant Jost considera la música como agente mediador en una comunidad dividida por una valla. En su estudio, la participación musical reconfigura la geografía fronteriza en la imaginación de la gente, convirtiendo fenológicamente a Agua Prieta y Douglas en una sola comunidad, culturalmente solidarizada, cuyos intereses políticos afines rompen los esquemas simbólicos de representación y disciplina impuestos por los Estados. Por su parte, Teresita D. Lozano aborda la lírica del corrido fronterizo como un espacio narrativo de gratitud al Santo Coyote, un patrón que supuestamente ampara a los inmigrantes indocumentados durante su trayecto hacia Estados Unidos. A través de los corridos al Santo Coyote se reivindica la figura del coyote -agente nefasto y oportunista dentro del flujo de contrabando fronterizo- como una forma de autolegitimización de los inmigrantes. Fuera de buscar la coalición y visualización de los inmigrantes como una entidad colectiva, estos corridos crean un sentido de

comunidad: proyectan sentimientos de seguridad y pertenencia colectiva al emprender el peligroso trayecto migratorio en un entorno marcado por el sufrimiento físico que implica arriesgar la vida en el desierto (debido al calor extremo, a la falta de sustento y a la amenaza de depredadores armados en territorio estadounidense).

Juan Sebastián Rojas continúa este análisis de prácticas colectivas en su estudio sobre el hip-hop como forma híbrida de autonarración en Colombia. En la región de San Onofre, Departamento de Sucre, el bullenrap ayuda a las comunidades sometidas e inmovilizadas por grupos paramilitares a desarrollar actividades musicales que facilitan el contacto entre individuos y contribuyen a reparar el tejido social dañado por el miedo y la opresión. El artículo enfatiza cómo el constante terror y mortificación de la comunidad dificultan el sostenimiento de dinámicas de intercambio colectivo que puedan generar un ecosistema de prácticas culturales para la producción de capital simbólico.

En los trabajos de este último apartado, la vida comunitaria se distingue por un estado de precariedad constante en el que el movimiento de individuos y cualquier forma de gestión colectiva son relegados al margen e inhibidos de cualquier posibilidad de representación. Una valla que simboliza intereses partidarios en torno a la reforma migratoria y la limpieza étnica en Estados Unidos; la supervivencia en un territorio sin garantías como única forma de autovalidación; y los emblemas de presencia y control paramilitar que hacen de la opresión una nueva forma de organización civil fuera de las políticas de amparo y representación del Estado. Este sentido de precariedad y de ansiedad sostenidas –la internalización de la incertidumbre como realidad cotidiana– es, tal vez, lo que caracteriza la experiencia actual de la modernidad: la naturalización del conflicto como parte del modo de vida del sujeto moderno, desarraigado de toda narrativa histórica y de paradigmas de representación. Si el capital simbólico resulta de dinámicas de intercambio social que propician la producción cultural, los estudios sobre el conflicto en la actualidad necesitan reconsiderar las gestiones colectivas que se generan fuera de estos ámbitos, donde la violencia sin vigilancia o bajo descuido conveniente impulsan el movimiento de personas y organiza la vida comunitaria.

El actual desplazamiento de individuos a través de fronteras y la incapacidad del Estado para gestionar la violencia y controlar el territorio nacional son sólo dos ejemplos de reconfiguraciones masivas de población en las cuales la gente, viéndose como capital exhausto, no apela a la representación sino a la mera supervivencia. La erosión de derechos y la falta de un contrato

social con instrumentos de amparo exigen un enfoque en el estudio de flujos y de densidades colectivas, más que en el orden de los lenguajes simbólicos. En estos contextos conflictivos, la música emerge como una herramienta para el empoderamiento y resistencia de las poblaciones desplazadas. Esta es la premisa que anima el presente volumen, el cual busca involucrar al lector en una reflexión profunda sobre estas realidades históricas y contemporáneas, tan complejas como cambiantes.

Referencias bibliográficas

- Ahrendt, Rebekah, Mark Ferraguto y Damien Mahiet (eds.). *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Biddle, Ian (ed.). *Music and Identity Politics*. Londres: Routledge, 2012.
- Davenport, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in The Cold War Era*. Jackson: The University of Mississippi Press, 2009.
- Dunkel, Mario y Sina A. Nietzsche (eds.). *Popular Music and Public Diplomacy: Transnational and Transdisciplinary Perspectives*. Bielefeld: transcript publishing, 2018.
- Enredars Publicaciones. <https://www.upo.es/investiga/enredars/> (3 de mayo de 2024).
- Fosler-Lussier, Danielle. *Music in America's Cold War Diplomacy*. Oakland: The University of California Press, 2015.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. *Sound Diplomacy Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Gilbert, Abel. *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.
- Grabska, Kasia y Roy Huijsmans (eds.). *Transgressing and Reworking Social Boundaries through Dance and Music*, volume monográfico de *Music and Arts in Action*, 8, 1(2022). <https://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/issue/view/transgressingsocialboundariesthroughdanceand-music> (3 de mayo de 2024).

- Hebert, David G. y Jonathan McCollum (eds.). *Ethnomusicology and Cultural Diplomacy*. Lanham: Lexington Books, 2022.
- Illiano, Roberto y Massimiliano Sala (eds.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols, 2010.
- Lillo Espada, Samuel. "Entre dos aguas: la música en la diplomacia cultural de Reino Unido y España (1964-1986)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3822>.
- Memorias del Seminario Internacional "Música y transformación social". Octubre 04-07 de 2016*. Bogotá: Fundación Nacional Batuta y British Council, 2016.
- Mikkonen, Simo y Pekka Suutari (eds.). *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*. Londres: Routledge, 2016.
- Music and Arts in Action*, <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/issue/archive> (3 de mayo de 2024).
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- O'Connell, John Morgan y Salwa El-Shawan Castelo Branco (eds.). *Music and Conflict*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Germán Gan Quesada (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, 2013.
- y Beatriz Martínez del Fresno (eds.). *Música y danza entre España y América (1930-1960): diplomacia, intercambios y transferencias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Quiles, Fernando, Ana Cielo Quiñones, Carmen Cruz Rivas y Cristina Padilla y Velasco (eds.). *Como bálsamo de Fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto*, Cuadernos de aula, 4. Sevilla: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, 2018. <http://hdl.handle.net/10433/5560> (3 de mayo de 2024).
- Storhoff, Timothy P. *Harmony and Normalization: US-Cuban Musical Diplomacy*. Jackson: The University of Mississippi Press, 2020.
- U.S. Department of State, "Global Music Diplomacy Initiative" (22 de enero de 2024). <https://www.state.gov/music-diplomacy/>.
- Urbain, Olivier (ed.). *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*. Nueva York y Londres: I. B. Tauris, 2008.
- Williams, Fiona. *Social Policy: A Critical and Intersectional Analysis*. Cambridge: Polity Press, 2021.

I

ENCUENTRO, MÚSICA Y
CONFLICTIVIDAD INTERÉTNICA

I. Conflicto, muerte y desolación al son de trompetas, flautas y arpas: la armada de Pedro Arias Dávila a Castilla de Oro y sus repercusiones musicales en el Nuevo Mundo (1513-1540)¹

Conflict, death and desolation to the sound of trumpets, flutes and harps: Pedro Arias Dávila's armada to Castilla de Oro and its musical repercussions in the New World (1513-1540)

Egberto Bermúdez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Resumen

Este trabajo se centra en los aspectos musicales de la expedición de Pedro Arias Dávila al Darién (frontera ente Colombia y Panamá) en 1514 y explora su significado, sus conflictos internos y externos y sus repercusiones en Centroamérica, México y el Perú. Su tratamiento incluye tanto la música religiosa como la profana y presta especial atención a los instrumentos musicales e intérpretes que formaron parte de ella. Por otra parte, trata de esbozar la actividad musical de los diferentes grupos indígenas en su interacción con los europeos y los primeros africanos presentes en la región, mostrando cómo, para todas las partes, la música y su contenido simbólico funcionaron como herramienta de diplomacia musical en sus conflictivos encuentros.

Palabras clave: Pedro Arias Dávila; Darién; Panamá; Colombia; instrumentos musicales; música indígena; ministriles; diplomacia musical.

¹ Esta expedición ha sido objeto de otro escrito, donde se profundiza especialmente en los aspectos musicales: Egberto Bermúdez, "Trumpets, Gold, Minstrels and Death: Music and the Armada of Pedro Arias Dávila in Castilla de Oro (Eastern Panama-Northwest Colombia), 1513-31", *Flower World / Mundo Florido. Music Archaeology of the Americas*, 7 (2022): 87-117.

Abstract

This essay centers on the musical aspects of Pedro Arias Dávila expedition of 1514 to the Darién (the border between Colombia and Panamá) and explores its purpose, inner and external conflicts and its repercussions in Central America, Mexico and Peru. It includes both religious and secular music and gives especial attention to musical instruments and their performers. On the other hand, it attempts at characterizing the musical activities of the different Amerindian groups in their interaction with the Europeans and the first Africans present in the region, showing how music and its symbolic content served as tools for musical diplomacy in their conflictive encounters.

Keywords: *Pedro Arias Dávila; Darién; Panama; Colombia; musical instruments; Amerindian music; ministriles; musical diplomacy.*

Introducción

En una carta enviada desde Santo Domingo en enero de 1518 por el licenciado Alonso Zuazo (ca. 1470-1539) a Guillaume de Croÿ, Sieur de Chièvres (1458-1521) –tutor y consejero del joven Carlos V (1500-58)–, el funcionario narra los infortunios de la imponente armada del gobernador Pedro Arias Dávila (ca. 1455-1531), conocido como Pedrarias. La expedición arribó a mediados de 1514 a las selvas tropicales del Golfo de Urabá (en la frontera actual entre Colombia y Panamá), porción de tierra llamada hasta entonces Tierra Firme y rebautizada con gran esperanza como Castilla de Oro. Zuazo informa en detalle que Fernando el Católico había invertido en dicha empresa alrededor de 40.000 ducados y describe la armada de Pedrarias con una elocuente frase: “según se dice hoy en Sevilla nunca se vio en España tan hermosa y bella gente”.² Las expectativas de la Corona eran tan grandes que el mismo Rey afirmó que su proyecto era “uno de los grandes que hoy hay en el mundo”.³

2 “Carta del Licenciado Alonzo Zuazo [...] sobre los excesos cometidos en aquella isla contra los indios y su remedio”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, editado por Martín Fernández de Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sáinz de Baranda, Madrid: Academia de la Historia, 1843, vol. II, 347-379 (357). Adopto aquí la grafía Zuazo, que es tan frecuente como Suazo en los documentos.

3 Sevilla, Archivo General de Indias (AGI), Panamá, 233, s.f.; citado por Carmen Mena García, *Sevilla y las flotas de Indias. La gran armada de Castilla de Oro (1513-14)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994, 34.

Además de la tarea evangelizadora, el proyecto tenía objetivos de gran importancia geoestratégica, política y económica. Tal vez el primero de ellos fuera un nuevo intento de fortalecimiento de la monarquía y el desmantelamiento de los privilegios y concesiones otorgados a Cristóbal Colón y sus sucesores, en particular a su hijo Diego, quien desde 1511 ostentaba el título de virrey.⁴ Otro objetivo, de igual o mayor importancia, era asegurar que la monarquía pudiera controlar la búsqueda del paso al otro océano que ya Colón había intuido desde su tercer viaje, y que había sido avistado en 1513 por Vasco Núñez de Balboa, quien lo llamó la Mar del Sur. Después de la muerte de Fernando, y durante la gobernación de Pedrarias, se implementarían dos proyectos que cambiarían completamente la situación geoestratégica mundial: la expedición de circunnavegación de Fernando de Magallanes finalizada por Juan Sebastián Elcano y la conquista de México de Hernán Cortés. Quinientos años después, los historiadores coinciden en que Fernando no se equivocaba, pues aún después de las grandes pérdidas materiales y humanas de la empresa de Magallanes–Elcano, el precio de las veinticuatro toneladas de clavo que trajo la única de las cinco naves que regresó a España superó en un 4% el costo total de la expedición; si hubieran regresado las cinco, las ganancias hubieran sido fabulosas⁵.

Existe abundante información sobre Pedrarias, su expedición y su gobierno; y desde comienzos del siglo XX, su compleja personalidad y controvertidas acciones han atraído a muchos estudiosos. Recientemente Bethany Aram revisó su biografía junto con la de Núñez de Balboa,⁶ mientras que Carmen Mena García en varios trabajos intenta reconstruir el perfil histórico, económico y social de la empresa del Darién.⁷ En 1944, Pablo Álvarez Rubiano dedicó una monografía a Pedrarias;⁸ décadas antes –en 1913, año del cuarto centenario de los hechos de Balboa y de la inauguración del Canal de Panamá– José Toribio Medina en Chile y Ángel de Altolaquirre y Duvale en España emplearon la misma documentación en sus estudios pioneros sobre

4 Manuel Giménez Fernández, *Bartolomé de las Casas. I. Delegado de Cisneros para la reforma de las Indias (1516-1517)*, Madrid: CSIC, 1984 [1953], 23.

5 Daniel Zulaika, "Elcano, los vascos y la primera vuelta al mundo (1519-22)", *Colegio Oficial de Médicos de Gipuzkoa*, Aula Médica, Senior, San Sebastián, 29 de noviembre de 2018 [video], YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=OYwAow4na5c>.

6 Bethany Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas en la conquista de América. Pedrarias y Balboa*, Madrid: Marcial Pons, 2008.

7 Además de la obra arriba mencionada, véase también *El oro del Darién: Entradas y cabalgadas en la conquista de Tierra Firme (1508-1526)*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2011.

8 Pablo Álvarez Rubiano, *Pedrarias Dávila. Contribución al estudio de la figura del "Gran Justador", Gobernador de Castilla de Oro y Nicaragua*, Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944.

Núñez de Balboa y el océano Pacífico.⁹ En las décadas siguientes, Kathleen Romoli, durante su estancia en Colombia, publica un primer trabajo histórico-biográfico de gran alcance sobre Balboa, quién junto con Pedrarias, se convierte en protagonista principal del estudio seminal de Carl O. Sauer sobre la incorporación de las Antillas, América Central y el norte de Suramérica a la Corona española en la primera mitad del siglo XVI.¹⁰ En Colombia, en 1955, Juan Friede publica los primeros documentos originales sobre Pedrarias en el primero de sus diez volúmenes de documentación inédita del Archivo General de Indias sobre este territorio.¹¹ En cuanto a las particularidades de la sociedad hispánica de aquel momento, las obras de Manuel Giménez Fernández y José Antonio Maravall revelan una sociedad más compleja de lo imaginado, en muy avanzado estado de transición hacia la Modernidad.¹²

En los últimos años del siglo XX, Hermes Tovar Pinzón considera en detalle los aspectos sociales y económicos de la presencia española en esta región y del gobierno de Pedrarias haciendo énfasis en dos aspectos: a) la inmensa riqueza enviada a España desde Castilla de Oro, también compartida localmente por conquistadores, funcionarios reales, aventureros, artesanos, soldados, rufianes y clérigos; y b) la gran catástrofe demográfica de la población amerindia.¹³ En otros terrenos, Tejeira Davis explora el urbanismo temprano en América a través de las fundaciones de Pedrarias y, más recientemente, Hernández Mora, Martín y Aram se ocupan de la primera catedral en Panamá.¹⁴ Adelaida Sagarra, por su parte, explora la trastienda económica y los hilos de control de la inversión de la Corona y de particulares en las Indias.¹⁵

9 José Toribio Medina, *El descubrimiento del Océano Pacífico: Vasco Núñez, Balboa, Hernando de Magallanes y sus compañeros*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1913, 2 vols.; y Ángel de Altolaquirre y Duvale, *Vasco Núñez de Balboa*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1914.

10 Kathleen Romoli, *Balboa of Darién: Discoverer of the Pacific*, Nueva York: Dolphin Books 1953; y Carl O. Sauer, *The Early Spanish Main*, Berkeley: The University of California Press, 1966.

11 Juan Friede, *Documentos inéditos para la historia de Colombia*, Bogotá: Academia de Historia, 1955, I (1509-1528), Doc. 3, 38-48.

12 Además del volumen ya mencionado, véase Manuel Giménez Fernández, *Bartolomé de las Casas. II: Capellán de S. M. Carlos I. Poblador de Cumaná (1517-1523)*, Madrid: CSIC, 1984 [1960]; y José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid: Gredos, 1968, 2.^a ed.

13 Hermes Tovar Pinzón, *La estación del miedo o la desolación dispersa: El caribe colombiano en el siglo XVI*, Bogotá: Ariel, 1988, 2.^a ed. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012. Esta segunda edición presenta abundantes adiciones y modificaciones. Agradezco además al Prof. Tovar Pinzón (Bogotá) por el obsequio de esta obra y por las frecuentes y edificantes conversaciones sobre la historia de este periodo.

14 Eduardo Tejeira Davis, "Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522: Nuevos datos sobre los inicios del urbanismo hispánico en América", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 69 (1996): 41-77; losvany Hernández Mora, Juan G. Martín, Bethany Aram, "The First Cathedral on America's Pacific Coast", *Historical Archaeology*, 55, 2 (2021): 219-237.

15 Adelaida Sagarra (ed.), *Burgos, legua cero del viaje de Magallanes Elcano: Una historia de reyes, mercaderes y océanos, Cristóbal de Haro, mercader burgalés* [catálogo de exposición], Burgos: VIII Centenario de la Catedral, 2021.

Volviendo sobre los personajes, Esteban Mira Caballos, alejándose de la hagiografía, la demonización y de intereses partisanos, localistas o nacionalistas, perfila nuevas biografías de Pizarro y Cortés, importantes contemporáneos de nuestros protagonistas a quienes sólo mencionaremos muy de paso.¹⁶ Romoli, Sauer, Tovar Pinzón y Sagarra coinciden en la gran importancia que tuvieron las experiencias del Darién en los proyectos subsiguientes de conquista y colonización a lo largo de las Américas, extendiéndose a Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Chile y los actuales Estados Unidos (Florida, Georgia, Alabama, Arkansas, Oklahoma, Texas y las Carolinas).¹⁷ Mena García –trayendo estos argumentos a las décadas de 1960-70– compara esta situación a la influencia de la tristemente célebre Escuela de las Américas establecida por los Estados Unidos en la zona del Canal de Panamá en el momento crítico del crecimiento de la insurgencia armada en la región.¹⁸

En este complejo contexto examinaremos la información sobre música e instrumentos musicales existentes en esta zona durante el periodo en cuestión. En lo relacionado con la música, creemos que la documentación relativa a América es esencial para la comprensión de la documentación europea, pues lejos de revelar una situación periférica, los recursos materiales, humanos y económicos desplegados fuera de la península fueron inmensos e involucraron estilos musicales, instrumentos y repertorios de vanguardia, los mismos conocidos y practicados en los epicentros de esta actividad en la península y Europa.

Concentrándonos en algunos ejemplos en los terrenos de la música militar, ceremonial y religiosa y, en lo posible, también en el ámbito doméstico y de entretenimiento, examinaremos la vida musical en el Darién, las Antillas y sus conexiones con América Central y del Sur teniendo en cuenta que en esta época comienza la enseñanza y práctica de música europea en América. La región estuvo marcada por la tensión y el conflicto y en este trabajo se busca enfatizar cómo, a pesar de que primó el uso de la música y los instrumentos musicales como forma de ostentación de poder, dentro de los conflictos que pautaron la vida en Castilla de Oro, en muchas ocasiones, la música fue para todas las partes involucradas una importante herramienta de diplomacia musical. No obstante, no se puede olvidar que en una de las

16 Esteban Mira Caballos, *Francisco Pizarro: Una nueva visión de la conquista del Perú*, Barcelona: Crítica, 2019, y Hernán Cortés. *Una biografía para el siglo XXI*, Barcelona: Crítica, 2021.

17 Romoli, *Balboa*, 17-19; Sauer, 278-79; y Adelaida Sagarra, "De las diversas artes de gobernar las Indias. Juan de Fonseca y el Cardenal Cisneros", *Casa de América*, Madrid, 28 de septiembre de 2017 [video], YouTube, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=o5jtt4_-c0A&t=2650s. Todos los enlaces de este trabajo fueron consultados en julio de 2023.

18 Mena García, *El oro del Darién*, 24.

primeras instrucciones de Fernando a Pedrarias, el monarca le insistía en “traer vuestra persona aderezada para representar el cargo que llevais”, de manera que los indígenas vieran “cómo las cosas que Nos mandamos hacer representan más ceremonia e manera que las suyas de ellos”.¹⁹

I. La empresa y sus protagonistas

En su carta de 1518, Alonso Zuazo deja en blanco el número de participantes en la expedición de Pedrarias. Sin embargo, los historiadores actuales, a pesar de no mostrar acuerdo, calculan según los documentos y los testimonios de contemporáneos, que 2000 es un número aceptable para el total de los tripulantes y pasajeros de las dieciséis embarcaciones que llegaron a Santa María de la Antigua del Darién, sede de la gobernación en mayo de 1514.²⁰ Los privilegios otorgados a los participantes incluían alojamiento gratuito en Sevilla, precios “razonables” en las provisiones, libertad de embarque de mercancías y exención de impuestos sobre ellas, permiso para intercambiar mercancías por oro, plata, perlas y piedras preciosas, pago de diezmos en especie, exención de prisión por deudas y muchas más, que se sumaban al prestigio de tomar parte en una empresa en el que el propio monarca estaba personalmente interesado.²¹

Estas “franquezas y libertades” fueron proclamadas en Sevilla en mayo de 1513 al son de cuatro trompetas, que junto con dos más para un total de seis, con cuatro atabaleros y cinco músicos adicionales, constituyeron el contingente musical al servicio de Pedrarias, con un total de quince músicos, número que llama la atención aún en el contexto peninsular de la época (Anexo 1).²² A manera de ejemplo, en Sevilla y Sanlúcar, entre 1502-13, los poderosos

19 Mena García, *Sevilla y las flotas de Indias*, 56.

20 Zuazo, 357 y Mena García, *Sevilla y las flotas de Indias*, 66 y 72. Gonzalo Fernández de Oviedo también estima que fueron 2000 (*Historia natural y general de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar-Océano*, editado por José Amador de los Ríos, Madrid: Real Academia de la Historia, 1853, II, Libro XXIX, Cap. 6, 22). El nombre de la nueva fundación de Balboa de 1510 se refiere a la imagen de la Virgen y el niño llamada Nuestra Señora de la Antigua que se venera en la catedral de Sevilla.

21 Mena García, *Sevilla y las flotas de Indias*, 50-52 y “De la provisión de franquezas que se dio para la Provincia de Tierra Firme ...”, Medina, *El descubrimiento...*, II, Doc. 40, 31-35.

22 AGI, Contaduría, 1451, ff. 40v-41. Apartes de este documento fueron publicados por primera vez por Juan Friede en *Documentos inéditos para la historia de Colombia*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1955, II (1509-1528), 38-48. En esta primera lista de embarque de la armada aparecen estos quince músicos; hay otros que, con posterioridad, aparecen en la vastísima documentación existente. Nuevas lecturas de estos documentos podrían revelar información adicional a este respecto.

Duques de Medina Sidonia, contaban con seis trompetas, cuatro atabaleros, cuatro chirimías, dos sacabuches y, al menos, quince músicos de cámara que tocaban varios instrumentos, dos de los cuales también cantaban.²³

Zuazo añade que, poco después de su llegada, “comenzaron a morir y murieron los dos tercios de toda la gente, que ni les valía la seda ni aun el brocado”.²⁴ Conmovedora constatación de cómo, a pesar de sus ricas vestiduras, alrededor de 1300 personas murieron de hambre, enfermedades y de los rigores del clima. Otro contemporáneo, Bartolomé de las Casas (ca. 1484-1566), colonizador, misionero, historiador y defensor de los indígenas, escribió que en esos momentos de desesperación, caballeros que dejaban en España empeñados sus mayorazgos

morían dando quejidos “dame pan” [...] y otros que daban un sayón de seda carmesí y otros vestidos ricos porque les diesen una libra de pan de maíz, o bizcocho de Castilla o cazabe. [...] Nunca se vio cosa igual, que personas tan vestidas de ropas ricas de seda y aun parte de brocado, que valían muchos dineros, se cayesen a cada paso muertas de pura hambre [...]”²⁵

En la armada de Pedrarias también viajó el recién electo obispo de Santa María de la Antigua, el franciscano Juan de Quevedo (ca. 1450-1519), quién ostentaba un alto rango en la expedición y reemplazó al gobernador durante su primera convalecencia por enfermedad. Quevedo fue el tercer obispo nombrado y consagrado que efectivamente viajó a América. En 1504 se nombró el primero, que nunca llegó a su sede pues el rey Fernando objetó la bula papal de creación de las tres diócesis localizadas en La Española. A finales de 1512 llegaría a Puerto Rico Alonso Manso y un año después Pedro Suárez de Deza a La Española (Concepción de la Vega). Después de Quevedo, Alessandro Geraldini –también diplomático y cronista– llegó a su sede de Santo Domingo sólo a finales de 1519, tres años después de haber sido nombrado.²⁶

En un breve informe de enero de 1515, el obispo Quevedo anota que para entonces había muerto “la mitad de la gente [y] otra parte es vuelta a Castilla” y añade detalles de cómo la tragedia también los afectó personal-

23 Lucía Gómez Fernández, *Música, nobleza y mecenazgo: Los Duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2017, 64-68, 99, 102, 318-21, 324-25, 330-32 y 353, y Apéndice 2. Tablas 2, 3 y 4.

24 Zuazo, 358. Sauer usa esta cita como epígrafe del capítulo 3 de su obra, 249.

25 Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, editado por Marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1876, IV, Lib. III, Cap. LXI, 172-173.

26 Álvaro Huerga Teruelo, “Alonso Manso”, *Diccionario biográfico español, DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/13378/alonso-manso>; Luis Arranz Márquez, “Pedro Suarez de Deza”, *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/13378/alonso-manso>; y Luis Arranz Márquez, “Alejandro Geraldini”, *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/42613/alejandro-geraldini>.

mente, señalando que de los diecisiete clérigos que viajaron con él, quedaban solamente cinco, finalizando lacónicamente: “unos se han ido, otros muertos de hambre”. Otro clérigo más murió mientras se enviaba dicho informe y el obispo anuncia que su portador, su capellán y maestrescuela de la iglesia, Toribio Cintado, “dará razón” de los hechos, lo que hace pensar que el desastre pudo ser mayor.²⁷ En la armada viajaron otros clérigos, pues en los pagos figuran dos capellanes que no formaban parte del grupo del obispo,²⁸ y es posible que de ese grupo tampoco formaran parte un fraile dominico y seis franciscanos que aparecen en otros documentos. Además, el rey había ordenado al provincial de los franciscanos de La Española que enviara a Castilla de Oro un “indio de Tierra Firme” que se encontraba en aquella isla y había sido capacitado por ellos para la evangelización.²⁹

1.1. LAS DISPOSICIONES REALES Y EL DESACATO DE PEDRARIAS

Era una tragedia anunciada. Varios meses antes de la partida de Pedrarias de Sanlúcar de Barrameda, Fernando el Católico emitió varias disposiciones encaminadas a restringir el gasto y los excesos en la armada, exonerando naturalmente a Pedrarias y su círculo más cercano. En julio de 1513 puntualmente prohíbe el uso de ropas de seda y brocado y los adornos de oro, plata, telas finas, tejidos y bordados en las vainas de espadas, correas y aperos de montar. Más tarde, poco antes de la partida en marzo de 1514, además de insistir en las mismas disposiciones, se refiere en especial a “los soldados que han estado en Italia que, como vos sabéis, son usados a muy malos vicios e malas costumbres”, a quienes recomienda “castigar con todo rigor” en caso de la mínima contravención. Fernando conocía muy bien a estos “hijos de la guerra”, como los llama Mena García, es decir los soldados de Gonzalo Fernández de Córdoba, quien ostentaba el apelativo de Gran Capitán por sus victorias en las guerras de Italia.³⁰ Las disposiciones de Fernando también se pueden ver como una defensa ante la amenaza que, para la realeza y la nobleza, representaba la democratización de la ostentación en el vestir que, de hecho, igualaba a nobles, funcionarios, letrados, comerciantes y aún los

27 Carta a S. A. del obispo Fr. Juan de Quevedo, 2 de enero 1515, Santa María de la Antigua, en Álvarez Rubiano, Doc. 9, 425-26 y Álvarez Rubiano, 210. Fernández de Oviedo llama a Cintado “capellán del obispo”, *Historia natural y general*, Libro XXIX, Cap. 6, 25; aquí, por error de imprenta, aparece “Cantado”. Véase también Altolaquirre, cxvii.

28 AGI, Contaduría, 1451, ff. 37-43v; Friede (ed.), *Documentos inéditos*, I, 45; Martín de Mendoza, clérigo capellán y Antonio de Zavala, clérigo capellán, con sueldos de dos ducados mensuales.

29 Álvarez Rubiano, 226; y Mena García, *Sevilla en las flotas de Indias*, 40.

30 Mena García, *Sevilla y las flotas de Indias*, 54-56.

de baja condición (artesanos, aventureros, soldados, etc.) que se podían permitir estos lujos, aun a costa de cometer delitos o empeñar su trabajo futuro o los pocos bienes que tenían. “A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo:” así reconvenía Celestina al temeroso Pármemo (sirviente de Calisto, el protagonista) que le había expresado su convicción de no aspirar a tener “bienes mal ganados”.³¹

Al igual que en el caso del Gran Capitán en Italia, Fernando el Católico consideraba que la tendencia a la vanidad, el lujo y la ostentación había sido una de las razones del fracaso general de la armada de Nicolás de Ovando como empresa de colonización. Las Casas, protagonista principal de estos acontecimientos como integrante de dicha armada, juzga sus resultados con realismo. En ella, los mineros, a pesar de que extraían mucho oro porque las minas empezaban a explotarse, a la larga fracasaron, pues debieron pagar, además de su manutención y un nuevo impuesto establecido por Ovando, precios exorbitantes por herramientas e insumos. Por el contrario, los agricultores y ganaderos prosperaron, pues producían su propia comida y no debían pagar impuestos. Sin embargo, estos últimos sucumbieron ante la tentación de “excesos en el vestir y jaeces y otras vanidades que hacían” y vieron como su riqueza “como aire, todo se les iba”. Los fracasados mineros, aventureros sin experiencia en estas lides, terminaron muriendo de hambre y de enfermedades tropicales. Las Casas calcula que murieron las dos terceras partes de los colonos, aunque sobre estos números, como en el caso de la expedición de Pedrarias, también hay debates y hoy se propone un número menor de participantes, a pesar de que dicha expedición contó con treinta y dos embarcaciones.³²

Con sus disposiciones para la armada de Pedrarias, Fernando reaccionaba contra los que consideraba impedimentos para el éxito de la empresa en que había invertido tanto dinero. Como vimos, las amenazas que veía Fernando y los nobles formaban parte del resquebrajamiento del orden social y el avasallador avance del cambio que comenzaba a trastornar a España, el surgimiento de la clase emergente de los “frescos ricos”, como los había

31 Citado por Maravall, 59.

32 Las Casas, *Historia de las Indias*, III, Lib. II, Cap. 6, 34-36. Véase también Mira Caballos, *La gran armada colonizadora*, 116. Sin embargo, aquí se debe tener en cuenta un posible error de Las Casas (*Historia de las Indias*, III, 36), ya que habla de un total de 2500 integrantes, pero al indicar que de ellos murieron 1000, se refiere a los “los 500” restantes y no a 1500; ello probablemente sea un error y, según su propio testimonio, el total de la expedición fuese de sólo 1500 integrantes, que es el mismo estimativo de 1200-1500 al que llega Mira Caballos teniendo en cuenta el tonelaje de las embarcaciones (*La gran armada colonizadora*, 55, 105 y 116).

denominado –medio siglo antes– el jurista, obispo, polemista y diplomático Rodrigo Sánchez de Arévalo.³³ Se trataba de la entrada en escena de la nueva riqueza y la ostentación de comerciantes, empleados de alto y bajo rango y aún de personas del común que podían permitirse el lujo de vestir la seda, el brocado, el oro y las piedras preciosas que hasta entonces eran un privilegio de la corte y la nobleza. Esta nueva dirigencia no escatimaba oportunidad ni esfuerzo por emular a la corte y al estamento nobiliario. Sin embargo, la misma corte y la nobleza se habían encargado imponer estos símbolos de superioridad y predominio. El mismo Fernando, siendo un príncipe de solo nueve años, había impresionado a todos con su rica vestimenta en su entrada a Zaragoza, y más tarde (en 1489) él e Isabel, en Medina del Campo deslumbraron a los embajadores ingleses con el boato de la corte y sus ricas vestimentas de hilo de oro, pieles de marta y armiño y sus collares de oro, diamantes, rubíes, perlas y otras piedras.³⁴ Ahora, él y sus iguales, consideraban muy difícil pensar en ceder estos privilegios. También Las Casas hace énfasis en la soberbia de los miembros de la expedición del Gran Capitán, y sostiene que todos imaginaban que, una vez en Italia, sólo con su ostentación, vanidad y excesivo lujo y boato, “iban a despojar a toda Francia”. Una vez suspendida esta empresa, continúa Las Casas, estos mismos miembros de la pequeña nobleza, aventureros y soldados se ofrecieron a acompañar a Pedrarias, “a su propia costa y sin sueldo alguno [...] doblándoseles sin comparación la esperanza de ser de buena ventura”, contagiados por la noción generalizada de que en América “el oro con redes se pescaba”.³⁵

Entre quienes pensaban acompañar al Gran Capitán en su frustrado viaje estaba Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), antiguo paje de la corte, veterano de Italia y futuro historiador de las Indias, quien gracias a su cercanía con los círculos de poder consiguió el nombramiento de notario y veedor de fundiciones de oro en la armada de Pedrarias. Sin embargo, una vez en Santa María de la Antigua, Fernández de Oviedo también sucumbió ante la exagerada sed de riqueza y grandeza que constituía el estado de ánimo general de la expedición y se construyó, según confiesa, una casa de habitación “en la cual se pudiera aposentar un príncipe”, una edificación de dos pisos con un huerto de naranjos y otros arboles a orillas del río de la ciudad en que invirtió

33 Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Espejo de la vida humana*, Zaragoza: Pablo Urus, 1491, f. 15 citado por Maravall, 22, 55-91.

34 Carmen Morte-García, “Fernando el Católico y la recepción del Renacimiento en España”, Museo Nacional del Prado, Madrid, 26 de noviembre de 2016 [video], YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=pLqmZ4MIXs&t=1065s>.

35 Las Casas, *Historia de las Indias*, IV, Lib. III, Cap. 53, 135-138.

más de 1500 pesos de oro.³⁶ Valga la pena anotar que en ese momento –en 1521-22– Fernández de Oviedo era teniente de gobernador de la ciudad y, ante la amenaza de su despoblamiento, quiso dar ejemplo y persuadir a sus moradores de que permanecieran en ella, intento en el que fracasó, aunque añade que la ciudad “se despobló por la malicia de quien fue causa de ello”.³⁷ No parece haber duda de que se refiere a Pedrarias.

Ante el frenesí que causaban estas falsas promesas, el control de las vicisitudes de la expedición fue muy difícil, tanto desde España como en el lejano Darién. Romoli advierte cómo, por ejemplo, los despachos reales llegaban con gran retraso al Darién, lo que también ocurría con las comunicaciones en el otro sentido. Esto era sabido de todos y los hechos cumplidos, el desacato y la contravención de lo pactado se fueron convirtiendo en la norma ante la presión de los acontecimientos.³⁸ Aram establece que, en 1514-15, en promedio, una carta tardaba once meses en ir desde el Darién y siete en volver desde España, plazos que se hicieron más largos hacia el final de la década. Esto, complicado con la proliferación de información parcial o falsa, como también plantea Aram, fueron factores determinantes del conflictivo desarrollo de los acontecimientos en el periodo que estudiamos.³⁹

Sin embargo, como se insiste en los testimonios contemporáneos, está claro que Pedrarias hizo caso omiso de las disposiciones reales arriba mencionadas y no controló los excesos de la mayoría de los integrantes de su expedición, aventureros sedientos de oro, muchos de ellos veteranos de las campañas de Italia del Gran Capitán caído en desgracia con el Rey Católico, quien lo removió de su posición de virrey de Nápoles en 1507 y lo privó de su última campaña en Italia en 1513, suspendida justamente en el momento en que Pedrarias planeaba la suya. Uno de los argumentos de la desavenencia entre Fernando y el Gran Capitán se refiere a su vida ostentosa y al despilfarrero y altísimo costo de esas campañas, lo que llevó con el tiempo a acuñar la famosa expresión “las cuentas del Gran Capitán” –espuria según los historia-

36 José Amador de los Ríos, “Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés”, en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia natural y general de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar-Océano*, editado por José Amador de los Ríos, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, I, xxxiv, n. 24. De aquí en adelante cito de esta edición, referenciando libros y capítulos, a menos de que se especifique lo contrario.

37 Fernández de Oviedo, *Historia*, I, Libro VI, Cap. 1, 165 y II, Libro XXIX, Cap. 14 65-71 y Cap. 15, 72-78.

38 Romoli, *Balboa*, 126-127.

39 Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 97; y “Distance and Misinformation in the Conquest of America”, *The Limits of Empire: European Imperial Formations in Early Modern World History. Essays in Honor of Geoffrey Parker*, editado por Tonio Andrade y William Reger, Farnham: Ashgate, 2012, 223-236 (224-225).

dores, – pero que ha hecho carrera para referirse a una empresa con excesivos e inútiles gastos y con cuentas pormenorizadas que rayan en lo ridículo.⁴⁰ Ya a finales de 1515, Balboa acusaba a Pedrarias de nunca haber “castigado los daños y muertes [...] que se han hecho en las entradas”, de haber “dejado de castigar hurtos de oro y perlas” y de coaccionar con su poder a los demás al punto de que “no osaban quejarse”.⁴¹

Sus propios intereses personales también impidieron que Pedrarias pudiera controlar a sus capitanes. En el Darién y Panamá, Pedrarias se asoció con otros en “compañías”, que no eran compañías modernas sino asociaciones de tradición medieval, de pocos miembros, con fines de lucro por medio de la obtención de oro y perlas, que a la postre lograron dar cuantiosas ganancias.⁴² Así pues, controlar a sus socios significaba limitar sus propias posibilidades de ganancia y, en consecuencia, Pedrarias los dejó actuar, a menos que representaran una clara amenaza, como la que planteó Francisco Hernández en 1526, o ni más ni menos, el mismo Balboa en 1517 con su Compañía del Mar del Sur, en la que los intereses de Pedrarias estaban representados por terceros.⁴³ Ambas situaciones de peligro fueron conjuradas por Pedrarias con el ajusticiamiento de los implicados.

Desde una perspectiva económica, tanto la expedición de Pedrarias, como la de Nicolás de Ovando (1501-1502), deben considerarse como empresas mixtas pues, si bien la corona asumió los gastos del gobernador, sus capitanes, los funcionarios reales, el obispo y los clérigos, los demás participantes debieron sufragar sus propios gastos de pasaje y mantenimiento.⁴⁴ Es posible que esta haya sido otra de las razones para que los gobernadores no pudieran restringir las acciones de sus participantes y que muchos recurrieran al exceso y aún al delito para recuperar su inversión. Las empresas de los capitanes (entradas, cabalgadas) y otras expediciones, al ser financiadas por ellos mismos, se convertían en empresas privadas, regidas por contratos realizados con los gobernadores locales como representantes de la monarquía.⁴⁵ Así pues, las amplias posibilidades de las nuevas exploraciones y la ampliación del comercio marítimo crearon grandes expectativas en la gente

40 Sobre la anécdota que dio origen a la expresión, véase José Antonio Molero, “Las cuentas de Gran Capitán”, *Gibralfaro*, 6 de febrero de 2003, <https://web.archive.org/web/20070209005252/http://www.gibralfaro.net/dichos/pag=1007.htm>.

41 Núñez de Balboa, “Carta [...] al Rey, 26 de octubre de 1515”, en Altolaquirre, Doc. 44, 80-87(85).

42 Sobre estas “compañías”, véase Mena García, *El oro del Darién*, 549-556.

43 Mena García, *El oro del Darién*, 551-552.

44 Esteban Mira Caballos, *La Gran Armada colonizadora del Nicolás de Ovando, 1501-1502*, Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, 2014, 61.

45 Bernard Lavallé, participación en “Francisco Pizarro: Aproximación a su vida y su muerte”, *Ciclo “América nos une”*, Casa de América, Madrid, 10 de octubre de 2016 [video], YouTube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=aPjYR_4AqRc.

de toda España, y en cuanto a los negocios, involucraron especialmente a castellanos, vascos, conversos y extranjeros (sobre todo portugueses e italianos). Desde Sevilla, pero también desde Burgos, Amberes y Lisboa, los burgaleses diversificaron hacia América sus transacciones –orientadas tradicionalmente hacia el norte– con sus aliados los vascos. Además, las familias de conversos portugueses y castellanos, así como las casas comerciales de Génova, Siena y Florencia, estuvieron muy bien representadas en los ambientes comerciales y financieros de Sevilla.⁴⁶

El ánimo de lucro y sed de enaltecimiento social llevaron también a una fiera competencia en el seno de la sociedad española. Después de la muerte de la reina Isabel (1451-1504) se puso cada vez más en evidencia la existencia de facciones entre los nuevos miembros de la dirigencia. Por un lado, estaba la camarilla que rodeaba a Fernando, compuesta por aragoneses, muchos de ellos apodados “confesos”, en razón de su sangre judía o musulmana. A ellos pertenecía Lope Conchillos, aliado con su joven asistente Francisco de los Cobos y el arzobispo Juan Rodríguez de Fonseca, presidente del Consejo de Indias. Giménez Fernández sostiene que, aun después de la muerte de Fernando, los miembros de la camarilla de aragoneses y sus aliados harían fracasar el plan de reforma del gobierno de Indias del cardenal y regente Francisco Jiménez de Cisneros, que muchos consideran pionero de la concepción e implementación de un estado moderno en España.⁴⁷

1.2. FACCCIONES EN PUGNA: ARAGONESES, CASTELLANOS, CONVERSOS Y FLAMENCOS

La proyección en América de la acción política de la camarilla de los aragoneses y la participación de los conversos se confirman con el testimonio de Zuazo sobre la situación que se vivía en La Española en el momento de la llegada de Pedrarias. Zuazo alude a la existencia de un cisma liderado en Santo Domingo por el tesorero Miguel de Pasamonte y el oidor de la audiencia, licenciado Lucas Vásquez de Ayllón, de quién decían “que es converso”,

46 En el caso de la expedición de Magallanes-Elcano, véase A. Sagarra Gamazo, “Introducción. Una exposición diferente”, Sagarra Gamazo (ed.), 15-21; Hilario Casado Alonso, “Burgos y el nacimiento de la primera Edad Global”, Sagarra Gamazo (ed.), 23-53; y Antonio Sánchez del Barrio, “Allí donde el dinero es la mercadería”, en Sagarra Gamazo (ed.), 55-92. En general sobre este tema, véanse las obras de Hilario Casado Alonso y, en particular, “Las colonias de mercaderes castellanos en Europa (siglos XV y XVI)”, en *Castilla y Europa: comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, editado por Hilario Casado Alonso, Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1995, 15-56. Agradezco a la Prof. Adelaida Sagarra (Burgos) el haberme señalado esta importante fuente.

47 Giménez Fernández, I, 7-10, 15.

como lo era Conchillos, el secretario del Consejo de Indias, amigo cercano de Pasamonte y quien los apadrinaba en la corte. Todos se oponían al nuevo “gobernador y virrey” Diego Colón, especialmente en lo relacionado con el repartimiento de indios y su oposición a que fuesen entregados a no residentes en América, y a que fueran desarraigados transportándolos en forma masiva y forzada a otras islas, aspectos todos que amenazaban la supervivencia de la población indígena. Según el testimonio de Zuazo, Pasamonte escribió al Rey para apremiar el despacho de Pedrarias como nuevo gobernador, por enemistad personal con Núñez de Balboa y con la colaboración de su también enemigo el geógrafo y conquistador Martín Fernández de Enciso, quien entonces se hallaba en España. Enterado del plan, Balboa hábilmente sobornó a Pasamonte –enviándole “muchos esclavos y muy lucidas piezas, mucho oro y otras joyas de harto valor”– quien rápidamente cambió de opinión y escribió al Rey alabando a Balboa como su servidor y “la mejor persona y que más había trabajado a su servicio de cuantas acá habían pasado. Infortunadamente, por lo que ya hemos anotado, esta nueva comunicación llegó después de que Pedrarias había comenzado a preparar su expedición.⁴⁸

Opuestos a los aragoneses, los partidarios de la casa de Castilla y del futuro Carlos V también estaban divididos en facciones al vaivén de la geopolítica internacional. De Croÿ –el destinatario de la carta del licenciado Zuazo– lideraba la llamada tendencia francesa, dominante en los asuntos del Estado, mientras que Jean de Berghes, muy cercano a la gobernadora Margarita de Austria, hermana de Felipe I El Hermoso, se inclinaba hacia Inglaterra. Por su parte, los españoles residentes en Flandes, casi todos antiguos cortesanos de Felipe I, trataron de ganar a través de sobornos y prebendas, los favores de los miembros de uno y otro grupo. Los flamencos también obtuvieron concesiones y se beneficiaron de las ganancias de las Indias. Aun antes de la muerte de Cisneros, Guillaume de Croÿ –quien también ostentaba el título de Gran Chambelán– obtuvo poderes especiales para realizar nombramientos en Indias, los que no alcanzó a disfrutar ante el regreso de Fonseca después de la muerte del regente.⁴⁹ Sin embargo, De Croÿ amasó un inmenso poder en los dos años largos que permaneció en España (1517-20) y pasó de ser barón a marqués de Aarschot, de señor a conde de Beaumont, y recibió el título de duque de Sora y Archi (en el reino de Nápoles). Finalmente fue nombrado

48 Zuazo, 353-357.

49 Carlos Pérez Fernández-Turégano, “El Gobierno político de las Indias. Del Consejo de Castilla al Consejo de Indias”, *Ciclo Quinto centenario de la muerte del cardenal Cisneros*, Casa de América, Madrid, 7 de junio de 2017 [video]. YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=yLoF-CUaXJw>.

contador mayor y escribano mayor de rentas de Castilla, lo que le permitió disponer libremente del presupuesto de las Indias.⁵⁰

De todos los dignatarios flamencos de la corte, Pedrarias tuvo relaciones directas con Charles de Poupet, Sieur de La Chaulx ("Laxao" en nuestros documentos), a quien probablemente había conocido en su calidad de consejero, chambelán y sumiller de corps de Felipe el Hermoso, quien lo hizo testamentario suyo y luego negociador en Francia, Inglaterra y ante el emperador Maximiliano; más tarde, se encargó de la educación física del futuro Carlos V.⁵¹ En algunas de sus cartas, Pedrarias se refiere a envíos de oro para La Chaulx, a quien le correspondían en virtud de la concesión que Carlos V le había otorgado de las tres cuartas partes del quinto de la Corona en el proyecto de exploración de Balboa. En sus cartas, Pedrarias tranquiliza a La Chaulx y, de paso, a los demás cortesanos preocupados de la muerte de Balboa y el futuro de sus intereses.⁵²

El autor de la carta, el licenciado Zuazo, había llegado a La Española en 1517, nombrado el año anterior como quinto juez de residencia delegado por Cisneros como parte de su proyecto de reforma del gobierno de las Indias. Después de haber enviado a España la carta de que hablamos, y otras denunciando muchos aspectos del gobierno de La Española y otras islas, fue suspendido de su cargo en octubre de 1518 por presiones del procurador de La Española, Lucas Vásquez de Ayllón, uno de los principales enemigos y blanco de sus investigaciones y críticas. Zuazo salió airoso de su juicio de residencia y obtuvo el puesto de oidor interino, posición que fue confirmada dos años después. Sin embargo, Giménez Fernández considera que se equivocó al asociarse con otro oidor en contra de Las Casas, su antiguo defensor. Además, el mismo autor concluye que haber concluido su vida como rico propietario de tierras, justificaría llamarlo "juez acomodaticio".⁵³ En cuanto a Pedrarias y sus capitanes, al igual que en sus denuncias de la camarilla fernandina, Zuazo perdió la batalla. De Croÿ no correspondió a la esperanza de justicia que expresa en su carta. Es evidente que, en este caso, prevalecieron sus intereses personales y su afán estratégico y geopolítico de insistir en el nombramiento de Carlos como emperador. Estas prioridades nunca le per-

50 Varillas, 380, Henri Guillaume, "Guillaume de Croÿ", *Biographie de Belgique*, y Carlos Javier de Carlos Morales, "Guillermo de Croÿ", *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/5437/quillermo-de-croy>.

51 Jean Marie Cauchies, "Charles de Poupet", *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/18043/charles-de-poupet>.

52 Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 140-142.

53 Giménez Fernández, I, 169-170, 250 y 319-320; y Luis Arranz Márquez, "Alonso de Zuazo", *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/6677/alonso-de-zuazo>.

mitieron ocuparse de las quejas de Zuazo, en las que –por lo visto– tampoco parecía estar muy interesado.

Sin perder la perspectiva de la época, lo expuesto nos lleva de nuevo a la citada observación de Suazo sobre la presencia de un selecto grupo de pasajeros de la armada de Pedrarias. Además de Fernández de Oviedo, tres serían historiadores: Bernal Díaz del Castillo, Francisco de Jerez y Pascual de Andagoya, todos muy jóvenes al llegar a América. Otros eran criados de la corte (Luis Carrillo y Alonso de la Puente), hidalgos y miembros de familias de la elite o de comerciantes de ciudades como Córdoba (Juan de Ayora) o Medina de Rioseco (Gaspar de Espinosa), quienes habían recibido una buena educación y gozaban de una mejor posición social que los demás miembros de la expedición. Al igual que el ya anotado papel estratégico de esta expedición en las posteriores conquistas a lo largo de las Américas, su producción intelectual constituye asimismo un logro que merece especial atención. Sin embargo, resulta imposible disociar este legado de las heridas y traumas que dejaron los múltiples enfrentamientos y conflictos que narran sus obras, heridas que los documentos que estudiamos no ocultan, pero que tampoco revelan en su totalidad. Las historias y testimonios de estos cuatro soldados, funcionarios, empresarios y cronistas contribuyen, sin duda, a aclarar que pasó en esos decisivos años.

2. ¿Qué oyeron y vieron los recién llegados?

Fernández de Oviedo nos proporciona las primeras observaciones pormenorizadas sobre la música, instrumentos musicales, cantos y bailes de los indígenas americanos del istmo y parte de la costa norte de América del Sur, las que incluye en su *Sumario de la natural y general historia de las Indias* de 1526.⁵⁴ Estas fueron producto de su primera y muy corta experiencia americana –de menos de un año– en Santa María (Darién), así como de su segunda estancia, un poco más larga, desde junio de 1520 en Santa María, Panamá y un muy breve paso por Cuba y Santo Domingo (La Española) entre julio y septiembre de 1523, cuando se embarca para España en donde permanecería

54 Gonzalo Fernández de Oviedo, *De la natural historia de las Indias*, Toledo: Remón de Petras, 1526. La primera edición de esta obra tiene dos títulos, uno en la portada y otro en el párrafo introductorio de la contraportada: “Sumario de la natural y general historia de las Indias”, f. 1. En nuestras referencias usaremos este último, pues es el que se emplea en las ediciones modernas.

tres años hasta su regreso en 1526⁵⁵. Adicionalmente, entre mayo y octubre de 1515 de paso para España, admite haber presenciado algunos bailes indígenas en Santo Domingo.⁵⁶

2.1. PRIMERAS CRÓNICAS

Muy pocos datos sobre música, baile y rituales indígenas americanos habían sido publicados hasta ese momento y gran parte de ellos estaba relacionada con los habitantes de las Antillas; aquí cabe destacar especialmente las obras de Amerigo Vespucci y Pietro Martire d'Anghiera aparecidas entre 1505 y 1516.⁵⁷ En esos textos tempranos es posible detectar las ideas divergentes en cuanto a la música, el canto y los bailes y sus respectivas funciones en la sociedad europea y en la indígena. Una de las pocas referencias a la costa norte de Suramérica la proporciona Vespucci en sus anotaciones sobre la exploración en 1499-1500 de las costas de Venezuela y Colombia y las islas adyacentes en el viaje de Alonso de Ojeda. En los alrededores de la actual península de la Guajira e islas de Aruba, Bonaire y Curazao, Vespucci indica que los indígenas los recibieron en forma pacífica con bailes cantados, en los que los lamentos se mezclaban con la hilaridad y la alegría,⁵⁸ algo difícilmente aceptable para los europeos de aquel momento, para quienes los rituales relacionados con estas dos emociones estaban claramente diferenciados. Además, los indígenas que encontraron mascaban continuamente una "hierba

55 José Amador de los Ríos, "Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés", en Amador de los Ríos (ed.), xxv (Oviedo viaja a Santo Domingo en octubre de 1515, llega en diciembre a Cádiz; es probable que se refiera a la salida de la isla pues dice que tardó setenta y cinco días en la travesía); José Miranda, "Introducción", *Sumario de la natural historia de las Indias*, editado por José Miranda, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979 [1950], 22, quien no da ninguna fecha. Héctor H. Orjuela, *Letras de Fundación. Orígenes de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: [edición del autor], 1992, 25 (indica que salió el 1 de mayo de 1515).

56 Kathleen Romoli, *Los de la lengua de Cueva: Los grupos indígenas del istmo oriental en la época de la conquista española*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Instituto Colombiano de Cultura, 1987, 176-177. Esta publicación reúne las observaciones etnohistóricas de Romoli, que fueron publicadas en forma póstuma en 1987.

57 *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, [Florença, 1505-6]. Todavía hay controversia sobre las fuentes y el texto original de la *Lettera a Piero Soderini* de Vespucci, impresa en italiano en Florença alrededor de 1505-06 y luego reproducida en latín en 1507. Véase George Tayler Northup (ed.), *Amerigo Vespucci. Letter to Piero Soderini, Gonfaloniere. The Year 1504*, Princeton: Princeton University Press, 1916, 1-33. Existe una edición facsimilar parte de la misma serie de publicaciones, *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi [1504]. Reproduced in facsimile from the McCormick-Hoe copy in the Princeton University Library*, Princeton: Princeton University Press, 1916. Uso aquí esta edición teniendo en cuenta que la edición original no tiene paginación.

58 Vespucci, *Lettera*, "Primo viaggio", 12.

verde” que guardaban en un calabazo, mezclada con una “harina que parecía yeso” y que guardaban en otro.⁵⁹ Se trata de una referencia muy temprana a la masticación de la hoja de coca, tal cual se hace todavía entre los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, norte de Colombia.

Durante el periodo de gobierno de Pedrarias, aparece un nuevo testimonio, la *Carta de relación* de Hernán Cortés, publicada en Sevilla en 1522, que contiene los primeros datos etnográficos sobre el extremo occidental del continente americano. Esta obra muestra cómo el altiplano mexicano albergaba sociedades más complejas, con culturas urbanas de gran población y especialización, con templos y edificios ceremoniales, representaciones de gran tamaño de sus deidades y una clase sacerdotal especializada. Las observaciones de Cortés no contienen detalles sobre el canto o los instrumentos musicales, pero hacen referencia al complejo mundo religioso y ritual con “mezquitas” o templos, y con una clase sacerdotal con reglas estrictas de vestido, dieta y comportamiento sexual. En sus comentarios sobre la “mezquita” (o templo) principal, claramente admirado, Cortés añade “que no hay lengua humana que sepa explicar la grandeza y particularidades de ella”. Esta descripción se complementa con la mención de la multitud de deidades locales y sus representaciones (ídolos), así como los sacrificios humanos que se les ofrecían.⁶⁰

2.2. GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1526)

En el ya mencionado capítulo X de su *Sumario*, Fernández de Oviedo incluye, sobre todo, información etnográfica sobre los hablantes de Cueva, tal vez la población indígena predominante en la región del istmo y el Darién en ese momento, aunque también se refiere a algunos grupos de la costa atlántica colombiana. Este autor usa el término antillano *areito* para referirse a los “cantares” de los habitantes del Darién, y los define como “bailes cantando”, que los indígenas hacían para sus diversiones, tal como él mismo había visto entre los labradores en España y aun en los de Flandes, en los que hombres y mujeres bailaban acompañándose con panderos. Estos bailes eran interpretados en forma responsorial y guiados, en sus textos y coreografía, por el especialista ritual llamado *tequina*, al que también llama “maestro de sus responsiones e inteligencias”, es decir, quien preserva y transmite los can-

59 Vespucci, *Lettera*, “Secondo viaggio”, 20-21.

60 Hernán Cortés, *Carta de relación...*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1522, s.f. La edición moderna corriente es la edición como “Carta segunda”, en Hernán Cortés, *Cartas de relación de la conquista de México*, Madrid: Espasa Calpe, 1970, 33-132.

tos de dichos bailes. Oviedo añade que el mismo *tequina* inicia “cantando en voz baja [...] concierta la medida de lo que dice con los pasos que va dando [...] y respóndele la multitud de todos”.⁶¹ Otro concepto, al que Oviedo alude aquí y desarrolla en obras posteriores, es el contenido histórico de dichos bailes cantados en los que se narraban sus genealogías, hazañas, triunfos, derrotas y muertes de sus antepasados, con el objeto de “que quedaran en la memoria en lugar de libros”.⁶² Más adelante veremos cómo Oviedo desarrolla esta preocupación por la historia oral en el caso de la historia de España, que era –aparentemente– el principal objetivo de sus esfuerzos históricos. Para él, la historia encarna lo único verdadero, honesto y provechoso y, en el plano ético y moral, resulta indisoluble de “la práctica de la moral cristiana para cumplir así con el plan de la Providencia”.⁶³

En su *Historia* de 1535, Fernández de Oviedo incluye además la primera ilustración de uno de los instrumentos musicales usados en dichos bailes, un tronco horadado con dos lengüetas que producían sonidos diferentes y que tenía gran proyección de sonido, el cual, por afinidad sonora, se describe en la mayoría de los casos como “atambor” o “atabal” (figura 1.1).⁶⁴ Otro ingrediente fundamental del ritual y del baile indígena eran las bebidas embriagantes, que ya Fernández de Oviedo llama *chicha*, y que D’Anghiera describe como semejantes a la cerveza de grano y lúpulo que hacen los belgas o a la cidra de manzana de los “cántabros”.⁶⁵ Para la publicación de su *Historia*,

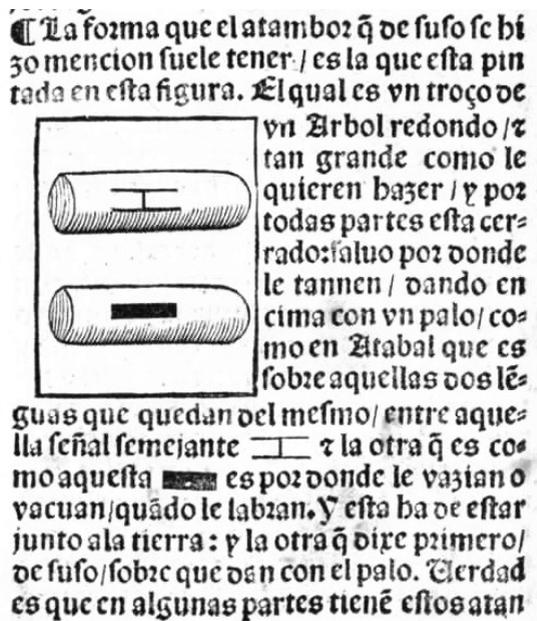


Fig. 1.1. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Primera parte de la historia natural y general de las Indias* (Sevilla: Juan Cromberger, 1535), Libro V, Capítulo 1, f. 46v. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid. Biblioteca Digital Hispánica. Licencia Linked Open Data.

61 Fernández de Oviedo, *Sumario*, ff. 11v-18v.

62 Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Sevilla: Juan Cromberger, 1535, f. 46.

63 Jorge Martín García, “Estudio”, en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Prisión del rey de Francia (1525-1533)*, editado por Jorge Martín García, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, 17-270 (17-21).

64 Fernández de Oviedo, *Historia*, 1535, f. 46v.

65 D’Anghiera, “Septime decadis”, Cap. X, f. 102v y Fernández de Oviedo, *Historia*, ed. Amador, I, 252.

Fernández de Oviedo se hallaba de nuevo en España, después de haber permanecido en América dos periodos adicionales entre 1526-30 y 1532-34.⁶⁶

2.3. PASCUAL DE ANDAGOYA (ca. 1541)

Pascual de Andagoya, hidalgo vasco integrante de la armada de Pedrarias, en su *Relación* –escrita alrededor de 1541 y que mereció que algún lector contemporáneo la considerara “notable”– añade observaciones sobre la organización social y las costumbres de las sociedades indígenas de la costa atlántica de Panamá producto de las “entradas” y “cabalgadas” en las que participó entre 1516-20.⁶⁷ Andagoya proporciona un panorama más amplio de la situación de la población indígena en el momento del contacto con la expedición de Pedrarias y, al igual que Fernández de Oviedo, se refiere a los hablantes de Cueva, la población más numerosa y que más sufrió intrusiones violentas y desplazamientos forzados hacia el Darién, para trabajar como esclavos en las minas de oro. En su texto, Andagoya describe una sociedad indígena fragmentada, con muchos “señores pequeños”, con luchas intestinas y guerras por el dominio de los territorios de pesca y caza. Además, proporciona detalles sobre sus rituales funerarios, a los que concurrían los señores principales y en los que se practicaba el desecamiento del cuerpo de sus caciques con braseros de carbón, proceso acompañado de “responsos” cantados por un grupo de doce “principales” sentados alrededor, “algo apartados” del cuerpo y vestidos con mantas negras que los tapaban desde la cabeza y la cara hasta los pies, los cuales cantaban en forma responsorial entre un solista y los demás.⁶⁸ Estos cantos eran precedidos del toque de un “atabal” de “voz ronca” que, muy probablemente, se refiera al tronco horadado de gran tamaño con dos sonidos ilustrado por Fernández de Oviedo en su *Historia* de 1535⁶⁹ y al que –escribiendo alrededor de 1500 en La Española– el ermitaño catalán Fray Ramón Pané denominó *mayohabao*.⁷⁰ Andagoya usa la expresión “como quien dobla” por analogía sonora con el toque de campanas, al referirse al sonido del

66 Amador de los Ríos, “Vida y escritos”, lii-lxii.

67 La *Relación* de Andagoya se encuentra disponible en el *Portal de Archivo Españoles* (PARES), AGI, Patronato, 26, 5, 9, “Relación...”, ff. 66-107v. Hay muchas transcripciones de ella, la más reciente de Hermes Tovar Pinzón (ed.), *Relaciones y Visitas a los Andes*. S. XVI, I, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura e Instituto de Cultura Hispánica, 1993, 101-186. En su transcripción, Tovar Pinzón no moderniza la ortografía ni la puntuación del texto.

68 El original de la relación de Pané está perdido y se conoce gracias a que Fernando Colón la incluyó en su *Vida del Almirante* de La edición moderna corriente y que aquí usamos es Ramón Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios: El primer tratado escrito en América*, editado por José Juan Arrom, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1974, 21-24.

69 Fernández de Oviedo, *Historia*, 1535, f. 46v.

70 Andagoya, “Relación...”, ff. 70-72v.

instrumento xilofónico del ritual funerario y también emplea el concepto de “horas” es decir, el rezo cíclico de las horas canónicas (en donde sabe usa el canto responsorial) para afirmar –concordado una vez más con Fernández de Oviedo– que dichas “horas que parecía que rezaban, eran la historia de aquel señor”. Andagoya finaliza su recuento de este episodio anotando que, durante la noche, a excepción de los que se encargaban del ritual, al oír el sonido del instrumento, “todos comenzaban a beber y a reír”, corroborando la temprana observación de Vespucci sobre las ceremonias indígenas. La celebración de “lloros” donde “rezan sus salmos y bendiciones”, acompañados de bebidas alcohólicas y el desecamiento de los cadáveres de sus jefes aparecen de nuevo en la relación de Pedro Cieza de León sobre los indígenas de los alrededores de la actual Anserma (centro-occidente de Colombia) alrededor de 1539-40.⁷¹

2.4. GONZALO JIMÉNEZ DE QUESADA (1537) Y SEBASTIÁN MOYANO DE BELALCAZAR O BENALCAZAR (post. 1535)

En esos años aparecen también las primeras notas etnográfico-musicales sobre las sociedades del altiplano de la actual Bogotá, la primera de las cuales data de 1537 contenida en una relación anónima que seguramente conoció Fernández de Oviedo, quien aparentemente también consultó el *Gran Cuaderno* de Gonzalo Jiménez de Quesada, hoy perdido. La relación cuenta que al día siguiente de uno de los primeros encuentros entre españoles y muiscas, que resultó en la muerte de algunos indígenas, vino un grupo de diez o doce de ellos “cubiertos con mantas negras” de algodón y bonetes tejidos del mismo color y material –con regalos de oro y venados– a realizar la “honras” de sus muertos, lo que hicieron con un canto “a manera de lloro” durante más o menos una hora y media, y después se retiraron.⁷²

Por último, y ya al final de nuestro periodo, Fernández de Oviedo reporta la existencia de tambores o atabales fabricados con pieles humanas entre los indígenas del actual Valle del Cauca (occidente de Colombia) de los cuales supo por conversaciones con Sebastián Moyano de Belalcazar o Benalcazar, a quien conocía bien desde su residencia en Panamá. Este conquistador, que había entado en este territorio desde Perú y Ecuador en 1535, le aseguró haber vistos centenares de estos tambores en sus casas ceremo-

71 Pedro Cieza de León, *Parte primera de la Crónica del Perú*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1553, Cap. 16, ff. xix y xix”.

72 “Relación de la conquista de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada”, en Juan Friede, *Descubrimiento del Nuevo Reino de Granada y fundación de Bogotá (1536-1539)*, Bogotá: Banco de la República, 1960, 201-252 (235-236). En el margen de dicho pasaje una mano contemporánea añadió: “danza que hacen a los muertos”.

niales añadiendo que su número dependía del rango del señor que los poseía y que ninguna “música han por tan suave e grata a sus orejas” como esta. La descripción que Oviedo tuvo de boca de Belalcazar debió ser muy imprecisa y de ella no podemos hacernos una idea clara de la estructura de estos instrumentos ni de su música. Sin embargo, el contexto que proporciona aclara un poco su función ritual e involucra a Europa, una vez más como resultado del mismo sistema comparativo que había usado en el caso de los bailes cantados en el Darién. Oviedo indica que tales instrumentos posiblemente existieron en Bohemia, pues el caudillo husita Jan Žižka (ca. 1360-1424) ordenó que, al morir, su piel fuera usada para hacer tambores y así poder guiar sus tropas después de su muerte. A esto añade que también en las Indias existían estos tambores y que, como parte de las luchas internas desatadas en el Perú por la prisión de Atahualpa, un capitán suyo –que se había rebelado contra él,– hizo un atabal o tambor con el cuerpo de un hermano del soberano después de sacrificarlo “por asegurar su tiranía e por atemorizar a otros”.⁷³

Fernández de Oviedo no presencié esto y es muy probable que, a pesar de que fueran exageraciones propagandísticas, decidió incluirlas en su historia. Sin embargo, algo de esto se puede corroborar con los escritos de otros testigos oculares de la llegada de los españoles a la zona a que nos referimos. Alrededor de 1539-40 en su descripción de la misma región (valle de Lile), Cieza de León alude al canibalismo ritual y menciona la presencia de los cuerpos de sus enemigos disecados y rellenos de ceniza, dispuestos de manera ordenada con sus armas y atributos en las casas ceremoniales de sus jefes como símbolo de su poder y grandeza, a mayor número de cuerpos mayor autoridad y prestigio político.⁷⁴ Es posible que esto fuera lo que vio Belalcázar, aunque su testimonio es muy difícil de corroborar. Por otra parte, es también posible que Fernández de Oviedo lo reprodujera solo como una justificación más de sus ideas sobre la necesidad de la conversión y evangelización de la población indígena americana. Unas líneas más adelante, advierte al lector: “Ved ... que ceremonias les da a entender el diablo”.

Ya durante su breve gobierno en el Darién, Fernández de Oviedo se había mostrado inflexible y fundamentalista en lo moral, castigando severamente blasfemias, amancebamientos, fraudes y quemando barajas de naipes. También en lo religioso manifestó un celo similar al incluir en la segunda parte de su *Catálogo Real* (obra perdida hasta el momento) la campaña de

73 Fernández de Oviedo, *Historia*, I, Lib. VI, Cap. XXX, 217-18 y Manuel Lucena Salmoral, “Sebastián Moyano”, *Db-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/8319/sebastian-moyano>.

74 Cieza de León, Cap. 28, f. 33v.

1546-47 en que Carlos V subyugó la liga protestante de Sajonia y Hesse.⁷⁵ En efecto, en el fragmento sobre los tambores con pieles humanas aflora su “barbarización” del luteranismo, asimilándolo al canibalismo y a los sacrificios humanos americanos mediante la inclusión de la historia de Žižka, uno de los defensores de la reforma religiosa husita, importante movimiento predecesor de la reforma protestante, que para cuando Oviedo escribía, era ya una de las grandes amenazas para la hegemonía española en Europa y América.⁷⁶

2.5. PEDRO CIEZA DE LEÓN (post. 1535)

El ya mencionado Cieza es autor de valiosas observaciones sobre los indígenas del occidente colombiano, donde llegó alrededor de 1535 para penetrar luego en el territorio del noroeste de Colombia desde Cartagena y Urabá, camino hacia el Perú. Hacia 1536-37, en la zona de Dabeiba (noroeste de la actual Antioquia) narra el hallazgo de campanas y caracoles de “oro fino” al igual que caracoles marinos, algo que coincide con las leyendas fabulosas sobre las grandes riquezas de oro de que se hablaba en el Darién desde antes de la llegada de Pedrarias. Además, en su breve comentario sobre los indígenas de Urabá (en los alrededores del actual Necoclí), Cieza hace eco de Vespucci y de Fernández de Oviedo y anota que, en sus ceremonias fúnebres, los indígenas “beben llorando el muerto”.⁷⁷ Sin embargo, su información etnográfica más llamativa es aquella relacionada con la presencia de instrumentos eólicos, es decir, aquellos que producen sonidos al ser puestos en resonancia por el viento. En Picará (actual Filadelfia, Caldas, centro-occidente colombiano), Cieza describe plazas situadas en las proximidades de la residencia de sus caciques, las cuales estaban cercadas con largas cañas huecas que, en la parte alta, tenían colgadas las cabezas de sus enemigos y, en la baja, orificios por los cuales “cuando algún viento se levanta, hacen gran sonido, parece música de diablos”.⁷⁸ No hay otras referencias a estos tubos sonoros eólicos

75 Amador de los Ríos, xxxiv-xxxvii y lxxvii-lxxviii. Sobre el posible hallazgo de este manuscrito, véase José Manuel Nieto Soria, “¿La segunda parte del *Catalogo Real de Castilla* de Gonzalo Fernández de Oviedo en un manuscrito de la British Library?”, *En la España Medieval*, 37 (2014): 403-434.

76 Jan Hus, el fundador de movimiento, tenía opiniones semejantes a las de Lutero contra el papado y la Iglesia católica, por lo que fue excomulgado, condenado a muerte y quemado en la hoguera en Konstanz (Alemania) en 1415. Jan Žižka lideró la resistencia husita ante la cruzada papal lanzada en 1420, en las que sus fuerzas resultaron vencedoras, como sucedió en dos cruzadas después de su muerte, hasta que finalmente llegaron a un compromiso en el Concilio de Basilea de 1436. Este movimiento y el de John Wycliffe en Inglaterra pueden considerarse como antecedentes importantes de la reforma de Lutero.

77 Cieza de León, Cap. 6, ff. 9-9v (Valle del Cauca); Cap. 8, f. 10v (Antioquia),

78 Cieza de León, Cap. 22, f. 26.

en la literatura conocida sobre América, pero se encuentran objetos similares en observaciones etnográficas de comienzos del siglo XX en China, el sudeste asiático, y algunas islas de Indonesia, Melanesia, Micronesia y Polinesia.⁷⁹

La organización social que describe Cieza entre los indígenas de los valles y montañas del occidente colombiano durante su estancia de casi una década en la región, muestra –al igual que en el Darién– una gran fragmentación y la existencia de señoríos autónomos (*behetrías*) grandes y pequeños, en lucha constante entre sí. Otras constantes eran una densa población, el canibalismo ritual y la presencia de sepulturas de pozo con cámara lateral ricas en ofrendas de oro, así como el hallazgo de minas y ríos ricos en oro de aluvión. Escribía Cieza: “la tierra de aquellas comarcas muy rica es”, pero lamenta que la población indígena no “fuera doméstica y bien inclinada y no tan carnicera de comerse unos a otros”; y de los españoles, se queja de que no hubieran sido “los capitanes y gobernadores más piadosos” para no haber “apocado” la población indígena.⁸⁰

Para Cieza y Fernández de Oviedo el error era el mismo, dejarse llevar por el demonio o por la codicia del oro. Sin embargo, Cieza concluye que tanto a los indígenas, como cristianos “que compartimos el origen de nuestros antiguos padres Adán y Eva”, Cristo los “redime y hace libres del poder del demonio”. Para Cieza, los españoles por designio divino debían realizar esta tarea, pues “los eligió Dios para una cosa tan grande, más que a otra nación alguna”.⁸¹ Así, Fernández de Oviedo y Cieza de León se adelantaban a la decisión de Carlos V en el codicilo de su testamento de 1558, donde adopta la total intolerancia en materia religiosa e instruye a su hijo Felipe II para que castigue “a los herejes con toda demostración y rigor conforme a sus culpas [...] sin excepción [...] y sin admitir ruegos de persona alguna”.⁸²

Los hechos que narramos son parte de un periodo turbulento, marcado por la implementación de las Leyes Nuevas de 1542, las guerras civiles del Perú y la insurrección de Francisco Hernández Girón en 1553-54, todas con claras repercusiones en el actual territorio colombiano. Las luchas por la jurisdicción de ese territorio y por la posesión del ambicionado botín de oro llevaron a la muerte de Jorge Robledo y de Álvaro de Oyón, insurrecto contra

79 Marcuse, 582-583; Uli Wahl, “The Famous ‘Weeping Bamboo’ or the Bamboo Aeolian Organ”, *Kite Musical Instrument and Aeolian Musical Instruments*, <https://www.windmusik.com/html/bamborgl.htm>.

80 Cieza de León, Cap. 14, f. 17.

81 Cieza de León, “Proemio del autor”, s.f.

82 Manuel Díaz Pineda, “Carlos V (I), dos acercamientos a la reforma protestante”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 43, 2 (2018): 445-463 (460).

el rey. Muy poco después de la independencia, en 1823, ingleses y franceses explotaban las minas de oro de esta región colombiana⁸³ y, a mediados del siglo XIX, durante el primer brote de nacionalismo, la figura de Oyón fue idealizada por la literatura colombiana con un poema heroico.⁸⁴ Cuando el poema se publicó en forma definitiva, en 1884, las ideas ya eran otras, y el acendrado hispanismo de la elite colombiana llevaría en 1892 a que el gobierno obsequiara el hoy llamado Tesoro Quimbaya a la reina regente de España, María Cristina de Habsburgo (1858-1929) en agradecimiento por su fallo favorable a Colombia en una disputa de límites con Venezuela. El Tesoro, que se exhibe hoy en el Museo de América de Madrid, está compuesto por varios centenares de objetos de oro y tumbaga, descubiertos por saqueadores de tumbas en el territorio de que tratamos, cerca de la actual Pereira (antiguo Cartago) y luego vendidos al gobierno colombiano a través de intermediarios en 1891.⁸⁵

Cieza describe, alrededor de 1546, el lugar donde se encontró este Tesoro –la “provincia de Quimbaya”– en términos más benignos que a sus vecinos e indica que estaba bien poblada, con señores confederados, canibalismo ritual ocasional y abundancia de oro en adornos corporales y aún en los vasos donde “bebían de su vino”. Observa también entre ellos la celebración de batallas rituales con cantos, entre grupos de hombres, mujeres y muchachos; y además, bailes muy semejantes a los descritos por Oviedo, en donde todos bailaban con una “vasija de vino en la mano”, acompañados por el sonido de dos “atambores” y guiados por alguien que “toma la delantera” y a quien imitaban. Así como en los bailes del Darién, Cieza indica que los cantares de dichos bailes tratan de “los trabajos presentes y [...] los sucesos pasados de sus mayores”.⁸⁶ Sin embargo, añade que esta gente había sido “muy indómita y trabajosa de conquistar”, lo que sólo se había conseguido cuando se “hizo justicia de sus caciques antiguos”, aunque añade que en el caso de algunos

83 Para una visión general de la presencia de compañías inglesas y francesas en la explotación de estas minas, véase Álvaro Gartner, *Los misteres de las minas. Crónica de la colonia europea más grande de Colombia en el siglo XIX, surgida alrededor de las minas de Marmato, Supía y Riosucio*, Manizales: Universidad de Caldas, 2005.

84 Sobre este poema, véase Carlos García Prada, “Julio Arboleda y su ‘Gonzalo de Oyón’”, *Revista Iberoamericana*, 9, 29(1943): 39-74.

85 Alicia Perea, Ana Verde Casanova, Andrés Gutiérrez Usillos (eds.), *El Tesoro Quimbaya* [catálogo de exposición], Madrid: Museo de América, CSIC y Ministerio de Cultura y Deporte, 2016 y, en particular, Carl H. Langebaek R., “Metalurgia Quimbaya: Chamanismo y cambio históricos de una tradición prehispánica en Colombia”, 275-309. El tesoro lo vendió al gobierno colombiano el prestigioso político, empresario y hombre público Fabio Lozano Torrijos (1865-1947).

86 Cieza de León, Cap. 24, f. 28.

“no hubo mucha”, pues se hizo sólo por quitarles el oro.⁸⁷ Estos comentarios se refieren a Miguel Muñoz, otro veterano del Darién, Nicaragua y el Perú, y a la rebelión indígena de los Quimbaya en contra de su gobierno en 1542. Los documentos, que datan de 1550, no aclaran la secuencia de los eventos, pero las atrocidades de Muñoz reeditaban los procedimientos del Darién, la suerte de los siguientes caciques lo demuestra: Urbi, Arisquimba, Chalima, Tanambí, Peromboco y Guquita fueron destrozados por perros, algunos después de haber sido mutilados y torturados; y muchos otros caciques e indígenas sufrieron la misma suerte o fueron quemados vivos. Por otro lado, las casi cien víctimas de los indígenas alzados sólo incluyeron dos encomenderos y otros catorce españoles, entre vecinos y soldados. La mayoría de los muertos fueron los esclavos negros y los indios (esclavos o *yanacunas*) al servicio de los españoles, algunos de los cuales provenían de Cali, Popayán, Quito, Perú y Nicaragua. Muñoz fue sentenciado por sus delitos, apeló y gracias a sus conexiones dilató el proceso hasta 1554, cuando fue asesinado por los propios indígenas de su encomienda cerca de Cali.⁸⁸

* * *

En todas estas referencias notamos la presencia de patrones culturales comunes y de muy amplia cobertura. Andagoya (en la costa atlántica de Panamá, alrededor de 1516-20), Cortés (en Tenochtitlán en 1519) y el cronista anónimo (en el altiplano central de la actual Colombia en 1537) todos describen rituales funerarios indígenas y coinciden en el uso de mantas negras y cantos a manera de “salmos” por parte de los especialistas rituales; y en el caso del occidente colombiano, el desecamiento de los cadáveres de los jefes, los respectivos “llores” y cantos en el estilo mencionado. Adicionalmente, encontramos por otra parte, la presencia del xilófono en forma de tronco horadado desde Mesoamérica hasta el norte de Suramérica y, además, entre los Panches en el centro-occidente de Colombia,⁸⁹ donde también hallamos una referencia aislada pero muy significativa a la extracción de los corazones

87 Juan Friede, *Los Quimbayas bajo la dominación española*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978 (2ª ed.), 53-70.

88 Octavio Nogales Hidalgo, “Ensayo de investigación biográfica sobre el adelantado Sebastián de Belalcázar”, *Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras*, 8, 45-46 (1947): 57-91.

89 Friede, *Los Quimbayas*, 89.

de cautivos de guerra.⁹⁰ Por otra parte, la masticación de la hoja de coca está presente en descripciones etnográficas contemporáneas en un área que cubre desde Nicaragua hasta el Perú⁹¹. Todo esto apunta a que, para desarrollar la etnohistoria musical americana, tal vez sea recomendable abandonar las limitaciones que imponen las fronteras nacionales actuales y tratar de ver un panorama mucho más amplio y de mayor circulación de pautas mentales, culturales y tecnológicas, especialmente en esta área “intermedia”, situada entre las sociedades indígenas de Perú y Mesoamérica a la que nos hemos referido.

3. ¿Qué oyeron y vieron los indígenas?

Sabemos muy poco sobre la música que interpretaron los músicos profesionales que llegaron al Darién con Pedrarias en 1514, aunque algo podemos suponer teniendo en cuenta los repertorios que se interpretaban en esos mismos instrumentos en Europa. Comenzaremos por el conjunto de tañedores,⁹² es decir, los tres músicos que tocaban arpa, flauta con tambor (tamborino) y el músico llamado “gaitero y xabeba”. Todos estos instrumentos presentan problemas terminológicos y organológicos que no podemos más que esbozar en este escrito y que, mediante algunos ejemplos de la documentación histórica e iconográfica, trataremos de contextualizar su uso.⁹³ Una vez más, el ya citado Fernández de Oviedo, proporciona información muy valiosa sobre estos instrumentos, que conoció en la corte de los Reyes Católicos. Como testigo presencial, su testimonio es el único relato de primera mano existente sobre los músicos e instrumentos durante los casi diez años (1490-1497) que

90 Cieza de León, *Parte primera*, Cap. 19, f. 22v. En esta región, Cieza menciona en varias ocasiones la presencia de instrumentos musicales empleado nombres genéricos como “bocinas, atambores y flautas”.

91 Fernández de Oviedo, *Historia*, I, Lib. VI, Cap. XX, 206-207 y Vicente Valverde, “Carta del Obispo de Cuzco al Emperador sobre cosas de su iglesia y otros de la gobernación general de aquel país (1539)”, en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*, editado por Joaquín F. Pacheco, Francisco de Cárdenas, Luis Torres de Mendoza, Madrid: Manuel B. de Quirós, 1865, vol. III, 92-137 (98).

92 En España, durante los siglos XIV y XV, a estos intérpretes se les llamaba “ministril” o “juglar”, pero en el siglo XVI, el término ministril se emplea cada vez más para referirse a los intérpretes de instrumentos “altos”, es decir, chirimías, sacabuches e instrumentos afines, mientras que se prefiere la palabra “tañedor” para los intérpretes de instrumentos bajos y de teclado.

93 En general, a este respecto la bibliografía es inmensa, así que las obras de referencia conocidas se incluirán en la discusión de cada uno de los instrumentos. Bermúdez, “Trumpets, Gold, Minstrels and Death”, contiene un tratamiento detallado de los instrumentos musicales mencionados en estos documentos.

permaneció al servicio del malogrado príncipe Juan. Casi todos los instrumentos que interpretaban los músicos al servicio de Pedrarias se tocaban en la "cámara" del príncipe, recuerdos que Oviedo pone por escrito en 1546-1547 durante su estancia en España después de haber atravesado el océano en nueve ocasiones y haber vivido en América cerca de quince años en total.⁹⁴

3.1. TAMBORINOS

D'Anghiera, a pesar de no haber estado nunca en América, y gracias a su amplísima red de informantes y a su conciso estilo casi periodístico, nos proporciona información muy valiosa sobre el instrumento que tocaba uno de los tañedores de Pedrarias, el tamborino. En su narrativa sobre el tercer viaje de Colón, este autor llama "timpana tibiasque" al instrumento que tocó el "tamborino" que Colón ordenó subir al castillo de popa y tocar para los indígenas que se acercaban a la nave, episodio sobre el que volveremos más adelante.⁹⁵ De esto queda claro, entonces, que el tamborino era un instrumento compuesto por una flauta de tres orificios (dos frontales y otro posterior) y un tambor cilíndrico, y que también se llamaba así a quien lo tocaba. El gran uso de este instrumento está ejemplificado por las tres flautas que se encontraron en el naufragio de la *Mary Rose*, la nave insignia de la armada de Enrique VIII de Inglaterra, carraca de guerra botada en 1511 y hundida frente a Portsmouth en 1545.⁹⁶ Podemos suponer que era un instrumento común en los barcos y asociado con el baile, función que hoy mantiene el *tabor pipe* (flauta con tambor) en Inglaterra.⁹⁷ Tomando un ejemplo de Aragón -una región donde coexistían diferentes culturas musicales- en 1479 en Épila (Zaragoza), como parte de su contrato, un "juglar y tamborino" musulmán debía "tocarles para bailar" a "los mozos de la villa" en las fiestas "mandadas por la iglesia y por la villa"; entre ellas, menciona las Pascua Florida y de Navidad, las fiestas

94 Amador de los Ríos, "Vida y escritos", lxx-lxii; Orjuela, 41-46.

95 *De Orbe Novo*, Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1530, "Prime decadis", Cap. VI, f. 22v.

96 En los restos de este naufragio se encontraron siete instrumentos musicales: tres *tabor pipes* de diferentes tamaños, un fragmento de la caja, la membrana y una baqueta de un tambor, las cajas de resonancia de dos *fiddles*, el fragmento de clavijero de uno de ellos y una "dulzaina" o *still shawm*, instrumento este único en su género hasta el momento. Véase Francis Palmer, "Musical Instruments from the Mary Rose: A Report on Work in Progress", *Early Music*, 11, 1(1983): 53-59. En cuanto a las imágenes de los instrumentos encontrados en la *Mary Rose*, véase Martin Cullingford, "The Mary Rose's Musical Instruments", *The Gramophone*, 12 de octubre de 2017, <https://www.gramophone.co.uk/other/article/the-mary-rose-s-musical-instruments>.

97 Steve Rowley, "Pipe and Tabor un the Morris", *Pipe and Tabor. The Home of the Tabourers Society*, 2007, <http://www.pipeandtabor.org/the-pipe-and-tabor/pipe-and-tabor-in-the-morris/>.

de la Virgen y de los Apóstoles; y también debía tocar los domingos y en las bodas de cristianos, judíos y moros.⁹⁸ Así pues, era un instrumento cuyo uso trascendía las fronteras religiosas y culturales y estaba muy estrechamente relacionado con el entretenimiento, la fiesta pública, civil y religiosa, así como con las fiestas domésticas y familiares.

3.2. TROMPETAS Y ATABALES

De la larga serie de intervenciones de las trompetas en las apariciones públicas de Pedrarias, las hubo de gran ceremonia y significado como la toma de posesión de la Mar de Sur en Pequeo (golfo de San Miguel) el 27 de enero de 1519, una semana después de la ejecución de Balboa. Esta se hizo con estandartes reales, “de damasco colorado y en ella pintadas y esculpidas las armas reales”. Participaron varios capitanes, entre ellos Pizarro y Andagoya, clérigos y funcionarios además de “Hernando de Vega y los otros trompetas” a los que varias veces se les ordenó tocar, y en el momento más solemne, con todos de rodillas “e como señal de la dicha toma de posesión, mando tocar las dichas trompetas a mayor abundamiento” y en voz alta vitoreo a “la reina Doña Juana y el [...] rey don Carlos su hijo” y proclamó la posesión de la Mar del Sur, y las tierras “descubiertas y por descubrir”.⁹⁹ El gran boato de este momento contrasta dramáticamente con el testimonio de Fernández de Oviedo sobre la muerte de Balboa, quien indica que “a diez o doce pasos de donde los degollaban (como carneros, uno a la par del otro) estaba Pedrarias mirando por entre las cañas de la pared de la casa o bohío” y, como anota Romoli, una semana después ya estaba en el mismo sitio donde Balboa había avistado el Pacífico seis años antes.¹⁰⁰

Las trompetas eran parte esencial del boato de reyes y nobles y, quienes veían la oportunidad de imitarlos y contaban con los medios para hacerlo, lo hacían contratando trompetas que tocaran para ellos con el propósito de reforzar su autoridad y despliegue público de poder. En nuestro contexto, la lista de las quejas en contra de estos abusos es larga y es notable la acusación que el mismo Balboa hacía en 1515 en contra de Pedrarias por no repartir la riqueza tomada por la fuerza a los nativos, añadiendo que sólo pagaba “ciertas trompetas y oficiales y algunos hombres para la guarda” y que lo demás se

98 Pallarés Jiménez, “Aportación documental para la historia de la música en Aragón, III”, *Nassarre*, 8, 2 (1992): 171-244 (189-190).

99 Altolaguirre y Duvale, Doc. 67, 179-183 (180, 182).

100 Fernández de Oviedo, *Historia*, editado por J. A. de los Ríos, II, 2ª parte, Libro XXIX, Cap. XII, 60; Romoli, *Balboa*, 391.

quedaba en sus manos y en las de sus allegados.¹⁰¹ En un incidente sobre el que volveremos más adelante, el sumario proceso para la ejecución de Francisco Hernández de Córdoba en 1526, indica que parte del comportamiento que Pedrarias consideraba punible y uno de los cargos que se le imputó fue que para hacerse respetar como “señor” de dicha provincia “se servía con trompetas mientras comía y cenaba y le tañían a las madrugadas”, además de haber dado la mano a algunas personas para que se la besaran.¹⁰² Pedrarias veía esto como una afrenta personal. Otro caso posterior es el de García de Lerma, miembro de la familia de comerciantes burgaleses quien ya había tenido numerosos contratos en América. Juan de Castellanos –aventurero y soldado, transformado en cura e historiador– recuerda varias décadas después que, en 1529, cuando Lerma era gobernador de Santa Marta, comía con chirimías y trompetas, muchos invitados, “ostentaciones y vajillas”.¹⁰³ Ahora bien, no se debe pensar que eran casos exclusivos de la América española, pues en París en 1418, el *chevalier du ghet* o jefe de policía se hacía acompañar de tres o cuatro ministriles de “instrumentos altos” para anunciar su presencia.¹⁰⁴

3.3. ARPAS

El arpa tenía también una muy larga tradición internacional paneuropea y, además de las piezas instrumentales a solo y de aquellas para el baile, otro de sus principales repertorios parece haber sido el acompañamiento del canto, y en especial, de canciones narrativas como los romances. Durante su segundo regreso a España, Fernández de Oviedo –escribiendo en 1532– recuerda a “Ludovico el de la harpa” e indica que lo oyó “tañer e cantar” el estrambote “A la mia gran pena forte” en Madrid en 1510 en presencia de Fernando el Católico, su segunda esposa Germaine de Foix y Fernando de Aragón, el vencido Duque de Calabria¹⁰⁵. Poco después, en 1535, en la primera parte de su *Historia*, Oviedo

101 Romoli, *Balboa*, 381.

102 “Traslado de una sentencia de Pedrarias Dávila y del licenciado Molina, alcalde mayor, contra el capitán Francisco Hernández, León, 6 de julio de 1526”, en Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 365-371.

103 Juan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, IV, Pt 2, “Historia y relación de las cosas acaecidas en Santa Marta”, Canto 2, 277-278 (ed. 1843): “Y mucho al tiempo que comía / Lerma con chirimías y trompetas / riquísimo repuesto, muchas sillas / y ostentaciones grandes de vajillas”.

104 *Journal d'un bourgeois de Paris*, editado por A. Tuetey, 105-106.

105 Sobre Ludovico y la información que sobre él nos proporciona Fernández de Oviedo, véase Egberto Bermúdez, “The Harp in Fifteenth Century Spain”, *Historical Harp Society Newsletter*, 3, 1 (1992): 8-14; E. Bermúdez, “Sobre la identidad de Ludovico”, *Nassarre*, X, 1 (1994): 9-16; “More on the Identity of Ludovico. Additional Remarks”, *Journal of the Historical Harp Society*, XIII, 1 (2002-2003): 23-28. Véase, además, Evelia Ana Romano de Thuesen, “Transcripción y

considera esta obra como un “cantar o areito”, es decir, como semejante a los ya mencionados bailes cantados indígenas, y anota que en esta ocasión había sido compuesto por el rey Fadrique (Federico) I de Nápoles (1451-1504) en 1501 cuando “perdió el reino porque se juntaron contra él y lo partieron entre sí los Reyes Católicos [...] y el Rey Luis de Francia”.

Tal como había afirmado en cuanto a los bailes indígenas, Fernández de Oviedo afirma que en los romances y canciones, también se conservaba la historia y para aclarar su comparación entre *areitos* y romances cita uno reciente, relacionado con la victoria de la Batalla de Pavía en 1525 y la prisión del Rey de Francia Francisco I, añadiendo –en directa alusión a Carlos V, destinatario de la obra– “que ni los niños ni viejos dejaran de cantarlo” y así, “andan hoy entre las gentes estas y otras memorias muy más antiguas y modernas”.¹⁰⁶ El canto de canciones de contenido histórico era parte de la tradición internacional de ministriles y en algunas ocasiones, los arpistas que cantaban incluían algunas de claro contenido político como es el caso –un siglo antes, en 1413– del arpista que fue remitido a la justicia de París desde Melun, acusado de cantar una canción en contra de los parisinos y de ser un espía del arzobispo de Sens, opositor del Duque de Borgoña, el inspirador de la revuelta parisina de ese año.¹⁰⁷

En cuanto a la interpretación del arpa, Juan Bermudo indica que Ludovico del Arpa recortaba la longitud vibrante de la cuerda que tocaba con un dedo de la otra mano y así producía los semitonos en el momento de las cadencias.¹⁰⁸ Además, Ludovico fue quien proveyó el modelo para la fantasía para vihuela de Alonso Mudarra, que en su subtítulo indica claramente que imitaba la interpretación del arpista en su instrumento y que “era difícil hasta ser entendida”. Esto se refiere a las cuerdas del arpa que siguen vibrando mientras se tocan otras, creando disonancias que deber ser “silenciadas” para entender la conducción de las voces. Ludovico debía ser muy conocido

edición del Catálogo Real de Castilla, manuscrito inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés”, tesis doctoral, University of California, Los Angeles, 1992, 1611.

106 Fernández de Oviedo, *Historia*, 1535, f. 46v.

107 *Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449*, editado por Alexandre Tuetey, París: H. Champion, 1881, 46; Lia B. Ross, “Anger and the City: Who Was in Charge of the Paris cabochien Revolt of 1413?”, *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age*, editado por Albrecht Classen, Nueva York: De Gruyter, 2009, 433-462. La revuelta parisina de 1413 hace parte de la Guerra de los cien años (1337-1453) y también de la guerra civil entre las dos ramas de la monarquía francesa, la de la Casa de Borgoña y la de la Casa de Orleans (Armagnac), que contaba entre sus líderes con el arzobispo de Sens, Jean de Montagu o Montaigu, quien murió luchando contra los ingleses en la célebre batalla de Azincourt.

108 Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555, Libro IV, Cap. 88, ff. 110-111.

en los círculos musicales españoles y sus procedimientos utilizados por parte de arpistas como Maestre Pedro de la Arpa y David, a quien encontramos en las cuentas de la casa de Medina Sidonia entre 1513-16, antes de que el mismo Ludovico apareciera en ellas en 1525.¹⁰⁹



Fig. 1.2. Arpa, Hans Memling, *Christus met zingende en musicerende engelen*, tríptico, detalle panel derecho. Los "harpions" son claramente visibles en las arpas de esta figura y en la Fig. 1.6. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

Adicionalmente, con nuestros conocimientos actuales no es posible confirmar si las arpas que se tocaban en España contaban con "harpions", es decir clavijas anguladas para fijar las cuerdas a la tapa que rozaban las cuerdas, dándoles un sonido (zumbido) adicional, que desde alrededor de 1475 se denomina en inglés "rebuzno" o "grito" (*bray*) (figura 1.2).¹¹⁰ Es muy probable que no los tuvieran, pues Bermudo no los menciona en su detallado tratamiento de este instrumento, donde describe minuciosamente detalles puntuales de la práctica interpretativa del mencionado arpista italiano, activo en España desde 1502 hasta por lo menos 1525. La música española en América se había transformado ya para 1540-50, pues Bermudo menciona que "de Indias han traído bandurrias con cinco cuerdas", instrumentos que solían tener solo tres y máximo cuatro; y añade que, en Andalucía, estas mismas bandurrias "se han visto con quince trastes", cuando solían tener un máximo de diez.¹¹¹ Así pues, a mediados del siglo XVI, Andalucía se consolidaba como un territorio de transición cultural entre España y América.

109 Gómez Fernández, 379 y 382. Creemos que "David" arpista entre 1513-1516 y "Julio César", vihuelista entre 1574-1579 (406), eran apodos usados por sus patronos o por sus compañeros, obvio en el caso del arpista, no tanto en el del vihuelista.

110 Ron Cook, "The Presence and Use of Brays on the Gut-Strung Harp Through the 17th Century: A Survey and Consideration of the Evidence", *Historical Harp Society Bulletin*, 8, 4 (1998): 2-39 (8-9).

111 Bermudo, Libro IV, Caps. 68 y 69, ff. 97v-98v.

3.4. VIHUELAS

Otro instrumento armónico que podía desempeñar la misma función del arpa en el acompañamiento de canciones era la vihuela, que aparece documentada en América desde alrededor de 1502-03. Las Casas refiere la historia de uno de los miembros de la expedición de Ovando, quien “al son de una vihuela” hacía “su yegua bailar o hacer corvetas o saltar”. Uno de los miembros destacados de este grupo era Diego de Nicuesa (?-1511), a quien califica de persona “palanciana y graciosa en el decir” –para referirse a su refinada formación cortesana– añadiendo además que era “gran tañedor de vihuela y sobre todo gran jinete”, lo que permite pensar que se trataba de la misma persona.¹¹²

Como indica Fernández de Oviedo, tanto la “vihuela de mano” como la “vihuela de arco” formaban parte de los instrumentos que oyó y vio entre los músicos al servicio del príncipe Juan, uno de los cuales era Rodrigo Donaire (fl. 1493-1516), quien aparece como músico de vihuela en las cuentas de la casa de Isabel entre 1493 y 1500, desapareciendo de los documentos hasta abril de 1513, cuando reaparece en Granada al servicio de Íñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla, alcalde de la Alhambra, mecenas de las artes y quien trajo a España al varias veces citado Pietro Martir d’Anghiera.¹¹³ De los documentos que se refieren a Donaire sabemos que también cantaba, que compartía su empleo musical con por lo menos tres cantantes y dos instrumentistas (uno de ellos un sacabuche), y que él y su patrón no estuvieron mutuamente satisfechos durante su breve relación laboral. El ya experimentado conde tomó muy a la ligera la queja sobre la cortedad del sueldo de Donaire y, cuando este partió, añadía con sorna “creo que va a cantar donde crean que cantaba bien, que yo cada hora le decía que callase”.¹¹⁴ Sus diferencias parecen haber sido personales, pues al servicio de la casa de Medina Sidonia, donde encontró un nuevo empleo, Donaire tenía exactamente el mismo sueldo que le ofrecía Tendilla.¹¹⁵ Es muy probable que éste último no reconociera debidamente su anterior experiencia como músico en la corte de Isabel y Fernando.

Donaire había sido contratado por recomendación de uno de los amigos cercanos a Tendilla, Íñigo Manrique, el alcaide de la Alcazaba de Málaga, a quien en una carta Tendilla le recomienda que “cualquier cosa de música que

112 Las Casas, *Historia de las Indias*, III, Cap. 9, 51 y Cap. 52, 262.

113 Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001, 153-156.

114 Emilio Meneses García (ed.), *Correspondencia del Conde de Tendilla, II. 1510-1513*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1974, 266. Tendilla (294) hace alusión a la queja sobre la cortedad de los 20 000 maravedís del sueldo de Donaire, en forma ligera y con juegos de palabras.

115 Gómez Fernández, 98.

por allá atravesare, venga acá que esta es ahora la tema”, lo que apuntaría al auge en la demanda de músicos y a una gran movilidad de ellos entre la corte, las casas nobiliarias y los ambientes musicales profesionales.¹¹⁶ Los músicos que viajaron a América con Pedrarias muy probablemente formaron parte de esa red de músicos profesionales. Donaire dejó el servicio de Tendilla en mayo de 1513, antes de cumplir un mes de servicio, y se registró como pasajero a Indias de septiembre, lo que parece indicar que, como muchos otros, pensaba formar parte de la expedición del Gran Capitán y tuvo que optar por la de Pedrarias.¹¹⁷ Sin embargo, ante los múltiples inconvenientes y tardanzas que tuvo su partida, retrasada hasta la Semana Santa de 1514, probablemente decidió permanecer en Sevilla ante la oferta de trabajo al servicio de la Casa de Medina Sidonia, donde se le encuentra desde entonces hasta 1516.¹¹⁸

Así como ocurrió en la hueste de Cortés con la presencia de un “Ortiz, gran tañedor de vihuela”, quien también enseñaba a danzar,¹¹⁹ es muy probable que haya habido quien tocara la vihuela durante la época de Pedrarias como gobernador de Castilla de Oro. En 1529, por ejemplo, se incluyen “quince vihuelas” en la lista de mercancía exportada por los mercaderes de Siena desde Sevilla con destino a la isla de Cubagua (frente a la costa oriental de Venezuela),¹²⁰ que en ese momento comenzaba su época dorada en la explotación de perlas y que tenía frecuentes contactos con los asentamientos españoles del Darién y Panamá.¹²¹

3.5. MÚSICOS EN LA EXPEDICIÓN: ARPAS, GAITAS Y AXABEBAS

Continuemos ahora con los músicos de Pedrarias. Bernal Díaz –que finaliza su relato histórico hacia 1568– proporciona información adicional sobre la vida en Cuba y México de maestre Pedro de la Arpa, quien fuera uno de sus compañeros de viaje en 1514. Probablemente a mediados de 1516, estando aún en el Darién como joven de 24 años, y desconcertado por la confusión que

116 *Ibid.*, 230.

117 AGI, Contratación, 5536, 1, f. 305.

118 Gómez Fernández, 320.

119 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, editado por Guillermo Serés, Madrid: Real Academia Española, 2011. Cito aquí de la edición crítica de Serés, con la foliación original del manuscrito de Guatemala disponible en pdf en Real Academia Española, https://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf.

120 Enrique Otte, *Las perlas del Caribe: Nueva Cádiz de Cubagua*, Caracas: Fundación John Boulton, 1977, 489-490.

121 AGI, Panamá, 234, 3, ff. 146-146v. En 1528, Pedro Ortiz de Matienzo obtiene licencia real para rescatar, contratar y mercadear con los indios de Tierra Firme y Cubagua.

reinaba y temeroso de las impulsivas actuaciones de Pedrarias, al oír de las exploraciones que había comenzado Diego Velásquez desde Cuba, “con otras personas de calidad”, Díaz pidió permiso para irse a aquella isla y así lo hizo con el beneplácito de Pedrarias. Díaz participa en tres viajes de exploración de México, y en el tercero encuentra e incorpora a la hueste de Cortés al maestro Pedro de la Arpa, junto con otros cinco hombres de Francisco de Garay, gobernador de Jamaica y uno de los rivales de su comandante.¹²² Volvemos a saber de Maestro Pedro en octubre de 1526 en la ciudad de México, cuando solicita junto con otro músico, Benito de Vejer –quien había sido tamborino en las Guerras de Italia y sobre quien volveremos más adelante– que se le adjudique un terreno para establecer “una escuela de danza, por ser ennoblecimiento de la ciudad”, lo que se le otorga.¹²³ Un arpista y un tañedor de flauta con tambor proporcionaban el acompañamiento adecuado y habitual para la danza, tal como se hacía en Europa.

Para ese momento, México-Tenochtitlán debía contar con varios músicos, pues en 1527 en las actas del cabildo se mencionan “las tendezuelas de los tañedores”.¹²⁴ Bernal Díaz añade que maestro Pedro y Vejer murieron en México de muerte natural y Vejer, en sus últimos años, se convirtió en un buen ejemplo de éxito en el mejoramiento social al figurar en 1543 recibiendo los tributos de una encomienda en el vecino pueblo de indios de Axacuba (Hidalgo)¹²⁵, que posteriormente estuvo en manos de los dominicos.¹²⁶ Además de estos dos, y del ya citado Ortiz, Díaz del Castillo menciona a “Morón, gran músico”, sin indicar el instrumento que tocaba, añadiendo que fue vecino de “Colimar o Zacatula”, que se puede referir a una de las dos localidades en los actuales Jalisco y Guerrero, respectivamente. También incluye entre los músicos a “un Porrás ... gran cantor”, que pudo ser cantante de polifonía a pesar de no ser eclesiástico, aunque lo único adicional que nos cuenta el cronista era que era pelirrojo y que murió “en poder de indios” (Anexo 2).¹²⁷

El tercer instrumentista de Pedrarias, Francisco de Viana, tocaba dos instrumentos, la gaita y la xabeba, ambos de muy problemática identificación

122 Díaz del Castillo, 5-9. Esta observación del autor daría para situar la fecha de nacimiento hacia 1493, tres años antes de lo que generalmente acepta.

123 Ignacio Bejarano (ed.), *Actas de Cabildo de la Ciudad de México. Primer Libro de Actas*, Ciudad de México: Ed. del “Municipio Libre”, 1889, 109-110.

124 Bejarano (ed.), 121; y Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 1968, 222.

125 Díaz del Castillo, 952.

126 Stevenson, *Music in Aztec & Inca*, 222; AGI, México, 205, 25, s.f. El otro propietario era Jerónimo López, conquistador y vecino de México, a quien hereda su hijo de su mismo nombre. Podría tratarse también de un subarriendo de parte de las tierras de la encomienda.

127 Díaz del Castillo, 942 y 952.

y caracterización. La gaita se vuelve a mencionar alrededor de 1528 en un inventario de objetos usados después de más de una década de permanencia en el Darién (Anexo 1), pero en estas menciones no queda claro que tipo instrumento es. En varias partes de Europa, la gaita, llamada también *musette* y *cornemuse* (museta y cornamusa e los documentos de Aragón) forma parte de los instrumentos de los ministriles y tañedores desde el siglo XIII.¹²⁸ Este instrumento no aparece entre aquellos mencionados por Fernández de Oviedo en la corte española, ni tampoco entre los que usaban los músicos al servicio de la Casa de Medina Sidonia. Aparece, bajo el nombre de “musette” entre los instrumentos que trajeron a España los músicos que vinieron de Flandes con

Felipe I en 1501-02, donde ya existía una larga tradición de su uso,¹²⁹ aunque en estas menciones la información tampoco es suficiente para aclarar las características del instrumento. En América, nuestros documentos y otros de 1529 mencionan la presencia de “gaitas” en las cuentas de la mercancía que se llevó para ofrecer a los indígenas en la expedición que desde México a Maluco organizó Hernán Cortes. Esta mención nos hace pensar en otro instrumento diferente a aquel de zurrón, puntero y bordones, posiblemente uno de viento y de lengüeta (sencilla o doble).¹³⁰ Podría tratarse del que hoy se llama “gaita gastoreña” (Cádiz) o “gaita serrana”



Fig. 1.3. José María Lavata (Kogi, izq.) con warko mena (carrizo macho) y txu akunga (maraca) y Ramón Mojica (Wiwa, der.) con warko tériau (carrizo hembra), El Limón (Guajira, Colombia), noviembre de 1993. Fotografía: el autor.

(Madrid), que al igual que la alboka (alboque) –documentada desde el periodo medieval– son todos aerófonos de lengüeta sencilla conocidos en Inglaterra

128 La bibliografía sobre este tema es muy amplia y buenas síntesis sobre la información básica y el problema de terminológico y organológico de la gaita son las de Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, Newton Abbot: David & Charles, 1975, 673-688; Adam Gilbert “Bagpipe”, en *A Performer’s Guide to Medieval Music*, editado por Ross Duffin, Bloomington: Indiana University Press, 2000, 399-411.

129 Georges van Doorslaer, “La Chapelle musicale de Philippe le Beau”, *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, 4, 1 (enero-marzo 1934): 21-57 (39, 41 y 50).

130 “Relación del gasto que hizo Hernán Cortés en la armada que apostó a sus expensas para la Especería...”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, editado por Fernández de Navarrete, M. Salvá y P. Sainz de Baranda, vol. II, Madrid: Academia de la Historia, 1843, 405-419 (409, 411).

como *hornpipe* y que, mediante el citado recurso de la afinidad sonora, se llaman gaitas sin serlo. Este sería el mismo recurso terminológico que en 1580 vuelve a usarse en la descripción de los instrumentos indígenas de la región de Tenerife (curso bajo del río Magdalena, norte de Colombia) donde se denominan “gaiteros” a los intérpretes de un par de flautas largas, una de ellas tocada con una maraca, instrumentos que aun hoy tocan indígenas y campesinos de esta región (figura 1.3).¹³¹

Ahora bien, el instrumento de odre o zurrón, puntero (con doble lengüeta) y bordones o roncones (con lengüeta sencilla) – usando la terminología de la actual gaita asturiana o gallega– también hubiera podido ser el instrumento de Viana, pues esta también tenía, al igual que otros instrumentos de que hemos tratado, una larga tradición paneuropea en el ámbito de los músicos profesionales. En octubre de 1534, una gaita de dos bordones aparece junto con una chirimía tocados por dos músicos profesionales en las acuarelas que ilustran la partida de la expedición patrocinada por la casa Welser desde Sanlúcar de Barrameda hacia Venezuela (figura 1.4).¹³² Según el



Fig. 1.4. Chirimía y gaita. Hieronymus Köller (Cöllner) “El viejo”, *Álbum familiar*, Núremberg, detalle. Fuente: Londres, British Library, Add. Ms. 15217, f. 36v. Partida de la expedición a Venezuela, Sanlúcar de Barrameda, 1534. Licencia Alamy Images.

autor de la crónica de Hieronymus Cöllner “El viejo”, quien finalmente no viajó, el cortejo de dicha expedición incluyó músicos de trompetas, atabales, pífanos y tambores.¹³³ Es posible que

¹³¹ Egberto Bermúdez, “La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María, Bolívar” [notas a CD]. En *Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María, Bolívar* (Bogotá: Fundación de Música, MA TCOL 006, 2006), 12-13.

¹³² Londres, British Library, Add MS 15217, ff. 29-43, ca. 1469-1632. Este volumen reúne diferentes textos relacionados con la familia Köller (o Cöllner) de Núremberg, escrito por varios de sus miembros. El recuento de la expedición de Venezuela, ilustrado con acuarelas, refiere a los viajes de Hieronymus Cöllner “El viejo” y la fecha de 1533-34 se refiere a la expedición de Georg von Speyer –conocido como Jorge Spira o Espira,– en la que también participó Nicolás de Federman.

¹³³ Juan Friede, *Los Welser en la conquista de Venezuela*, Caracas y Madrid: Ediciones EDIME, 1961, 341.

estas gaitas pertenecieran a una tradición local del sur de Alemania, ya que la información que poseemos de las gaitas actuales de esa región indica que tienen dos bordones, como la gaita de la anterior ilustración.¹³⁴

En el medio cortesano, desde el siglo XV la gaita era símbolo de lo arcádico y pastoril, y así aparece en el famoso banquete organizado en Lille por la corte de Borgoña en 1454 en donde se promete recuperar Jerusalén de manos de los turcos. En una de las primeras mesas del banquete había un “pastor que tocaba la gaita en forma muy novedosa”.¹³⁵ Este instrumento aparece también en 1513 en el estreno en Roma de la *Égloga [de] Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina, publicada posteriormente en Burgos alrededor de 1518.¹³⁶ Allí encontramos un “gaitero” que es convocado por los dos pastores de la obra (uno de ellos aparentemente representado por el mismo Encina) para que proporcione “fuertes sonos” para la danza de celebración del triunfo del amor, la resurrección de Plácida, la protagonista, y su reencuentro con su amado Victoriano. El estreno de la obra está claramente inmerso en las ideas humanistas y contó con la presencia de cardenales, dignatarios y el marqués de Mantua Francesco Gonzaga, a quien la obra no le satisfizo y tal vez su disgusto se explique por el manejo poco riguroso de la tradición pastoril que la obra mostraba, alejada de lo que se acostumbraba en Italia.¹³⁷

Problemas muy semejantes plantea el otro instrumento de Viana, la xabeba, una flauta vertical de embocadura plana de tradición islámica, todavía usada en el norte de África y el Medio Oriente (figura 1.5).¹³⁸ La xabeba está documentada desde el siglo XIV en medios cortesanos y en las fiestas públicas de Aragón; y en 1539 la encontramos de nuevo en Tlaxcala (México),

134 Oliver Seler, “Dudelsack: Low Countries, Germany, Austria”, *The Universe of Bagpipes*, <http://www.hotpipes.com/pipe0014.html>.

135 Olivier de la Marche, “Banquet allégorique donné par le Duc de Bourgogne Philippe le Bon, a l’occasion de la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453”, en *Collection des chroniques nationales françaises*, editado por J. A. Buchon, París: Verdier Libraire, 1825, vol. I, 395-448 (404): “un berger joua d’une musette moult nouvellement”. En cuanto al contenido simbólico de la gaita, véase Emanuel Winternitz, “Bagpipes and Hurdy Gurdies in Their Social Setting”, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven: Yale University Press, 1979, 66-85.

136 Juan del Encina, *Égloga nuevamente trobada en que se introduze...*, [Burgos: Alonso de Melgar, ca. 1518-20].

137 José Luis Canet, “De la égloga a la comedia representable”, en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. XXXIX *Jornadas de teatro clásico*, editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, 97-119.

138 Antonio Torralba, “Reflexiones, casi en forma de pregunta sobre las flautas en la Edad Media. Capítulo Primero: ¿Qué era la ajabeba?”, *Revista de la Flauta de Pico*, 7 (enero 1997): 27-30 y “Adenda al Capítulo I: ¿Qué era la ajabeba?”, *Revista de la Flauta de Pico*, 9 (octubre de 1997): 14.

en la celebración organizada por los franciscanos para la Semana Santa en donde se indica que los indígenas tenían varios grupos de músicos: dos grupos de más de veinte cantores cada uno, y dos de ministriles con “flautas, con las cuales también tañían rabel y xabebas”, además de atabales y campanas pequeñas.¹³⁹ En ese mismo contexto las menciona el historiador mestizo de Tlaxcala Diego Muñoz Camargo, quien escribe alrededor de 1581-85. En su recuento de los aerófonos indígenas locales en desuso, y siguiendo una vez más el ya citado recurso de afinidad sonora, los describe como “trompas de palo y otros instrumentos a manera de flautas y fabebas”. Este autor usa en varias ocasiones otros términos de origen árabe –como había hecho Cortés– para referirse al vestido y otros aspectos de la cultura indígena.¹⁴⁰

3.6. REPERTORIOS (I): MÚSICA INSTRUMENTAL

Considerando ahora el repertorio que pudo haberse tocado con los instrumentos mencionados, Foster propone que aquellos de la *Mary Rose* constituían un conjunto adecuado para la interpretación de la música polifónica del momento, pues alguno de los dos violines podía asumir la melodía, uno el los *tabor-pipes* más largos (con un rango entre sol'-re"), la voz intermedia y la chirimía o *douçaine* (con un rango entre DO-re') podía tocar el bajo, haciendo posible la interpretación de cualquier pieza polifónica a tres voces.¹⁴¹ De la misma forma, pensamos que esto mismo era posible



Fig. 1.5. Figura femenina tocando flauta longitudinal con embocadura plana, detalle. Fragmento de pintura mural, Dâr al Sugrà, ca. 1172-1228, Museo Santa Clara, Murcia, España. Fotografía gentilmente cedida por el Prof. Julio Navarro Palazón, Escuela de Estudios Árabes del CSIC, Granada, España.

139 Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los Indios de la Nueva España*, editado por Claudio Esteva Fabregat, Madrid: Dastin, 2003, 135; y Stevenson, *Music in Aztec & Inca*, 116.

140 Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, editado por Alfredo Chavero, Ciudad de México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892, 135. Para otros usos de términos de origen árabe en esta obra, véase 10-11.

141 Charles Foster, "Tinctoris' Imperfect Dulcina Perfected: The Mary Rose Still Shawm", *Galpin Society Journal*, 58 (2005): 46-50, 214 (50).

con los instrumentos de los tañedores de Pedrarias. Por las mismas razones ya esbozadas, muchas de las piezas del Cancionero de Palacio, inclusive la famosa danza "Alta" de Francisco de la Torre (fl. 1483-1503), se pueden interpretar en este conjunto.¹⁴² En esta interpretación podría haber participado la gaita o la xabeba en la melodía, la flauta con tambor en la voz intermedia y en el bajo el arpa, probablemente añadiendo acordes adicionales, cuando no una duplicación de la melodía o la voz intermedia. También hubiera podido participar Martín Olano (o Solano) tocando la melodía en su pífano, una flauta travesa que tenía una extensión de una octava y una quinta (sol'-do''').

Solo contamos con un dato con respecto al repertorio oído en este periodo. Se trata de la "baja" danza que se tocó en una vihuela durante la breve enfermedad de la que murió en México Juan Ponce de León en 1526, el juez de residencia enviado a investigar a Cortés. Díaz del Castillo dice que cayó enfermo de "modorra" y al ser "músico y de inclinación de suyo regocijado [...] y por alegralle [...] le iban a tañer con una vihuela". El cronista indica que se rumoraba que había sido envenenado.¹⁴³ Esta pieza tendría que haber sido muy similar o la misma "Baxa de contrapunto" incluida en *Los seis libros del Delfín de música* para vihuela de Luis de Narváez, publicado en 1538. Narváez, como Ponce, eran muy allegados a la corte, en especial el primero a través de su protector y dedicatario de su obra, Francisco de los Cobos, en ese momento al frente de los asuntos americanos.¹⁴⁴ Este repertorio se debió conocer en América mucho antes de que en 1600 llegara el primer ejemplar de la obra de Narváez de que tenemos noticia, enviado de Sevilla a México a Martín de Ibarra, mercader de libros.¹⁴⁵ En el mismo envío figuran "un terno de motetes de Guerrero" y el libro de vihuela de Esteban Daza de 1576.¹⁴⁶

142 Madrid, Biblioteca Real, Cancionero de Palacio, Ms. II 1335, f. 223; "Alta. F. de la Torre", el rango de cada una de sus voces es: contratenor (SOL-la), tenor (Do-Ee'), y la voz principal (la-mi''').

143 Díaz del Castillo, 852-853.

144 AGI, México, 1088, 1, ff. 77-78. Cedula real del emperador del 9 de septiembre de 1526 a Luis Ponce de León, sobre la restitución de encomiendas a Alonso de Ávila, firmada por Francisco de los Cobos; refrendada con otra de la reina de 1529. Para ese momento, Ponce ya había fallecido.

145 José Torre Revello, "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI", *Boletín Interamericano de Música*, 2 (1957): 9-17 (17).

146 Irving A. Leonard, *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, Berkeley: The University of California Press, 1949, 256, 366, 379; y Jania Sarno, "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla. Notas para el comienzo de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, 16 (1986): 95-108 (103-104). La obra de Esteban Daza es el *Libro de Música en cifras para Vihuela, intitulado El Parnasso*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576. Para 1576, ya se había enviado a México la obra de Miguel de Fuenllana, *Libro de música*

Algunos ejemplos iconográficos parecen confirmar la coherencia del conjunto de músicos de Pedrarias. Un arpa, una flauta con tambor larga y un instrumento de viento (que puede interpretarse como una flauta dulce) proporcionan música para una danza de parejas, presente en una de las miniaturas de una copia de alrededor de 1490 del famoso *Roman de la Rose* (ca. 1220) (figura 1.6).¹⁴⁷ Este manuscrito le perteneció a Engelbert II, Conde de Nassau y Vianden (1451-1504), miembro del Consejo Privado del Ducado de Borgoña y Lugarteniente General del Emperador Maximiliano en los Países Bajos desde 1501, quien se cree fue el comitente de *El Jardín de las Delicias* de Hieronymus Bosch.¹⁴⁸ En el contexto de la música de ministriles, cuando se habla de “flautas” se refiere a las que en castellano hoy se llaman flautas dulces.¹⁴⁹ La flauta travesera no pertenecía a este contexto y en las fuentes de comien-



Fig. 1.6. Tres músicos tocando tamborino (flauta y tambor redoblante), chirimía y arpa. Detalle, ángulo superior izquierdo, escena de baile en jardín, *Roman de la Rose* (ca. 1490-1500). Fuente: Londres, British Library, Ms. Harley 4425, f.14v. Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

para vihuela, *intitulado Orphénica lyra*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554, (Leonard, 208). En cuanto a los motetes de Guerrero, puede tratarse de un conjunto de cualquiera de sus libros de partes de motetes, de las ediciones de 1555 (Sevilla: Martín de Montesdoca), 1570 (Venecia: A. Gardano), 1589 (Venecia: G. Vincenti) y 1597 (Venecia: G. Vincenti). Véase Javier Marín-López, “Por ser como es tan excelente música”: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, editado por Miguel Ángel Marín y Juan José Carreras, Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, 209-226.

147 Londres, British Library, Ms. Harley 4425, f. 14v (foliación en lápiz). El manuscrito solo tiene tres miniaturas de página entera, dos de las cuales (f. 12v, 14v) tienen escenas musicales, en la otra escena (f. 12v), dos hombres y dos mujeres jóvenes cantan con el acompañamiento de laúd, las dos mujeres tienen partituras con notación musical en sus manos.

148 Marieke G. van Wamel, “Aficionados y Compradores: The 16th-Century Spanish Collectors of Works by Jheronymus Bosch in the Netherlands”, *Jheronimus Bosch his Patrons and his Public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference September 16-18, 2012 Jheronimus Bosch Art Center’s-Hertogenbosch The Netherlands*, Bolduque: Jheronymus Bosch Art Center, 2014, 320-333.

149 David Lasocki, “Juan I and His Flahutes: What Really Happened in Medieval Aragon?”, *Windkanal. Das Forum für die Blockflöte*, 2017-3, <https://www.windkanal.de/juan-i-and-his-flahutes>.

zos del siglo XVI se comienzan a llamar flautas “alemanas” o “de Alemania” en francés, italiano e inglés, y en alemán *Schweitzerpfeife* (pito suizo), mientras que en castellano el término “pífaros” o “pífano” se convierte en la forma más frecuente para designarlas.¹⁵⁰

Ya habíamos mencionado a Benito de Vejer, quien además del tamborino también tocaba el pífano y quien llegó con Pedrarias al Darién en 1514. Pues bien, de acuerdo con Bernal Díaz, Vejer junto con Canillas (atambor o tambor), ambos veteranos de las Guerras de Italia, acompañaron a Cortés a México en 1519. En ese momento estos instrumentos formaban parte de una tendencia innovadora, y es posible que esta sea la mención más temprana de ellos en América. Este par de instrumentos, que constituía la nueva “música” para la infantería, había comenzado a usarse a finales del siglo anterior en Suiza, Borgoña y Alemania. Los dos instrumentos, por ejemplo, formaron parte del ya mencionado cortejo del archiduque Felipe a España en 1501-02 y en la década siguiente ya se habían comenzado a generalizar entre las tropas



Fig. 1.7. Flauta transversa (pífano) y tambor redoblante, soldados de infantería. En esta figura y en la Figura 1.6 se aprecia perfectamente la cuerda redoblante (*snare*) que vibra en una de las membranas y que caracteriza el sonido de este tambor. Diebold Schilling, *Amtliche Berner Chronik*, II, f. 43, ca. 1484. Fuente: Berna, Burgerbibliothek, Mss.h.h.I.2. Europeana, Wikimedia Commons CCO License.

españolas. Gonzalo de Ayora –el hermano mayor de Juan de Ayora, el citado capitán de Pedrarias– fue un militar y cronista que había estudiado en Italia y formado parte de la embajada ante el emperador Maximiliano en Alemania. A su regreso fue nombrado capitán de una “ordenanza” de cien “peones” (soldados de a pie) al servicio del rey Fernando, que en 1505 contaba con “dos músicos”, que tocaban el pífano y tambor –como confirma una vez más Fernández de Oviedo– y tal como lo hacían Martín Olano y Juan Martínez Cabrita, los que vinieron con Pedrarias en 1514.¹⁵¹ Las ilustraciones más tempranas de este par de instrumentos en el contexto bélico son de alrededor de 1480-1520 y aparecen en manos de los soldados de diferentes cantones suizos en varios manuscritos de las crónicas de la Guerra Suizo-Borgoñona (1474-77; figura 1.7).

3.7. REPERTORIOS (II): MÚSICA ECLESIAÍSTICA

Los instrumentos que más frecuentemente oyeron los indígenas fueron aquellos para uso al aire libre citados más arriba, con connotaciones de autoridad, heráldicas y militares –como las trompetas y atabales– o utilitarias –como el tambor–. Los repertorios vocales de música religiosa (canto llano y polifonía) probablemente fueron los que menos se interpretaron en presencia de los indígenas. Nos referiremos a continuación a lo poco que sabemos de las actividades musicales del obispo Quevedo y de los clérigos que lo acompañaron. Tal vez el aspecto musical más apegado a la tradición haya sido la interpretación del canto llano, tanto por parte de los pocos frailes y los dos capellanes que viajaron con Pedrarias, así como de los trece clérigos que acompañaron al obispo Quevedo para el servicio religioso en su nueva sede. Sin embargo, en ese momento y con la popularización de la imprenta, se ponen de manifiesto tensiones en cuanto a la continuidad de los usos locales de canto llano (ritual mozárabe, toledano y sevillano) y la adopción del uso romano. En la dotación que solicita el obispo, encontramos treinta libros de canto llano, además de campanas de varios tamaños (dos de 300 libras, tres de 100 y seis de una libra) y otros implementos de uso litúrgico. La lista de 1513 muestra las preferencias de Quevedo en el uso del canto llano e indica que los misales debían ser “romanos”, mientras que los antifonarios, salterios,

151 “Documentos relativos a Gonzalo de Ayora, Cronista de los Reyes Católicos”, *Documentos inéditos para la historia de España*, 47, editado por los Marqueses de Pidal y de Miraflores y D. Miguel Salvá, Madrid: Imp. de la viuda de Calero, 1865, 533-574; Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, editado por Santiago Fabregat Barrios, Valencia: Universitat de València, 2006, 161. Véase también Miguel Ángel Ladero Quesada, “Gonzalo de Ayora”, *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/7198/gonzalo-de-ayora>.

oficeros y manuales, debían ser “toledanos” y, en el caso de los manuales, “toledanos o sevillanos”.¹⁵² En ese momento, en las listas de gastos destinados a América, encontramos muy poca información con respecto a libros de canto. En octubre de 1513, por ejemplo, en el momento de los preparativos de la expedición de Pedrarias, en los libros de cuentas de la Casa de Contratación se asientan gastos con destino a Santo Domingo que incluyen la compra de dos breviarios “dominicos” (1300 mrs.) y la hechura de “un salterio escrito en pergamino con sus antifonas e himnos asentadas y pintadas según la orden de Santo Domingo” que costó 30 000 mrs., más 1000 maravedíes adicionales por la encuadernación. Más tarde, en marzo de 1514, se asientan los gastos con destino a Castilla de Oro y allí se incluyen, además de libros de contenido teológico, “misales e batisterios e cartillas e otros libros para el servicio de la iglesia e monasterio” por un total de 33 887 mrs., una suma equivalente al precio del salterio arriba mencionado.¹⁵³ Adicionalmente, se anota un gasto por orden del rey correspondiente al traslado de un “tercio de carga de libros” a Medina del Campo que iban destinados al obispo Quevedo, con la muy probable intención de traerlos a América.¹⁵⁴ Este gasto se refería a su biblioteca personal y refleja sus intereses humanistas y probablemente teológicos, y en 1501, siendo Quevedo guardián de su convento en Sevilla, la Reina misma había contribuido con dinero para la conformación de la biblioteca que allí había establecido.¹⁵⁵

Mas adelante, en 1516, catorce frailes franciscanos que van a Indias llevan “dos misales y dos breviarios grandes”, sin que tampoco se pueda saber si eran manuscritos o impresos, aunque es probable que se trate de impresos, pues fueron adquiridos de un librero junto con otros libros impresos.¹⁵⁶ En forma provisional, podríamos afirmar que los libros de canto que se llevaron al Darién serían en su mayoría copias manuscritas, aunque la posibilidad de que hayan llegado impresos de canto llano también se sugiere con la presencia de otro gasto de marzo-abril de 1514, por copias del famoso *Requerimiento*,

152 “Memorial de las cosas que parece que los oficiales de Sevilla han de hacer comprar y proveer para el Obispo Fray Juan de Quevedo para las cosas del culto divino, así para su persona como para las iglesias de su diócesis”, Manuel Serrano y Sanz, App. XIII, “Preliminares del gobierno de Pedrarias Dávila en Castilla de Oro”, en *Los orígenes de la dominación española en América. Estudios Históricos*, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1918, dxxxiv-dxxxv.

153 Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de Contratación (1503-1521)*, Madrid: Comité Español de Ciencias Históricas y Dykinson S. L., 2008, 393; y Ladero Quesada, “Presencia eclesiástica en Indias según los libros de cuentas de la Casa de Contratación, 1503-1521”, *Anuario de Estudios Atlánticos* 54, 1 (2008): 378-401 (389-390).

154 Ladero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años*, 387.

155 Gil Fernández, “Los años sevillanos”, 743.

156 Ladero Quesada, “Presencia eclesiástica”, 391-392.

del cual se entregaron cincuenta copias impresas (“de molde”) con destino a La Española y solamente seis con destino a Castilla de Oro¹⁵⁷.

Por último, aunque no era algo que le concernía directamente, Pedrarias sabría que su tío, el obispo de Segovia Juan Arias Dávila, de quien fue heredero universal, había comprado misales de canto llano impresos en Italia para el servicio de su diócesis,¹⁵⁸ además de haber sido quien introdujo la imprenta en su ciudad y en España en 1472 gracias a sus conexiones romanas.¹⁵⁹ El impresor de estos libros, Johannes Parix, originario de Heidelberg, pertenecía al establecimiento romano de su compatriota Ulrich Han, el autor del primer impreso musical con tipo móviles fechado, el *Missale romaum* de 1476.¹⁶⁰

Con la decadencia de la ciudad, la sede episcopal de Santa María fue trasladada a Panamá en 1524. Una visión realista de la música que se hubiera podido interpretar en este contexto la tenemos de la descripción del estado de la iglesia de Cartagena al final del periodo que consideramos. En una comunicación de octubre de 1537, las autoridades de la ciudad informan que la iglesia estaba terminada y que siendo “iglesia de paja, está muy bien adornada y alegre”, pues en ese momento contaba con un coro con rejas y “escaños para los clérigos, puertas y fascistol”, lo que daba a posibilidad de la interpretación de canto llano y polifonía. A su servicio tenía tres clérigos: uno hacía las veces de vicario del obispo, otro de apellido Granadales, era “muy buen clérigo de muy buena voz” y el restante, Juan “Pérez” Materano (?-1561), había sido nombrado como chantre en Michoacán (actual Tzintzuntán) y al llegar a Cartagena, “vista su habilidad para el coro de cantor”, se había recibido en ella¹⁶¹. Además del canto llano, con ese grupo y dos cantantes adicionales se hubiera podido interpretar –de forma apenas suficiente– la mayor parte del repertorio polifónico vigente en las iglesias españolas. Tal vez muy consciente de la precariedad de los conocimientos musicales en América, Pérez Materano compone “un libro de canto de órgano y canto llano”, cuya licencia de impresión se le otorga en tres ocasiones, en 1554, 1557 y 1559 por diez años, la cual, en razón “de la escasez de papel que ha habido y hay en

157 Ladero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años*, 133-134, 401.

158 María Blanca López Díez, “Las artes en el siglo XV: El mecenazgo de los Arias Dávila”, en *Arias Dávila: Obispo y mecenas. Segovia en el siglo XV*, editado por Ángel Galindo García, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, 273-296 (287-288). Se trata de un contrato de encuadernación de 1498, y se mencionan trece misales “empremydos en Venecia”.

159 Fermín de los Reyes Gómez, “Segovia y los orígenes de la imprenta española”, *Revista General de Información y Documentación*, 15, 1 (2005): 123-148 (127).

160 De los Reyes Gómez, 131 y Mary K. Duggan, *Italian Music Incunabula: Printers and Type*, Berkeley: The University of California Press, 1992, 80-82.

161 Friede (ed.), *Documentos inéditos*, IV (1533-1538), Doc. 1002, 250-252.

las Indias”, se le amplía en 1560.¹⁶² Creemos, de acuerdo con Stevenson, que dicha publicación nunca se pudo realizar probablemente por los problemas ya citados, complicados con la intempestiva muerte de su autor.¹⁶³

No tenemos datos conclusivos sobre las características de la catedral de Santa María de la Antigua, pero sabemos que se le asignó un área de 61 x 122 m² en el centro de la ciudad y cuando se concluyó, en 1515, los documentos añaden que se hizo una honrada iglesia a la manera de allá”.¹⁶⁴ Esto nos permite suponer que se trataba de una edificación semejante a las casas que se describen para la ciudad, es decir, techadas con paja, como las que describe Fernández de Oviedo.¹⁶⁵ En 1521 se vuelve a mencionar, aunque su traslado a Panamá ya estaba decidido desde 1519, creemos que como propuesta de Pedrarias para seguir borrando la huella de Núñez de Balboa. En ese momento, como hemos dicho, el teniente de gobernador era Fernández de Oviedo, y ante una solicitud del cabildo de la catedral en que se indicaba que “dicha iglesia esté muy pobre y necesitada”, el rey dispone que

para servicio de la dicha iglesia y culto divino de ella, se hagan a costo de nuestra hacienda unos órganos de forma y manera que vos pareciere [...] e los hagáis llevar e poner e asentar en la iglesia.¹⁶⁶

Se trataba de un instrumento construido probablemente en Sevilla que debía llevarse al Darién y en el mismo documento se menciona la instalación de un reloj.¹⁶⁷ No sabemos si estas disposiciones se cumplieron y si el órgano se construyó; ignoramos también de qué tipo era y qué tipo de música polifónica pudo tocarse y cantarse en él y en la precaria edificación. Con respecto al repertorio polifónico presente en América en aquel periodo, sólo sabemos que dos décadas después se enviaba a Guatemala el *Liber quindecim*

162 AGI, Indiferente, 432, 23, ff. 298v-299. Hay otra cédula real anterior sobre el mismo asunto, con fecha del 19 de diciembre de 1554; véase AGI, Indiferente, 427, 30, ff. 72-72v. Ulises Rojas, *El beneficiado don Juan de Castellanos, cronista de Colombia y Venezuela*, Tunja: Biblioteca de Autores Boyacenses, 1958, 45. Rojas también proporciona importantes datos biográficos sobre Pérez Materano (44 y 45 n1); Juan Friede, “El primer libro colombiano”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, IV, 12 (diciembre de 1961): 1181-1182; y Robert Stevenson, “The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives”, *Journal of the American Musicological Society*, 23, 1 (1970): 95-106 (98-99).

163 Véase también José I. Perdomo Escobar, “Apostillas de la historia de la música en Colombia. Don Juan Pérez Materano, clérigo y chantre de la catedral”, *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, 24 de mayo de 1964, 4.

164 Severino de Santa Teresa, *Historia documentada de la Iglesia en Urabá y el Darién*, Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956, I, 377. Véase Carolina Quintero Agámez y Alberto Sarcina, “Calles y casas de Santa María de la Antigua del Darién”, *Fronteras de la historia*, 27, 1 (2022): 14-22.

165 Fernández de Oviedo, *Sumario*, ff. 16-16v.

166 Santa Teresa, 386.

167 “Unos órganos” era la terminología usada en aquel momento para referirse a un instrumento.

missarum, publicado por Antico en 1516 que ya aparece en un inventario de 1543 aunque, al no estar identificado como “de molde”, cabe la posibilidad, como pensaba Snow, que se tratara de una copia manuscrita.¹⁶⁸ Otros importantes libros de polifonía que se encuentran inventariados en América y que pudieron haber llegado en esta época incluyen las colecciones de misas y magnífics publicadas en París y Lyon entre 1532 y 1541 de Josquin, sus contemporáneos y seguidores, así como la edición de Roma de las misas de Cristóbal de Morales de 1544¹⁶⁹. Naturalmente estos repertorios pudieron haber llegado también en compilaciones manuscritas durante el periodo que tratamos. En nuestro caso, es posible que alguno de los clérigos que viajaron con Quevedo, o el obispo mismo, hubieran traído algún manuscrito de música polifónica, aunque por ahora no tenemos información para afirmarlo.

Existen otras posibilidades de explicar la llegada a América del repertorio de que hablamos, las cuales, sin embargo, son difíciles de explorar en razón de la documentación que permanece inédita. En octubre de 1534, por ejemplo, en la ya mencionada armada de los Welser a Venezuela, se embarcó Juan de Ceballos que se identifica como “cantor [...] natural de Burgos”, aparentemente hermano de Francisco y padre de Rodrigo Ceballos, cuyos magnífics, por cierto, solo se conservan completos en tres manuscritos en el Archivo Capitular de la catedral de Bogotá.¹⁷⁰ No sabemos nada de él después de su partida a Venezuela y es posible que haya muerto poco después o que haya dejado Venezuela para volver a España o asentarse en otro lugar de América, en donde seguramente mantuvo contacto con su familia y

168 Robert Stevenson, “European Music in 16th-Century Guatemala”, *The Musical Quarterly*, 50, 3 (1964): 341-352 (343) y “Guatemala Cathedral to 1803”, *Inter American Music Review*, II, 2 (1980): 27-71 (32). Robert J. Snow, considera que, en el caso de Guatemala, es probable que se tratase de una copia manuscrita del impreso. Ver R. J. Snow, *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, 5-6.

169 Javier Marin-López, “The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: a Lost Document Rediscovered”, *Early Music*, 36, 4 (2008): 575-596 (578-579) y R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: The University of California Press, 1961, 4 y 67. Las ediciones mencionadas son las siguientes: *Liber viginti missarum*, París: P. Attaignant, 1532; Pierre Colin, *Liber octo missarum*, Lyon: J. Moderne, 1541, los tres volúmenes de *Motteti del Fiore*, Lyon: J. Moderne, 1532-39 y C. de Morales, *Missarum liber primus y Missarum liber secundus*, Roma: Valerio Dorico, 1544.

170 AGI, Contratación, 5536, 3, f. 33: Juan de Çaballos, cantor, hijo de Rodrigo de Çaballos y Catalina de Valdieso [sic, por Valdivieso], natural de Burgos, pasó en la dicha armada [para Venezuela]. Véase también, Cristóbal Bermúdez Plata (ed.), *Catálogo de Pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII, I (1509-1534)*, Sevilla: CSIC-Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1940, 356. Sobre Ceballos, véase Robert J. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*, Detroit: Information Coordinators, 1980, 30-31.

sus colegas músicos.¹⁷¹ Además, en 1555 Bermudo señala que a sabiendas de que “en España hay mucha y muy buena música [...] no había necesidad de la mía”, pero decidió incluir en su libro alguna música suya atendiendo “que de Indias me han rogado ella”.¹⁷²

Estas consideraciones sobre la música vocal posiblemente oída en Santa María de la Antigua en los años 1514-24 y de ahí en adelante en Panamá pone de manifiesto varias realidades: en primer lugar, la mayor importancia de la diócesis de La Española en términos de jerarquía eclesiástica y civil y, en segundo, la cierta ventaja que los dominicos habían tomado a los franciscanos en sus labores evangelizadoras. Los documentos también revelan los intereses personales del obispo Quevedo, lo que nos lleva a nuestra última consideración sobre los instrumentos musicales en la expedición de 1514: el claviórgano que el obispo trajo de España en su equipaje.

3.8. EL CLAVIÓRGANO DEL OBISPO

La construcción de claviórganos en España, documentada por Fernández de Oviedo desde 1490 y patente en América con el instrumento traído a las costas colombianas en 1514, no era una tradición periférica. Por el contrario, estas referencias forman parte de los primeros documentos sobre este instrumento en Europa, los que sin duda deben tenerse en cuenta a pesar de que algunos especialistas en este campo se muestran reacios a ello.¹⁷³ En 1975, Marcuse hace caer en cuenta que las primeras fuentes sobre este instrumento son: a) el manuscrito de Pavel Židek, conocido como Paulus Paulirinus, de alrededor de 1462-63; y b) las fuentes españolas documentadas desde 1484.¹⁷⁴ Fernández de Oviedo es una de estas fuentes tempranas y en sus ya citados recuerdos de cuando formaba parte de la corte del Príncipe Juan, anota que

171 Rodrigo Ceballos fue maestro de capilla en Burgos y su hijo Francisco lo reemplazó en su puesto desde 1535 hasta su muerte alrededor de 1572. Juan, hermano de Francisco fue aceptado como cantor en la catedral de Burgos en 1532 y se trasladó a Andalucía (Aracena) antes de partir a América en 1534, donde nació Rodrigo alrededor de 1533. Véase José López-Calo, “Rodrigo de Ceballos”, *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/17958/rodrigo-de-ceballos> y Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, 304-305.

172 Bermudo, Lib. IV, Cap. 93, f. 114v.

173 Como bien lo anotan Luis Antonio González Marín y José Luis González Uriol, “Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI”, *Anuario Musical*, 69 (enero-diciembre 2014): 295-322 (300).

174 Marcuse, 301-306.

en su cámara había un claviórgano, que fue el primero que en España se vido, e lo hizo un gran maestro moro de Zaragoza de Aragón, llamado Moferriz, que yo conocí.¹⁷⁵

Los claviórganos de Moferriz debieron ser muy codiciados entre los magnates y poderosos del momento gracias al prestigio que les habían dado los encargos reales y de la nobleza. De los que conocemos, fabricó uno para el príncipe Juan, otros para el rey de Portugal y el arzobispo de Zaragoza (hijo ilegítimo del rey Fernando) y al menos cuatro para el Almirante de Castilla y miembros de las casas nobiliarias de Ureña y Aguilar de Campoo. También se conocen los documentos de otros claviórganos encargados por prelados como el obispo de Tarazona y el de Plasencia, hijo del Duque de Alba, quien encargó dos instrumentos; otro para el capellán de un obispo, el Prior de Ejea, el clavero de la orden de Calatrava y algunos caballeros de Zaragoza. Es muy probable que tanto el claviórgano de Quevedo cómo aquel hallado en 1507-08 entre los bienes de la casa de Medina Sidonia¹⁷⁶ también hubieran sido fabricados por Moferriz, los de su taller o alumnos suyos.

Entre 1483 y 1503 conocemos detalles de una docena de instrumentos con un costo que oscilaba entre 36 000 y 43 000 maravedíes, conmensurables con el sueldo mensual de Pedrarias (30 500 mrs), que era equivalente a lo que Fernández de Oviedo ganaba en un año, pero menos de la mitad del sueldo del obispo, que ganaba 76 000 mrs mensuales.¹⁷⁷ Con su sueldo, Quevedo podría permitirse este lujo, máxime cuando él también, junto con el gobernador –como anota Andagoya– recibieron “cada uno su parte” del botín de oro y perlas que se obtuvieron en las “entradas y cabalgadas en los primeros años de la colonia de Santa María.¹⁷⁸

El claviórgano era un instrumento de moderado volumen de sonido, mayor que el del clavicémbalo, pero menor que el del órgano, así que es posible que su interpretación haya estado limitada a los aposentos privados de Quevedo, aunque también es posible que se usara dentro de la iglesia, si bien debemos aceptar que sabemos tan poco del instrumento como del obispo. Los datos existentes indican que había sido guardián, provincial y comisario de su orden, y que tenía fama de predicador y era aficionado a los libros. Quevedo era cercano a Cisneros y sus vínculos con la corte podían remontarse a la época de guardián en la Alhambra y se renovaron al ser nombrado predi-

175 Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real*, 166.

176 Gómez Fernández, 79.

177 Mena García, *Sevilla en las flotas de Indias*, 44, 95 y 117.

178 Andagoya, “Relación”, f. 68.

cador de la Capilla Real poco antes de su designación en América.¹⁷⁹ Quevedo solicitó y gastó una gran cantidad de dinero en el avituallamiento y adorno de su futura iglesia, lo que –como Gil Fernández anota– no resultaba extraño aun entre los franciscanos; y por último compró un esclavo marroquí y obtuvo licencia para embarcar libre de fletes quince toneladas, la tercera parte de lo asignado a Pedrarias, aunque pagó adicionalmente los derechos de otras quince toneladas de equipaje en el que trajo a América su “clavicímbaro con fuelles”.¹⁸⁰ En Santa María, tendríamos entonces una pobre música vocal, tanto en canto llano como en polifonía, pero algunas muestras de exuberancia en la música doméstica del obispo. Además de los músicos citados, ni Fernández de Oviedo ni otras fuentes mencionan ningún otro, así que también podemos suponer que Quevedo tocaba su instrumento.

En 1516, Pedrarias –a pesar de haberle otorgado su poder por enfermedad– se queja de Quevedo por intromisión en asuntos de su cargo y De la Puente y el contador Márquez lo llaman “apasionado” y mencionan su favorecimiento a Núñez de Balboa, censurando además que hubiera hablado de “juderías” en una discusión con Pedrarias.¹⁸¹ Teniendo en cuenta estas quejas y que además las Casas lo acusa de cohecho, se pregunta Gil Fernández por qué razón Cisneros y la jerarquía franciscana permitieron su ascenso y nombramiento. El mismo autor responde que desafortunadamente carecemos de documentos para aclarar el asunto.

Sin embargo, parece estar claro que Quevedo en su carrera eclesiástica seguía un modelo diferente al del predicador o el teólogo y pretendía ser un prelado renacentista interesado en asuntos terrenales e intelectuales. El modelo era conocido por Pedrarias, pues así había sido su tío, Juan Arias Dávila, el ya mencionado obispo de Segovia, promotor de la imprenta en aquella ciudad y en España y fundador de un *Estudio* de educación que seguía los principios humanistas. Por su gran influencia en la corte se granjeó enemistades que llevaron a que por su pasado converso se denunciara a su familia ante la Inquisición, y para defenderse se trasladó a Roma en 1490, donde murió casi una década después. Allí, su vida debió transcurrir con mucha cercanía con la alta jerarquía eclesiástica y con sus círculos intelectuales y artísticos dada su amistad con Rodrigo Borja o Borgia, el papa Alejandro VI, a

179 Juan Gil Fernández, “Los años sevillanos de Fray Juan de Quevedo: Nuevos documentos”, *Archivo Ibero-Americano*, 48, 189-192 (1988): 741-753 y José García Oro, “Fray Juan de Quevedo OFM, el primer obispo de Tierra Firme, un confidente del cardenal Cisneros”, *Archivium Franciscanum Historicum*, 85 (1992): 39-75.

180 Gil Fernández, “Los años sevillanos”, 752 y Mena García, *Sevilla en las flotas de Indias*, 118-121.

181 Altolaquirre, Docs. 54 y 56, 109-115; Gil Fernández, “Los años sevillanos”, 753.

quien había conocido en Segovia como legado pontificio.¹⁸² En su testamento, Pedrarias se identifica como el único heredero de su tío y, además de algunas posesiones señoriales con pleitos judiciales, entre los bienes muebles de su legado se incluyen dos instrumentos que revelan la posible afición musical del obispo: “un clavecímbaro” y unos “órganos de papel”, los cuales estaban depositados en el Monasterio de Parral, cercano a Segovia.¹⁸³ En otro lugar profundizamos sobre estos dos instrumentos musicales, costosos y propios de magnates, en especial el segundo, aparentemente un órgano con tubos de cartón, bien documentado en ese momento en Italia.¹⁸⁴

* * *

Pedrarias registra su testamento ante Fernández de Oviedo pocos días antes de zarpar de Sanlúcar después de muchos retrasos, y sólo un par de semanas después de su llegada, el 15 de julio de 1514, ordena la salida de la expedición “a la Mar del Sur, a descubrir y hacer tres pueblos”, la que encargó a Juan de Ayora, quien –como dijimos– pertenecía a una familia de notables de Córdoba y actuaba como su lugarteniente.¹⁸⁵ Este hecho parece comprobar la clara intención de Pedrarias (¿y del rey Fernando?) de desposeer a Núñez de Balboa de su hallazgo y de su innegable influencia en la región. Al entrar al territorio indígena circunvecino, Ayora aceptó la hospitalidad de un cacique que lo confundió con Balboa, a quien ya conocía y respetaba. Después de la comida –narra Suazo– Ayora aprehendió al cacique y a su hermano y solicitó oro como rescate, pero no satisfecho con la cantidad recibida quemó vivo al cacique y lanzó otros indígenas principales a sus perros que les quitaron la vida y los desmembraron.¹⁸⁶ Dada su amistad con Gonzalo de Ayora, el hermano de Juan, Pedrarias pasó por alto estas acciones y le permitió escapar. Fernández de Oviedo dice además que Ayora sobornó al obispo obsequiándole esclavos indígenas.¹⁸⁷ La partida de Ayora, que huyó rápidamente a España, fue una gran pérdida para Pedrarias, quien tenía sus esperanzas cifradas en

182 Bonifacio Bartolomé Herrero, “Juan Arias Dávila”, DB-e, <https://dbe.rah.es/biografias/16488/juan-arias-davila> y *Segovia en el siglo XV: Arias Dávila, Obispo y mecenas*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.

183 Álvarez Rubiano, Doc. 151, 702-718 (713-714)

184 Bermúdez, “Minstrels ...”, *loc. cit.*

185 Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 119.

186 Zuazo, 359-360.

187 Fernández de Oviedo, *Historia*, Lib. XXIX, Cap. 9, 40.

él para que dirigiera la exploración de la empresa “de la Mar del Sur”¹⁸⁸ que muy rápidamente fue retomada por Balboa renovando su enfrentamiento con el gobernador. De su parte estaban el obispo Quevedo y el alcalde mayor Gaspar de Espinosa; de la otra estaban Pedrarias, el tesorero De la Puente, el contador Márquez y el factor Tavira, como indica Fernández de Oviedo mientras preparaba su partida para España con los memoriales de una y otra parte. Pocos días antes de embarcarse, a finales de 1515, Espinosa se había pasado al bando del gobernador traicionando a Balboa y al obispo.¹⁸⁹

Sabemos que muchos de los sobrevivientes (700 de acuerdo con Suazo) a la hambruna y las enfermedades salieron en cuanto pudieron del Darién con destino a La Española, Jamaica y Cuba, y el resto –principalmente liderados por Ayora y otros capitanes sedientos de codicia y de oro– se dedicaron al robo y al pillaje de los indígenas, rompiendo el frágil equilibrio creado por Núñez de Balboa, que en 1510 había logrado transformar un asentamiento indígena en la ciudad española de Santa María de la Antigua del Darién, en la costa occidental del Golfo de Urabá, en frente de San Sebastián de Urabá, la ciudad fundada por Alonso de Ojeda y rápidamente desaparecida. De esta forma, Balboa había consolidado su supremacía sobre Ojeda, Juan de la Cosa y Diego de Nicuesa, quienes fueron sus rivales en sus aspiraciones por tierra, poder y fortuna y murieron en forma trágica. El primero, el más experimentado piloto y cartógrafo de las tempranas exploraciones y compañero de Colón en su primer viaje, murió en febrero de 1510 víctima de las flechas envenenadas de los indígenas de Turbaco (en los alrededores de Cartagena, norte de Colombia) abandonado por su socio Ojeda y obsesionado por su sed de oro. Por su parte, Nicuesa, después de haber sido rescatado de su fracaso en la región de Veraguas (costa centro-norte de Panamá), los habitantes de Santa María de la Antigua no le permitieron desembarcar y lo enviaron con rumbo a La Española en un navío defectuoso que desapareció en aguas del Caribe. El último de los tres, Ojeda, murió en Santo Domingo un año después de la llegada de Pedrarias. Las Casas narra que murió pobre y enfermo sin dejar dinero para su entierro “de cuanto había robado y rescatado [...] de perlas y oro a los indios y de ellos hecho esclavos, muchas veces que a Tierra Firme había venido”.¹⁹⁰ En estas circunstancias, la música ocuparía tal vez la última de las prioridades, pero es muy probable que las ya mencionadas voces e instrumentos, al menos ocasionalmente, siguieran sonando. Para entender las múltiples paradojas que esta situación plantea, tal vez sea útil recurrir a

188 Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 95.

189 Fernández de Oviedo, *Historia*, Lib. XXIX, Cap. 9, 40-43.

190 Las Casas, *Historia*, III, Lib. II, Cap. LXI, 310.

la ya muy conocida obra de Johan Huizinga y atribuir las a ese “tenor violento” que él reconoce como una de las principales características del periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento.¹⁹¹ Como han anotado recientemente algunos comentaristas, Huizinga retrata en su obra la coexistencia de una realidad tangible y de unos valores y principios totalmente divorciados de ella; la existencia de “una inmensa brecha entre la realidad, de una parte, y el pensamiento, la estética y el arte, de la otra”.¹⁹²

4. Música, conflicto y diplomacia: de Darién a Nueva España

El establecimiento de los españoles en América fue un proceso altamente conflictivo, tanto entre españoles e indígenas como entre diferentes facciones de los mismos españoles; y también enfrentó a unas sociedades indígenas contra otras. En lo que se refiere a las luchas internas entre españoles, como hemos visto, las lealtades a uno u otro personaje despertaban pasiones tanto en América como en la corte, ya fuera, por ejemplo, de parte de Diego Colón o del rey Fernando. En nuestro caso, Pedrarias estaba alineado con Fernando en contra de Diego, a quien defendían muchos, entre ellos Balboa, el licenciado Zuazo, Fernández de Oviedo, el obispo Quevedo y Gil González Dávila.¹⁹³ Como vimos y veremos, música e instrumentos musicales aparecen en el marco de estos conflictos y también intentan servir como herramientas para dirimirlos, como muestras de diplomacia musical.

Por otra parte, también fueron muy frecuentes las insurrecciones de los indígenas que aparentemente se habían sometido a los españoles, o los ataques sorpresivos de aquellos aún no dominados. Las disposiciones dictadas en Santa María en noviembre de 1515, por ejemplo, indicaban que la señal de un inminente ataque indígena se hacía a través de toques de campana para convocar a todos los habitantes con sus armas “ofensivas y defensivas”.

191 Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Londres: Penguin Books, 1979, “Preface to the first English edition”, 7-8. Esta expresión no es una traducción literal del original holandés, pero fue aprobada por el autor, junto con el nuevo título y la adaptación y reducción del texto realizadas por Frederik Jan Hopman (1877-1932) en 1924.

192 Peter Arnade, “Interview”, *Autumn of the Middle Ages: A Century later*, Columbia University, European Institute, Nueva York, 11 de noviembre 2016 [video], YouTube, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=K2RYOEBQtYM&list=WL&index=95&t=298s>.

193 Juan Gil Fernández, “¿Conjuradas de conversos en Indias?” en *L’Espagne et ses guerres*, editado por Annie Molinié y Alexandra Merle, París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2004, 353-372 (362-364).

En este caso, se tocaban dos campanas y no una, que era la señal de fuego. Como los atabales, las trompetas y los tambores, o los silbatos en los barcos, las campanas usaban un lenguaje codificado que todo el mundo entendía, aunque tenía que explicarse regularmente.¹⁹⁴

Uno de los primeros ejemplos del fracaso de la diplomacia musical ocurrió en el tercer viaje de Colón en agosto de 1498 en la actual isla de Trinidad, cerca a la desembocadura del río Orinoco. Después de que las señas no fueron suficientes para que una piragua con veinticuatro indígenas armados se acercara a la capitana, Colón “por enamorarlos” hizo subir al castillo de popa un tamborino (intérprete de flauta con tambor) y “unos mancebos que danzasen creyendo que se allegarían a ver la fiesta”. Sucedió todo lo contrario y los indígenas aprestaron sus arcos y escudos y dispararon una lluvia de flechas, lo que llevó a Colón a ordenar el cese del “tañer y el danzar”, alistar las ballestas y disparar dos tiros “solo para asombrarlos” ante lo que los indígenas se retiraron rápidamente. Inmediatamente, la piragua se acercó a otra nao y el que parecía ser su “principal” recibió un sayo y un bonete.¹⁹⁵ Un siglo después, en 1610 en la costa de la actual Virginia (Estados Unidos), no se cometió este mismo error de “diplomacia musical”. En años anteriores, el canto y baile de los indígenas habían llevado en ocasiones, a disparos por parte de los ingleses y en otras, a encuentros de intercambio y de concordia. Sin embargo, poco después, ante el acoso del hambre, el gobernador inglés hizo que un *taborer* (el tamborino ya mencionado) tocara su flauta con tambor y bailara para atraer a los indígenas Kikotan (Kecoughtan, de habla Algonquina, miembros del Señorío de Powhatan), con quienes ya habían tenido serias escaramuzas y emboscadas. En esta ocasión, los indígenas aceptaron a los ingleses, quienes finalmente los traicionaron, quemaron sus viviendas y robaron sus cosechas de maíz dejando más de medio centenar de víctimas. Al retirarse secuestraron a una de las esposas del jefe y a sus hijos, a quienes asesinaron para finalmente apropiarse de su territorio en el que fundaron la iglesia Episcopal de St. John en lo que hoy es Hampton, Virginia.¹⁹⁶

194 Medina, II, Doc. X, 497-498.

195 Consuelo Varela (ed.), *Cristóbal Colón. Textos y documentos*, Madrid: Alianza Universidad, 1989, Doc. XXIV, 202-242 (207-208; 228-229). En esta edición se incluyen párrafos de una carta perdida de Colón sobre el viaje que es reproducida por La Casas en su obra (200-242).

196 Jeanne Eller McDougall, “Meeting, Merriment, and Massacre: Musical Encounters Between Kikotans and English, 1607-1610”, *Commonplace: The Journal of Early American Life*, 13, 2 (2013), <https://commonplace.online/article/meeting-merriment-massacre/> y J. Frederick Fausz, “An ‘Abundance of Blood Shed on Both Sides:’ England’s First Indian War, 1609-1614”, *The Virginia Magazine of History and Biography*, 98, 1(1990): 3-56.

Volviendo a nuestro escenario geográfico, la importancia geopolítica y estratégica de Panamá y de la región del Darién –que ya era reconocida desde épocas pre-hispánicas y que fue para Colón un formidable obstáculo para sus planes– fue instalada por Balboa en un escenario global con el hallazgo del otro mar en 1513. Pedrarias, sin embargo, añoraba convertirse en el protagonista principal, especialmente en el marco de la llegada de Carlos V a España y de la pugna entre su corte flamenca y los seguidores de Cisneros, de Fonseca y del fallecido rey Fernando. Sin embargo, después de deshacerse de Balboa, en marzo de 1519 se le designa un juez de residencia y un remplazo como gobernador, Lope de Sosa, miembro de la elite de Córdoba y gobernador de Canarias desde 1505. También, en ese momento en la corte se planean varias expediciones y contratos para llegar a la Especería y, como ya dijimos, el 20 septiembre de ese año se pondría en marcha el gran proyecto de Magallanes desde Sanlúcar y para entonces, el 13 del mismo mes, ya se había hecho a la mar la expedición de Gil González Dávila y Andrés Niño, otro proyecto que insistía en buscar un paso al otro océano a través del territorio aldeaño a la gobernación de Castilla de Oro. González Dávila había sido criado del cardenal Fonseca y tenía experiencia como contador en La Española; y Niño –de la conocida familia de navegantes y pilotos de Moguer– había formado parte de la expedición de Pedrarias en 1514. Para complicar todo, en febrero de 1519 también había salido de Cuba la expedición de Cortés a México, y desafortunadamente Sosa, el nuevo gobernador y juez de residencia, moriría pocos días después de arribar al Darién en mayo de 1520. Así, Pedrarias y Cortés se consolidarían como los principales protagonistas de aquí en adelante. En nombre de Pedrarias, su tesorero Alonso de la Puente aprovecha sus conexiones en la corte para enviar a uno de sus criados con Andrés Niño y lograr la comandancia de la expedición de González Dávila; sin embargo, el proyecto fracasa y González Dávila la obtiene a pesar de las aspiraciones de Pedrarias.¹⁹⁷

González Dávila desafió a Pedrarias e inició su expedición en la costa del Pacífico, y en 1522 enfermó y, después de varios fracasos, logró en forma pacífica la conversión y el oro y de muchos caciques de lo que hoy son Costa Rica y Nicaragua. Durante la travesía en los alrededores de la actual Managua en abril de 1523, el cacique Diriangen vino a visitarlo con pendones, 500 hombres, mujeres adornadas con oro, regalos de aves y cinco trompetas “cerca de sí y sus principales”, los cuales tocaron antes de la entrevista con los españoles. Esta situación pone de manifiesto que los indígenas usaban

197 Aram, *Leyenda negra y leyendas doradas*, 142-143.

estos instrumentos de igual forma que los españoles, aunque en el fondo, no se trataba de una embajada convencional, sino de una visita con el propósito de medir las fuerzas de González Dávila, pues habiéndole prometido volver para su conversión, los indígenas los atacaron por sorpresa tres días después.¹⁹⁸ Más tarde vinieron otras escaramuzas en las que Niño y González Dávila salieron bien librados, regresaron a salvo con su botín y lograron, en tres años, obtener una ganancia del 1300 % de su inversión, es decir, que la corona y los tres socios multiplicaron trece veces su capital.¹⁹⁹ Era tan grande el atractivo de este negocio que uno de sus socios, el burgalés Cristóbal de Haro fue también uno de los principales promotores de la empresa de Magallanes, lo que nos da una idea de la magnitud y de las extraordinarias ganancias que se podían obtener con estas inversiones.²⁰⁰

Hacia 1523-24, Cortés detecta la presencia de González Dávila en Honduras y el intento de expansión de Pedrarias hacia Nicaragua, región disputada en la frontera del territorio de la gobernación de Pedrarias y envía a Cristóbal de Olid una vez más en busca del paso entre ambos océanos y a asegurar la frontera en la actual Honduras. Olid lo traiciona y en octubre de ese año Cortés decide ir personalmente a castigarlo en una expedición por tierra a Las Higueras (o Hibueras, en la actual Honduras).²⁰¹ Escribiendo alrededor de 1568, Bernal Díaz, quien acompañó a Cortés en esta jornada que a la postre resultó desastrosa, narra la historia de un acróbata (volteador), un titiritero y cinco ministriles (intérpretes de chirimías, sacabuches y dulzainas), que participaron en ella.²⁰² Cortés también decidió llevar como prisionero a Guatémuz o Cuahtémoc, el último *tlatoani* junto con otros nobles mexicas,

198 "El Capitán Gil González Dávila a S.M. el Emperador Carlos V, Rey de España sobre su expedición a Nicaragua", *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI, su historia y sus límites*, editado por Manuel M. de Peralta, Madrid: Librería de M. Murillo, 1883, 3-26 (12-13).

199 Andrés de Cereceda, "Relación de las leguas que el capitán Gil González Dávila...", en M. M. de Peralta (ed.), 27-31 y M. M de Peralta, "Gil González Dávila", *ibid*, 31-32; Óscar Aguilar Bulgarelli, "Gil González Dávila", *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/14604/gil-gonzalez-davila>. Los porcentajes de la inversión eran los siguientes: Niño con un 28% y González Dávila con un 9.5%; los otros dos socios eran la Corona, socio mayoritario con un 48%, y Cristóbal de Haro, con un 16.5%. El producido total de la expedición fue de 112 524 pesos de oro, y los gastos fueron de 8435; cantidades en pesos de oro de 450 naravedís.

200 Sagarra, "Burgos, legua cero del viaje de Magallanes y Elcano. Una historia de reyes, mercaderes y océanos", en Sagarra (ed.), 119-149.

201 Cortés da su versión sobre estos acontecimientos en su "Cartas cuarta" (octubre de 1524) y "Carta quinta" (septiembre de 1526), la primera de las cuales se publicó en Toledo en 1525, mientras que la segunda se mantuvo inédita hasta el siglo XIX. Véase *La cuarta relación que ... envió al Sr. Don Carlos Emperador...*, Toledo: Gaspar de Ávila, 1525 (2.ª ed. Valencia: George Costilla, 1526) y Cortés, "Carta cuarta" (15 de octubre de 1524) y "Carta quinta" (3 de septiembre de 1526), en *Cartas de relación*, 192-228 y 229-300.

202 Díaz del Castillo, Cap. 164, 766-776.

pues temía que se insurreccionaran en su ausencia. Sin embargo, además de no poder castigar personalmente a Olid, en febrero de 1525 y aduciendo una supuesta conspiración, Cortés hizo ahorcar al *tlatoani* –junto a Tetepaquecal (Tetepanquetzatl), señor de Tacuba– hecho que de inmediato suscitó polémica, al igual que las ya mencionadas y también controvertidas decisiones de Pedrarias.

Sobre este suceso, Bernal Díaz anota lo siguiente: “fue esta muerte muy injustamente dada e pareció mal a todos los que veníamos en aquella jornada.²⁰³ Mira Caballos considera que dicha acción fue por lo menos innecesaria, pues ya en ese momento cualquier insurrección indígena no hubiera tenido ninguna posibilidad de triunfo.²⁰⁴ Francisco López de Gómara, con base en los manuscritos de Bernal Díaz, Las Casas y Cervantes de Salazar, justifica el hecho y aporta un elemento adicional sobre las intenciones de los indígenas, pues estos “hacían de noche gran ruido con sus atabales, huesos, caracoles y bocinas” con bastante frecuencia, lo que despertó la sospecha de los españoles.²⁰⁵ Este comentario tampoco aclara si hubo o no justificación en la decisión de Cortés, pero aporta una valiosa referencia al uso de instrumentos de hueso, que muy probablemente se refieran a raspadores de huesos largos con muescas, que en escritos posteriores se denominan *omichicahuatzli* y estaban asociados con rituales funerarios.²⁰⁶ Es posible que la presencia de estos instrumentos solo pudiera ser comprendida por los indígenas y que su empleo frecuente estuviera relacionado con el desastroso resultado de la jornada, las muertes y el hambre que padecieron. Además, parece ser que Cuauhtemoc desconfió siempre de Cortés y sospechaba lo que sucedería, pues antes de morir, le reprocha que “tenía entendido que esta muerte me habías de dar y había conocido tus falsas palabras”.²⁰⁷

Ahora bien, volviendo a los músicos que viajaron con Cortés, Bernal Díaz comenta que “como en Castilla estaban acostumbrados a regalos e no sabían de trabajos”, todos menos uno se negaron a sistemáticamente a tocar. El único que lo hacía era motivo de burlas de sus compañeros, que comparaban su música con los aullidos de zorros y chacales y le decían que era más importante “tener maíz que comer, que música”. Díaz de Castillo se incluye

203 Díaz del Castillo, Cap. 177, 784.

204 Mira Caballos, *Hernán Cortes*, Cap. 7. s.p.

205 Francisco López de Gómara, *Crónica de la Nueva España con la conquista de México y otras cosas notables*, Zaragoza: Agustín Millán, 1554, f. 85v. Aquí se añade que hubo un tercer líder indígena ajusticiado, Tlacatle, y que los indígenas de servicio y carga que concurrieron a la jornada eran tres mil, lo que parece una obvia exageración.

206 Stevenson, *Music in Aztec & Inca*, 56-60. Se trata de huesos largos de animales.

207 Díaz del Castillo, 784.

entre ellos, compartiendo así la baja estima que por la música y los músicos tenían sus compañeros.²⁰⁸ Sobra anotar que Cortés – al igual que Pedrarias y muchos otros de quienes hemos hablado– también usaba la música y los músicos como emblemas de prestigio social y de poder, como era frecuente entre los cortesanos y nobles; algo que hasta ahora no era muy conocido en el caso de este conquistador. También vale la pena comentar la observación de Bernal Díaz sobre el comportamiento de los músicos, que revela diferencias fundamentales entre Europa y América en cuanto a las condiciones de trabajo de los músicos profesionales. Adicionalmente, en este caso se manifiesta un evidente interés de Cortés en replicar en América los usos de las casas reales y nobles europeas; esta era la razón de la presencia de un acróbata y un titiritero en la malograda expedición. Años más tarde, el mismo cronista destaca la presencia de “truhanes y decidores” en los elaborados festejos y convites que se hicieron en México para celebrar de la paz entre España y Francia de 1538. Estos, además de contar “cosas muy de reir” en honor de Cortés y el Virrey,²⁰⁹ muy probablemente también cantaban sus improvisaciones, como era frecuente no solo en Europa sino también en Asia, África y América indígena.²¹⁰

Un relato posterior –del licenciado, protector de indios y obispo de Honduras Cristóbal de Pedraza –quien llegó a Honduras de México en 1538– añade valiosos detalles sobre la suerte de los músicos de Cortés en Las Higueras. Pedraza menciona que Bartolomé de Medrano, quien regresó a España y estaba empleado como ministril en la iglesia de Toledo alrededor de 1541-44, le narró personalmente que todos los músicos murieron, y que él había tenido que comer las entrañas de algunos de sus compañeros para sobrevivir. Medrano menciona a Montesinos, sacabuche y Bernardo Caldera y su sobrino, los tres de Sevilla, quienes habían “ido a servir al dicho Marqués del Valle de ministriles”.²¹¹ Pedraza no menciona ni al otro músico ni al titiritero.

Antes de que esto ocurriera, después de la ejecución del *tlatoani* hacia marzo de 1525, Cortés intentó usar, aparentemente con éxito, la presencia de estos músicos como herramienta de diplomacia y medio de atracción para los

208 Díaz del Castillo, 775 y 783.

209 Díaz del Castillo, 914.

210 Para una visión general del papel del bufón, jester, mimo, truhan, etc., véase Beatrice K. Otto, *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

211 Cristóbal de Pedraza, “Relación de Honduras e Higueras” [1544], en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar*, XI, 1. *Relaciones de Yucatán*, editado por José María Asensio, Madrid: Real Academia de la Historia, 1898, 385-434 (413-14); y Stevenson, *Music in Aztec & Inca*, 222-223.

indígenas. Cuando llegan a lo que hoy es la región del Petén (Guatemala), sus guías le informan de un gran señor con muchos vasallos en las proximidades del lago Peten Itzá, habitado por mayas emigrados de Yucatán, con una larga tradición guerrera.²¹² Después de un breve intercambio con sus enviados, Cortés invitó a Canec, el señor local, a una conferencia a la que concurrió con alrededor de treinta acompañantes en varias canoas y fue recibido –según el mismo Cortés escribe– con una misa “cantada y con mucha solemnidad, con los ministriles de chirimías y sacabuches que conmigo iban”. Después se predicó un sermón en su lengua y aparte el señor aceptó ser vasallo del emperador y les ofreció como regalos aves, miel, “un poco de oro y ciertas cuentas de caracoles coloradas que ellos tienen en mucho”, a cambio dice Cortés “de algunas cosas de las mías” y de ayudarlo a localizar a los otros españoles que estaban en la región, su primo Francisco de las Casas, a quien había enviado a reducir a Olid, a éste y a González Dávila un nuevo rival que se había encontrado con ellos.²¹³ Esta es una mención muy significativa del valor de las conchas “con espinas” de los bivalvos *Spondylus*, de gran importancia ritual también en las sociedades costeras del Perú y de la cual sabemos por un marinero anónimo, miembro de la hueste de Pedrarias. En el relato que se conoce como *Relación Sámano* de 1525, se hace alusión al comercio indígena a lo largo de la costa del Pacífico desde Panamá hasta México, en el que estas conchas parecen haber sido el más valioso y principal objeto de intercambio.²¹⁴

Alrededor de 1520 pensó Cortés que la práctica de la música, así como la condición de hidalgo, escribano y el hecho de ser “de buena plática y presencia” serían todas ventajas para Alonso de Grado al asumir la tenencia del gobierno de Villa Rica (hoy Veracruz, México).²¹⁵ Más tarde, Cortés lo nombró en la contaduría de Nueva España; sin embargo, su condición de hombre ambicioso, pendenciero y bullicioso le trajo muchos problemas, que Cortés le perdonó por ser hidalgo, coterráneo (de Alcántara, Extremadura) y por mantenerlo de su parte. Bernal Díaz, la principal fuente de información que tenemos sobre De Grado, nos dice que era músico, que en Villa Rica se hacía servir “como gran señor” y demandaba “joyas de oro e indias hermosas”. Al regresar de la jornada de Honduras, en la que también participó, De Grado fue

212 Rubén E. Reina, “A Peninsula that May Have Been an Island. Tayasal, Petén, Guatemala”, *Expedition*, 9, 1(1966): 16-29(18-19).

213 Cortés, “Carta quinta”, 252-53.

214 “Relación de los primeros descubrimientos de Francisco Pizarro y Diego de Almagro, sacada del código número CXX de la Biblioteca Imperial de Viena”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, editado por M. Fernández de Navarrete, M. Salvá y P. Sainz de Baranda, Madrid: Imp. Viuda de Calero, 1845, vol. V, 193-201; John W. Hoopes, “*Spondylus* and *Strombus*: Tropical Seashells in Andean Ecology”, *Anthropology*, 233 (1985): 1-34 (1-2).

215 Díaz del Castillo, 313-316.

nombrado “visitador general de todos los indios de la Nueva España” y Cortés le otorgó como esposa a Isabel, una de las hijas de Moctezuma, que había sido previamente la esposa de Cuauhtémoc, su primo y último *tlatoani*.²¹⁶ Poco después de su matrimonio murió de muerte natural alrededor de 1526/27.²¹⁷

Regresando al Darién, afortunadamente, documentos relativos a exploraciones posteriores –después de que Santa María fue abandonada y destruida por los indígenas en 1524– nos permiten apreciar el papel determinante de la música en la transformación de esta situación. La descripción de la visita a Acla de un grupo de indígena de Urabá en septiembre de 1532 organizada por Julián Gutiérrez, poblador, conquistador, diplomático y comerciante (casado además con una indígena de Urabá), nos permiten apreciar claramente cómo la música sirvió como herramienta para su diplomacia, además de permitir entrever la complejidad de la situación social y cultural local, en donde no solamente encontramos indígenas y españoles, sino también africanos.²¹⁸ Acla, el pequeño asentamiento español en la costa del Darién, grandilocuenteemente llamado ciudad y que apareció y desapareció tan rápido como Santa María de la Antigua, fue la base de los viajes de pacificación y comercio de Gutiérrez. Además, estos viajes parecen formar parte de una estrategia de ensayo y error para delimitar las imprecisas fronteras entre las gobernaciones de Castilla de Oro y Cartagena.²¹⁹

El propósito del segundo viaje de Gutiérrez era la consolidación de una frágil *entente cordiale* creada después del ataque español a las comunidades indígenas del Golfo de Urabá en busca de oro y esclavos. Según las instrucciones del gobernador Antonio de la Gama, a Gutiérrez se le prohibió usar la fuerza y se le ordenó reintegrar los indígenas que habían sido tomados como

216 Amanda López de Meneses, “Los extremeños en América: Alonso de Grado”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40 (marzo 1932): 64-81; AGI, Patronato, 245, 5, “Memorial de los tres nietos de Moctezuma ... 1574”, s.f.; y Raquel Sagaón Infante, “Testamento de Isabel Moctezuma”, *Revista de la Facultad de Derecho de México*, 50, 229-234 (enero-diciembre 2000): 753-760.

217 Díaz del Castillo, 939.

218 En los últimos años, se han desarrollado en forma notable los estudios sobre música y conflicto, música y diplomacia, y música y transformación social. Véase Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto, Damien Mahiet (eds.), *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014; y Craig Robertson, “Can Music Play Positive Role in Conflict Transformation?”, 2010, *Research Network of Sociology of Health and Illness (ESA), Mid-Term Conference*, University of Surrey, septiembre de 2010, en <https://exeter.academia.edu/CraigRobertson>, al igual que su blog “Music and Conflict transformation”, <http://music-on-tran.blogspot.com.co/>.

219 AGI, Patronato, 193, 17, ff. 186-88, transcrito parcialmente por Friede (ed.), *Documentos inéditos*, II, 321-323; véase también Antonio Matilla Tascón, *Los viajes de Julián Gutiérrez al Golfo de Urabá*, Sevilla: CSIC / Escuela de Estudio Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945, 7-24.

esclavos, además de ofrecerles como presentes algunos objetos europeos de su predilección y procurar que algunos de sus jefes viajaran a Acla a conferenciar con el gobernador.²²⁰ Gutiérrez tuvo éxito y anunció su regreso a Acla con el sonido de un atabal a bordo de su bergantín. La recepción que se hizo a la embajada indígena –conformada por tres “principales”– comenzó con una misa en la iglesia local que incluyó un *Te Deum laudamus*, cantado muy seguramente en canto llano. Después de la ceremonia religiosa, una procesión llevó a los tres invitados hasta la casa del gobernador, donde después de la comida, los indígenas indagaron por la forma cómo los españoles “tocaban y bailaban”. La demostración que se les dio no estuvo a cargo de los europeos, sino de un grupo de africanos que tocaron “atabales y un pandero y una flauta y unas chapas”, con las cuales cantaron y bailaron para entretener a los indígenas hasta entrada la noche. El domingo, todos asistieron a la misa y el grupo de indígenas llegó escoltado por los mismos africanos, tocando “atabales y otros instrumentos”. Ese mismo día una vez más, los indígenas quisieron ver a las mujeres españolas “cantando y bailando”, lo que ordenó el gobernador se hiciera en una de sus casas, donde hubo “muchos cantares y danzas, así de mujeres como de los hombres” y en algún punto los indígenas “anduvieron asidos en una danza con las mujeres” y según anota el autor –probablemente el mismo Gutiérrez– demostraron que podían hacerlo “como el mejor” de los españoles. En ese momento, para completar ese cuadro de concordia logrado con la música, el baile y el canto, los indígenas anunciaron que bailarían por la noche, lo que hicieron en su alojamiento, donde los “principales e indios cantaron y bailaron un rato haciendo areitos a manera de su tierra”. La reunión terminó con la participación de los hombres, las mujeres y los africanos, que “cantaron y bailaron un rato todos” para solaz de toda la concurrencia.²²¹

La diplomacia musical de Acla fue obviamente complementada por Gutiérrez con otras actividades de importancia, como el trueque de oro y perlas por mercancías europeas. Muchas veces se ha insistido en que se trataba de mercancías de poco valor, aunque vale la pena aclarar que en estas transacciones se confrontaban dos sistemas de valor muy diferentes. La mercancía de que hablamos, que para los europeos valía poco, se guardaba con gran cuidado por el alto valor que le conferían los indígenas y, al contrario, por ejemplo en el caso de Magallanes, las especies –más valiosas que el oro– se le vendieron al precio habitual y también se le obsequiaron

220 Matilla Tascón, 3-10.

221 AGI, Patronato, 193, 17, *loc. cit.*

en su recibimiento, al igual que al marinero que descubrió tierra, al cual le obsequiaron como premio joyas muy valiosas.²²²

Conclusión

Ya hemos mencionado la brecha entre realidad e ideas a que hace alusión Huizinga. Podemos preguntarnos entonces: ¿fue la música un alivio y ayuda para soportar las penurias que arriba se describen? ¿O se convirtió en algo que violaba las normas sociales y que había dejado de ser “inmune a la politización y a la corrupción”? –como concluye Gilbert en su estudio de la música en los cuetos y campos de concentración nazi.²²³ Sólo posteriores investigaciones podrán darnos respuestas más satisfactorias. En cualquier caso, el proyecto de establecer un enclave europeo en Santa María de la Antigua del Darién en 1514 falló al igual que todo el proyecto de colonización. Sabemos muy poco, o casi nada, de los pobladores, soldados, marineros y aun de los músicos que llegaron allí en 1514, pero la evidencia de la presencia de italianos, españoles y aun de norteafricanos en los restos de la mencionada *Mary Rose* nos lleva a considerar nuevas perspectivas históricas a este respecto.²²⁴ De esta forma, iremos abandonando progresivamente la simplicidad de dicotomías como la de indígenas vs. españoles y comenzaremos a dibujar una imagen adecuada para la historia de la música en América Latina en la temprana Modernidad, contando con la presencia de hombres y mujeres de diferentes regiones europeas (Portugal, Italia, Francia, los Países Bajos, Alemania, los Balcanes, etc.), así como conversos portugueses y españoles, y también africanos, asiáticos, bereberes y turcos, esclavizados o libres.

En lo que se refiere a la población amerindia de la región, Panamá en ese momento era la zona más adecuada para la multiculturalidad, en su calidad de lugar de encuentro de influjos culturales del norte (Mesoamérica) y del sur (Perú andino y Bolivia). En este contexto, los adornos de oro, jade, turquesas, conchas, plumas y textiles usados por los caciques locales se consideraban objetos personales y artísticos, además de símbolos de estatus,

222 Carmen Mena García, participación en Daniel Terzagui (director), *La primera vuelta al mundo* [documental], Madrid: Canal Historia, 2019 y Pablo E. Pérez Mallaina, “La primera vuelta al mundo a través de los testimonios de sus protagonistas”, Universidad de Sevilla, 13 de febrero de 2021 [video], YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mknLctTKJtg>.

223 Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford: Clarendon Press, 2005, 3.

224 Ian A. Hunt, *The Skeletons of the Mary Rose: The New Evidence* [documental], Londres: Avanti/Channel 4 Television, 2019.

majestad, poder político, autoridad religiosa y gran eficiencia en el control de fuerzas supra-naturales. Estos valiosos objetos muy frecuentemente provenían de tierras distantes o de la antigüedad, y en la mayoría de los casos, el jade, la turquesa o las ya mencionadas conchas *Spondylus* eran considerados mucho más valiosos que el oro.²²⁵

En Panamá, los ornamentos y artefactos de oro no se fabricaban localmente y eran muy apreciados por las comunidades amerindias en sus transacciones comerciales y su diplomacia.²²⁶ Con el comercio y la diplomacia –aunque también con los desplazamientos forzosos– fueron y vinieron corrientes culturales y artísticas, y es plausible pensar que algunos instrumentos musicales (en particular las flautas verticales con aeroducto externo) de esta región son el resultado de contactos entre estas comunidades y Mesoamérica.²²⁷ Hoy es posible documentar la influencia de estas corrientes artísticas y estilísticas a través de las ofrendas de objetos rituales de oro y tumbaga de estilo y (o) manufactura colombiana e ístmica hallados en el Cenote sagrado de Chichen Itzá.²²⁸ Sin embargo, la atractiva y deslumbrante parafernalia ritual de metales y piedras preciosas que los extranjeros encontraron en esta zona fue considerada por ellos en un sentido puramente nominal y físico, es decir, como materia prima y como indicador de riqueza y prosperidad. Este hecho, amplificado por chismes y habladurías, desató una incontrolable sed por estas riquezas tanto en La Española y Cuba como en la misma península, y llevó rápidamente a la organización de expediciones y proyectos de poblamiento viciados por las luchas internas y por la profanación, robo y destrucción de tumbas y santuarios indígenas, el pillaje de sus aldeas, la esclavitud y las masacres.

Hasta ahora, en la región de Urabá, donde se desarrolló gran parte de esta historia, no se ha hecho ningún descubrimiento arqueológico significativo sobre el pasado hispánico que narramos, cuyas huellas físicas parecen haber desaparecido casi totalmente. Las investigaciones recientes revelan

225 Joanne Pillsbury, "Luminous Power: Luxury Arts in the Ancient Americas", en *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*, editado por Joanne Pillsbury, Timothy Potts, Kim N. Richter, Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute, 2017, 1-13.

226 Mary W. Helms, *Ancient Panama: Chiefs in Search of Power*, Austin: The University of Texas Press, 1979.

227 Egberto Bermúdez, "The Death of the Mojas: Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563", *Flower World / Mundo Florido. Music Archaeology of the Americas*, 2 (2013): 71-98.

228 James A. Doyle "The Sacred Cenote of Chichen Itza", en *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas* [catálogo de exposición], Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 84-90, Catalogue Nos. 162-164.

unas comunidades de frontera fracturadas por la violencia, dominadas por grupos armados y marcadas por los efectos del desplazamiento forzoso, el contrabando y el tráfico de drogas.²²⁹ En los últimos años, la importancia geoestratégica de esta zona la ha situado de nuevo en el ojo del huracán, esta vez como importante peldaño en el flujo de emigración ilegal a los Estados Unidos a través de Centroamérica y México. Las bandas delincuenciales de la región cobran cientos y hasta miles de dólares por supuestamente ayudar a migrantes de Haití, Sri Lanka, Ghana, Congo, Angola, Camerún, Cuba y Venezuela a atravesar la espesa vegetación y a superar la amenaza de insectos y otros animales, así como los obstáculos naturales propios de lo que se ha llamado siempre el “tapón del Darién”. Sin embargo, los cementerios de los pequeños pueblos de la zona tienen cada vez más tumbas anónimas de los que nunca llegan a Panamá y los que sobreviven, en su impotencia, denuncian estafas, robos, saqueo de sus posesiones y violación de mujeres.²³⁰ Aun así, quinientos años después de ocurridos los eventos que se discuten en este trabajo, en la misma región de Urabá –al igual que en las otras fronteras colombianas– la música continúa siendo protagonista de varios proyectos de transformación social.²³¹

229 Paolo Vignolo, “Santa María la Antigua del Darién: ¿De lugar de olvido a lugar de la memoria?”, en *Historia, cultura y sociedad colonial siglo XVI-XVIII: Temas, problemas y perspectiva*, editado por Yobenj A. Chicangana Bayona, Medellín: La Carreta Histórica, 2008, 321-331.

230 Catherine Byaruhanga, “Braving the Gap: Africans risking it all for the USA”, *BBC News*, 12 de septiembre de 2019, <https://www.bbc.com/news/av/world-latin-america-49667999>; Alejandro Millán Valencia, “Colombia: cómo los migrantes africanos y asiáticos están transformando uno de los paraísos turísticos del país”, *BBC News*, 9 de diciembre de 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-49690724>; Teresa Bo, “Daríen Gap: A Migrant Journey”, *Between Us*, *Al Jazeera*, 28 de septiembre de 2021, <https://www.aljazeera.com/program/between-us/2021/9/28/darien-gap-a-migrant-journey>.

231 Fundación Nacional Batuta (FNB), *Memorias del Seminario Internacional Música y Transformación Social, octubre 4-7 de 2016*. Bogotá: Fundación Nacional Batuta y British Council, 2016, en https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/AF_Memorias_seminario.pdf y Geoffrey Baker, *Rethinking Social Action through Music. The Search for Coexistence and Citizenship in Medellín's Music Schools*, Cambridge: Open Book Publishers, 2021; véase también <https://geoffbakermusic.co.uk>.

Anexos

1.1. MÚSICOS PROFESIONALES EN LOS DOCUMENTOS RELACIONADOS CON LA ARMADA DE PEDRO ARIAS DÁVILA, GOBERNADOR DE CASTILLA DE ORO, 1513-1528.²³²

	Nombre	Instrumento	Lugar y salario mensual / otros lugares mencionados	Fechas	Fuentes
1	Jorge Fernández (Hernández)	trompeta	Sevilla, 3 ducados Santa María de la Antigua ¿Panamá?, Coaque (Ecuador), Jauja (Perú)	1514-34	AGI, Contaduría, 1451, f. 47v; Medina 1913, II, 426; Clemente, 2-4
2	Pascual de Ollas	trompeta	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 47v
3	Francisco Gómez	trompeta	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 47v
4	Eugenio Rodríguez	trompeta	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 47v; Medina 1913, II, 426
5	Juan de Pliego	trompeta	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 47v; Medina 1913, II, 426
6	Fernando de Vega	trompeta	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-26?	AGI, Contaduría, 1451, ff. 48, 54; Medina 1913, II, 426
7	Fernando	atabalero	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 48 y Panamá 233; Medina 1913, II, 423
8	Miguel	atabalero	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 48
9	Diego	atabalero	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 48
10	Juan de Audinete	atabalero	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 48; Medina 1913, II, 422

²³² En esta tabla, aparecen primero los quince músicos profesionales [1-15] que recibieron su pago en Sevilla el 19 de enero de 1514, algunos de los cuales continúan apareciendo en documentos posteriores. Un tambor adicional aparece en la misma lista, esta vez ligado al grupo comandado por Luis Carrillo, el principal de los capitanes de Arias Dávila [16]. Otros documentos se refieren a otro tambor que se embarcó a última hora [17], un tamborino de Sevilla que reparaba o fabricaba instrumentos musicales [18] y a un atabalero que ya se encontraba en América [19]. Los siguientes tres [20-22] aparecen en documentos más tardíos en relación con algunos de los músicos ya mencionados. El último, Rodrigo Donaire, músico de vihuela y cantante de larga trayectoria en la corte, tuvo la intención de embarcarse hacia América, aunque finalmente no lo hizo.

	Nombre	Instrumento	Lugar y salario mensual / otros lugares mencionados	Fechas	Fuentes
11	Alonso Barba	tamborino	Sevilla, 3 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 48; Medina 1913, II, 423
12	Francisco de Viana	"gaitero y xabeba"	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 48
13	Maestre Pedro Valenciano	tañedor de harpa, maestro de danzar	Sevilla, 2 ducados Jamaica, Veracruz, México	1514-26	AGI, Contaduría, 1451, f. 48; Díaz del Castillo, 182, 951-952; Saldívar, 200; Stevenson, 1968, 222
14	Juan Martínez Cabrita	atambor	Sevilla, 2 ducados Santa María	1514-15	AGI, Contaduría, 1451, f. 48; Medina 1913, II, 423
15	Martín Olano (o Solano)	pífaros	Sevilla, 2 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 48
16	Miguel Bandaca?	atambor	Sevilla, 3 ducados	1514	AGI, Contaduría, 1451, f. 45
17	Juan [portugués], grumete	atambor	Sevilla, Santa María	1513-15	AGI, Contratación, 3253, f. 149; Mena García 1998, 98; Medina 1913, II, 425
18	Diego de León	tamborino, (fabricante de instrumentos)	Sevilla	1513	AGI, Contratación, 3253, f. 141
19	Juan Guillén	atabalero	Santa María	1515	Medina 1913, II, 423
20	Benito de Vejer (Bejer, Bejel)	tamborino, pífaros/pífano	Cuba, México	ca. 1519-26	Díaz del Castillo, 391, 626-27, 947-48; Saldívar, 200 Martínez Martínez, 165 y 239
21	Canillas	tambor, atambor	Cuba, México	ca. 1519-21	Díaz del Castillo, 391
22	Alonso ¿Alenbara?	gaitero	Santa María	1528	AGI, Contaduría, 1451, ff. 88-88v
23	Rodrigo Donaire	vihuela, canto	Sevilla, Sanlúcar, no viajó.	1513	AGI, Contratación, 5536, 1, f. 305

1.2. MÚSICOS PROFESIONALES Y AFICIONADOS QUE VIAJARON A AMERICA, 1500-1540.

	Nombre	Instrumento	Lugar y salario mensual / otros lugares mencionados	Fechas	Fuentes
1	Diego de Nicuesa	conquistador, músico, vihuela	La Española, Veraguas, Santa María	ca. 1502-1511	Las Casas, III, 51 y 262
2	Pedro Hernández	trompeta	¿La Española?, ¿Cuba?	1510	Bermúdez Plata, I, 104
3	Morón	músico	Cuba, México	ca. 1519-26	Díaz del Castillo, 942
4	Ortiz	vihuela, maestro de danza	Cuba, México	ca. 1519-21	Díaz del Castillo, 952
5	Porras	cantor	Cuba, México	ca. 1519-21	Díaz del Castillo, 952
6	Alonso de Grado	contador, teniente de gobernador, visitador general de indios, músico, escribano	La Española, Cuba, México, Veracruz, Cotzalcoalcos, Chiapas	ca. 1514-27	López de Meneses, <i>passim</i> ; Díaz del Castillo, 313-316, 939
7	Bartolomé de Medrano	chirimía, ministril	México, Honduras, Toledo	1524-1560	Díaz del Castillo, 775; Pedraza, 413-414; Stevenson, 1961, 121 y 228; 1968, 222-23, Reynaud, 204-210
8	Bernardo Caldera	¿chirimía?	México, Honduras	1524-25	Pedraza, 413-14; Stevenson, 1968, 222-223
9	Montesinos	sacabuche	México, Honduras	1524-25	Pedraza, 413-14; Stevenson, 1968, 222-223
10	Luis Ponce de León	juez de residencia, músico, vihuela	México	1526	Díaz del Castillo, 852-853
11	Gaspar de Valles	trompeta	Cozumel, Yucatán	1527	Bermúdez Plata, I, 221
12	Pedro Hernández	trompeta	<i>Id.</i>	1527	<i>Id.</i>
13	Juan Alonso	trompeta	<i>Id.</i>	1527	<i>Id.</i>
14	Valdeorihuela	trompeta	Santa Marta	1528	Bermúdez Plata, I, 269-270
15	Ortiz	trompeta	<i>Id.</i>	1528	<i>Id.</i>
16	Gracián Rodríguez	trompeta	<i>Id.</i>	1528	<i>Id.</i>
17	Diego de Segovia	trompeta	<i>Id.</i>	1528	<i>Id.</i>

18	Juan de San Pedro	trompeta	<i>Id.</i>	1528	<i>Id.</i>
19	Pedro de Arconchel (Alconchel)	trompeta	¿Panamá?, Coaque, Lima	1531-54	Clemence, 160, 162
20	Juan de Segovia	trompeta	¿Panamá?, Coaque, Jauja, Lima	1531-58	Clemence, 4, 6, 7, 221
21	Juan García	¿gaitero? (piper)	¿Panamá?, Coaque	1531-?	Clemence, 6, 7
22	Juan de Ceballos	cantor, ¿compositor?	Sanlúcar, Coro (Venezuela)	1534	Bermúdez Plata, I, 356; AGI, Contratación, 1553, 3, f. 33
23	Juan Gómez	trompeta	Río de la Plata	1535	Bermúdez Plata, II, 106, 117
24	Baltasar de Monzón	trompeta	¿Nueva España?, Río de la Plata?	1535	Bermúdez Plata, II, 78
25	Simion Miguel	pífano	Borgoña, Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
26	Juan Cola	pífano	Alta Borgoña, Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
27	Felipe Lejon	atambor	Flandes, Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
28	Sebastián Italiano	atambor	Salerno, Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
29	Juan de Miranda	atambor	Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
30	Juan de Guadalupe	atambor	Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
31	Jerónimo de Vega	atambor	Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
32	Pedro de Dosto	atambor	Río de la Plata	1535	<i>Id.</i>
33	Esteban Flamenco	atambor	Amberes, Santa Marta, Valladolid	1935-38	Friede (ed.), IV (1956), 289
34	Antonio Peinado de Aguirre	contador, músico, clavicémbalo, ¿virginal?	Panamá, Sevilla	1534-45	Catálogo de los fondos americanos..., III, 61; AGI, Patronato, 194, 26 y 44; AGI, Justicia, 352, 1, 2
35	Juan Pérez Materano	cantor, chantre, ¿canónigo?, deán, teórico, ¿compositor?	Panamá, Cartagena	1535-1561	AGI, Santafé, 122, 5; "Carta del Licenciado Juan de Vadillo", 380-381; Friede (ed.), IV (1956), 250-252; Stevenson, 1970, 98-99
36	Granadales	cantor	Cartagena	1537	Friede (ed.), IV (1956), 250-252
37	Juan Sánchez (de Toledo)	atambor, soldado encomendero	Santa Marta, Santafé	1537-ca. 1590	Rivas, II, 284-286; Friede (ed.), X (1960), 63, 86, 93
38	Gonzalo de Pereira	trompeta, soldado	Santa Marta, Santafé	1537	Rivas, II, 126

Referencias bibliográficas

“Carta del Licenciado Alonzo Zuazo [...] sobre los excesos cometidos en aquella isla contra los indios y su remedio”. En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Editado por Martín Fernández de Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sáinz de Baranda, 347-379. Madrid: Academia de la Historia, 1843, vol. II.

Carta del Licenciado Juan de Vadillo a S.M. dándole cuenta de su visita a la gobernación de Cartagena. Cartagena, febrero 11 de 1537”. En *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*. Editado por Joaquín F. Pacheco, Francisco de Cárdenas et al., 356-383. Madrid: Real Archivo de Indias, 1884, vol. 41.

“Documentos relativos a Gonzalo de Ayora, Cronista de los Reyes Católicos”. *Documentos inéditos para la historia de España*. Editado por los Marqueses de Pidal y de Miraflores y D. Miguel Salvá, 533-574. Madrid: Imp. de la viuda de Calero, 1865.

“El Capitán Gil González Dávila a S.M. el Emperador Carlos V, Rey de España sobre su expedición a Nicaragua”. *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI, su historia y sus límites*. Editado por Manuel M. de Peralta, 3-26. Madrid: Librería de M. Murillo, 1883.

“Relación de los primeros descubrimientos de Francisco Pizarro y Diego de Almagro, sacada del código número CXX de la Biblioteca Imperial de Viena”. En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Editado por M. Fernández de Navarrete, M. Salvá y P. Sainz de Baranda, 193-201. Madrid: Imp. Viuda de Calero, 1845, vol. V.

“Relación del gasto que hizo Hernán Cortés en la armada que aprestó a sus expensas para la Especería...” En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Editado por Fernández de Navarrete, M. Salvá y P. Sainz de Baranda, 405-419. Madrid: Academia de la Historia, 1843, vol. II.

Aguilar Bulgarelli, Óscar. “Gil González Dávila”. *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/14604/gil-gonzalez-davila>.

Ahrendt, Rebekah, Mark Ferraguto, Damien Mahiet (eds.). *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

Altolaquirre y Duvalé, Ángel de. *Vasco Núñez de Balboa*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1914.

- Álvarez Rubiano, Pablo. *Pedrarias Dávila. Contribución al estudio de la figura del "Gran Justador", Gobernador de Castilla de Oro y Nicaragua*. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944.
- Aram, Bethany. "Distance and Misinformation in the Conquest of America". *The Limits of Empire: European Imperial Formations in Early Modern World History. Essays in Honor of Geoffrey Parker*. Editado por Tonio Andrade y William Reger, 223-236. Farnham: Ashgate, 2012.
- . *Leyenda negra y leyendas doradas en la conquista de América. Pedrarias y Balboa*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- Aarnade, Peter. "Interview", *Autumn of the Middle Ages: A Century later*. Columbia University, European Institute, Nueva York, 11 de noviembre de 2016 [video]. YouTube, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=K2RYOEBQotYM&list=WL&index=95&t=298s>.
- Arranz Márquez, Luis. "Alejandro Geraldini". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/42613/alejandro-geraldini>.
- . "Pedro Suarez de Deza". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/13378/alonso-manso>.
- Baker, Geoffrey. *Rethinking Social Action through Music. The Search for Coexistence and Citizenship in Medellín's Music Schools*. Cambridge: Open Book Publishers, 2021.
- Bartolomé Herrero, Bonifacio. *Segovia en el siglo XV: Arias Dávila, Obispo y mecenas*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- . "Juan Arias Dávila". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/16488/juan-arias-davila>.
- Bejarano, Ignacio (ed.). *Actas de Cabildo de la Ciudad de México. Primer Libro de Actas*. Ciudad de México: Ed. del "Municipio Libre", 1889.
- Benavente, Toribio de (Motolinía). *Historia de los Indios de la Nueva España*. Editado por Claudio Esteva Fabregat. Madrid: Dastin, 2003.
- Bermúdez Plata, Cristóbal (ed.). *Catálogo de Pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII, I (1509-1534)*. Sevilla: CSIC-Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1940.
- Bermúdez, Egberto. "The Harp in Fifteenth Century Spain". *Historical Harp Society Newsletter*, 3, 1(1992): 8-14.
- . "Sobre la identidad de Ludovico". *Nassarre*, X, 1(1994): 9-16
- . "More on the Identity of Ludovico. Additional Remarks". *Journal of the Historical Harp Society*, XIII, 1(2002-2003): 23-28.

———. “La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María, Bolívar” [notas a CD]. En *Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María, Bolívar*. Bogotá: Fundación de Música, MA TCOL 006, 2006, 4-31.

———. “The Death of the Mojas: Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563”. *Flower World / Mundo Florido. Music Archaeology of the Americas*, 2 (2013): 71-98.

———. “Trumpets, Gold, Minstrels and Death: Music and the Armada of Pedro Arias Dávila in Castilla de Oro (Eastern Panama-Northwest Colombia), 1513-31”. *Flower World / Mundo Florido. Music Archaeology of the Americas*, 7 (2022): 87-117.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.

Bo, Teresa. “Darien Gap: A Migrant Journey”. *Between Us, Al Jazeera*, 28 de septiembre de 2021. <https://www.aljazeera.com/program/between-us/2021/9/28/darien-gap-a-migrant-journey>.

Byaruhanga, Catherine. “Braving the Gap: Africans risking it all for the USA”. *BBC News*, 12 de septiembre de 2019. <https://www.bbc.com/news/av/world-latin-america-49667999>.

Canet, José Luis. “De la égloga a la comedia representable”. En *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. XXXIX Jornadas de teatro clásico. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, 97-119. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

Carlos Morales, Carlos Javier de. “Guillermo de Croÿ”. *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/5437/guillermo-de-croy>.

Casado Alonso, Hilario. “Las colonias de mercaderes castellanos en Europa (siglos XV y XVI)”. En *Castilla y Europa: comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*. Editado por Hilario Casado Alonso, 15-56. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1995.

Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. Editado por Marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1876.

Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla. Sevilla: Instituto Hispano Cubano de Historia de América, 1932, vol. III.

Cauchies, Jean Marie. “Charles de Poupet”. *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/18043/charles-de-poupet>.

- Cieza de León, Pedro. *Parte primera de la Crónica del Perú*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1553.
- Clemence, Stella R. (ed.). *The Harkness Collection in the Library of Congress. A Calendar of Spanish Manuscripts Concerning Peru, 1531-1651*. Washington D.C.: Government Printing Office, 1932.
- Cook, Ron. "The Presence and Use of Brays on the Gut-Strung Harp Through the 17th Century: A Survey and Consideration of the Evidence". *Historical Harp Society Bulletin*, 8, 4 (1998): 2-39.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación de la conquista de México*. Madrid: Espasa Calpe, 1970.
- Cullingford, Martin. "The Mary Rose's Musical Instruments". *The Gramophone*, 12 de octubre de 2017. <https://www.gramophone.co.uk/other/article/the-mary-rose-s-musical-instruments>.
- Daza, Esteban. *Libro de Música en cifras para Vihuela, intitulado El Parnasso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.
- D'Anghiera, Pietro Martire. *De Orbe Novo*. Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1530.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Editado por Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Díaz Pineda, Manuel. "Carlos V(I), dos acercamientos a la reforma protestante". *Cuadernos de Historia Moderna*, 43, 2 (2018): 445-463.
- Doorslaer, Georges van. "La Chapelle musicale de Philippe le Beau". *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 4, 1 (enero-marzo 1934): 21-57.
- Doyle, James A. "The Sacred Cenote of Chichen Itza". En *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas* [catálogo de exposición], 84-90, Catalogue Nos. 162-164. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.
- Duggan, Mary K. *Italian Music Incunabula: Printers and Type*. Berkeley: The University of California Press, 1992.
- Encina, Juan del. *Égloga nuevamente trobada en que se introduze...* [Burgos: Alonso de Melgar, ca. 1518-20].
- Fausz, J. Frederick. "An 'Abundance of Blood Shed on Both Sides:' England's First Indian War, 1609-1614". *The Virginia Magazine of History and Biography*, 98, 1 (1990): 3-56.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *De la natural historia de las Indias*. Toledo: Remón de Petras, 1526.

----. *Historia general y natural de las Indias*. Sevilla: Juan Cromberger, 1535.

----. *Historia natural y general de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar-Océano*. Editado por José Amador de los Ríos. Madrid: Real Academia de la Historia, 1853.

----. *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Editado por Santiago Fabregat Barrios. Valencia: Universitat de València, 2006.

Foster, Charles. "Tinctoris' Imperfect Dulcina Perfected: The Mary Rose Still Shawm". *Galpin Society Journal*, 58 (2005): 46-50.

Friede, Juan (ed.). *Documentos inéditos para la historia de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, I (1509-1528), 1955; IV (1533-1538), 1956 y IX (1547-1549), 1960.

----. *Descubrimiento del Nuevo Reino de Granada y fundación de Bogotá (1536-1539)*. Bogotá: Banco de la República, 1960.

----. *Los Welser en la conquista de Venezuela*. Caracas y Madrid: Ediciones EDIME, 1961.

----. "El primer libro colombiano". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, IV, 12 (diciembre de 1961): 1181-1182.

Friede, Juan. *Los Quimbayas bajo la dominación española*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978. 2.^a ed.

Fuenllana, Miguel de. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554.

Fundación Nacional Batuta (FNB). *Memorias del Seminario Internacional Música y Transformación Social, octubre 4-7 de 2016*. Bogotá: Fundación Nacional Batuta y British Council, 2016. https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/AF_Memorias_seminario.pdf

García Oro, José. "Fray Juan de Quevedo OFM, el primer obispo de Tierra Firme, un confidente del cardenal Cisneros". *Archivium Franciscanum Historicum*, 85 (1992): 39-75.

García Prada, Carlos. "Julio Arboleda y su 'Gonzalo de Oyón'". *Revista Iberoamericana*, 9, 29 (1943): 39-74.

Gartner, Álvaro. *Los misteres de las minas. Crónica de la colonia europea más grande de Colombia en el siglo XIX, surgida alrededor de las minas de Marmato, Supía y Riosucio*. Manizales: Universidad de Caldas, 2005.

Gil Fernández, Juan. "Los años sevillanos de Fray Juan de Quevedo: Nuevos documentos". *Archivo Ibero-Americano*, 48, 189-192 (1988): 741-753.

- . “¿Conjuraciones de conversos en Indias?” En *L’Espagne et ses guerres*. Editado por Annie Molinié y Alexandra Merle, 353-372. París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- Gilbert, Adam. “Bagpipe”. En *A Performer’s Guide to Medieval Music*. Editado por Ross Duffin, 399-411. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Gilbert, Shirli. *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Giménez Fernández, Manuel. *Bartolomé de las Casas. I. Delegado de Cisneros para la reforma de las Indias (1516-1517)*. Madrid: CSIC, 1984 [1953].
- . *Bartolomé de las Casas. II: Capellán de S. M. Carlos I. Poblador de Cumaná (1517-1523)*. Madrid: CSIC, 1984 [1960].
- Gómez Fernández, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo: Los Duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2017.
- González Marín, Luis Antonio y José Luis González Uriol. “Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI”. *Anuario Musical*, 69 (enero-diciembre 2014): 295-322.
- Helms, Mary W. *Ancient Panama: Chiefs in Search of Power*. Austin: The University of Texas Press, 1979.
- Hernández Mora, Iosvany, Juan G. Martín y Bethany Aram. “The First Cathedral on America’s Pacific Coast”. *Historical Archaeology*, 55, 2 (2021): 219-237.
- Hoopes, John W. “Spondylus and Strombus: Tropical Seashells in Andean Ecology”. *Anthropology*, 233 (1985): 1-34.
- Huerga Teruelo, Álvaro. “Alonso Manso”. *Diccionario biográfico español*, DB-e. <https://dbe.rah.es/biografias/13378/alonso-manso>.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. Londres: Penguin Books, 1979.
- Hunt, Ian A. *The Skeletons of the Mary Rose: The New Evidence* [documental]. Londres: Avanti/Channel 4 Television, 2019.
- Jiménez Pallarés, Miguel Ángel. “Aportación documental para la historia de la música en Aragón, III”. *Nassarre*, 8, 2 (1992): 171-244.
- Journal d’un bourgeois de Paris, 1405-1449*. Editado por Alexandre Tuetey. París: H. Champion, 1881.
- Knighton, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.

Ladero Quesada, "Presencia eclesiástica en Indias según los libros de cuentas de la Casa de Contratación, 1503-1521". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 54, 1(2008): 378-401.

---. *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de Contratación (1503-1521)*. Madrid: Comité Español de Ciencias Históricas y Dykinson S. L., 2008.

---. "Gonzalo de Ayora". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/7198/gonzalo-de-ayora>.

Langebaek R., Carl H. "Metalurgia Quimbaya: Chamanismo y cambio históricos de una tradición prehispánica en Colombia". En *El Tesoro Quimbaya* [catálogo de exposición]. Editado por Alicia Perea Alicia, Ana Verde Casanova y Andrés Gutiérrez Usillos, 275-309. Madrid: Museo de América, CSIC y Ministerio de Cultura y Deporte, 2016.

Lasocki, David. "Juan I and His Flahutes: What Really Happened in Medieval Aragon?" *Windkanal. Das Forum für die Blockflöte*, 2017-3. <https://www.windkanal.de/juan-i-and-his-flahutes>.

Lavallé, Bernard. Participación en "Francisco Pizarro: Aproximación a su vida y su muerte". *Ciclo "América nos une"*. Casa de América, Madrid, 10 de octubre de 2016 [video]. YouTube, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=aPjYR_4AqRc.

Leonard, Irving A. *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. Berkeley: The University of California Press, 1949.

Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi [1504]. Reproduced in facsimile from the McCormick-Hoe copy in the Princeton University Library. Princeton: Princeton University Press, 1916.

López de Gómara, Francisco. *Crónica de la Nueva España con la conquista de México y otras cosas notables*. Zaragoza: Agustín Millán, 1554.

López de Meneses, Amanda. "Los extremeños en América: Alonso de Grado". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40 (marzo 1932): 64-81.

López Díez, María Blanca. "Las artes en el siglo XV: El mecenazgo de los Arias Dávila". En *Arias Dávila: Obispo y mecenas. Segovia en el siglo XV*. Editado por Ángel Galindo García, 273-296. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.

López-Calo, José. "Rodrigo de Ceballos". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/17958/rodrigo-de-ceballos>.

- Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1968, 2.^a ed.
- Marche, Olivier de la. "Banquet allégorique donné par le Duc de Bourgogne Philippe le Bon, a l'ocassion de la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453". En *Collection des chroniques nationales françaises*. Editado por J. A. Buchon, 395-448. París: Verdier Libraire, 1825, vol. I.
- Marcuse, Sibyl. *A Survey of Musical Instruments*. Newton Abbot: David & Charles, 1975.
- Marín-López, Javier. "Por ser como es tan excelente música': la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México". *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Editado por Miguel Ángel Marín y Juan José Carreras, 209-226. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004.
- . "The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: a Lost Document Rediscovered". *Early Music*, 36, 4 (2008): 575-596.
- Márquez, Luis Arranz. "Alonso de Zuazo". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/6677/alonso-de-zuazo>.
- Martín García, Jorge (ed.). *Gonzalo Fernández de Oviedo, Prisión del rey de Francia (1525-1533)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019.
- Martínez Martínez, María del Carmen. *Veracruz, 1519. Los hombres de Cortés*. Ciudad de México: Universidad de León y CONACULTA-INAH, 2013.
- Matilla Tascón, Antonio. *Los viajes de Julián Gutiérrez al Golfo de Urabá*. Sevilla: CSIC / Escuela de Estudio Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- McDougall, Jeanne Eller. "Meeting, Merriment, and Massacre: Musical Encounters Between Kikotans and English, 1607-1610". *Commonplace: The Journal of Early American Life*, 13, 2 (2013), <https://commonplace.online/article/meeting-merriment-massacre/>.
- Medina, José Toribio. *El descubrimiento del Océano Pacífico: Vasco Núñez, Balboa, Hernando de Magallanes y sus compañeros*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1913, 2 vols.
- Mena García, Carmen. *Sevilla y las flotas de Indias. La gran armada de Castilla de Oro (1513-14)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994.
- . *El oro del Darién: Entradas y cabalgadas en la conquista de Tierra Firme (1508-1526)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2011.

- . Participación en Daniel Terzagui (director), *La primera vuelta al mundo* [documental]. Madrid: Canal Historia, 2019.
- Meneses García, Emilio (ed.). *Correspondencia del Conde de Tendilla, II. 1510-1513*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1974.
- Millán Valencia, Alejandro. “Colombia: cómo los migrantes africanos y asiáticos están transformando uno de los paraísos turísticos del país”. *BBC News*, 9 de diciembre de 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-49690724>.
- Mira Caballos, Esteban. *La Gran Armada colonizadora del Nicolás de Ovando, 1501-1502*. Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia, 2014.
- . *Francisco Pizarro: Una nueva visión de la conquista del Perú*. Barcelona: Crítica, 2019.
- . *Hernán Cortés. Una biografía para el siglo XXI*. Barcelona: Crítica, 2021.
- Miranda, José. “Introducción”. *Sumario de la natural historia de las Indias*. Editado por José Miranda, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979 [1950].
- Molero, José Antonio. “Las cuentas de Gran Capitán”. *Gibralfaro*, 6 de febrero de 2003. <https://web.archive.org/web/20070209005252/http://www.gibralfaro.net/dichos/pag=1007.htm>.
- Morte-García, Carmen. “Fernando el Católico y la recepción del Renacimiento en España”. Museo Nacional del Prado, Madrid, 26 de noviembre de 2016 [video]. YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=pLqmZ4MIXXs&t=1065s>.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Editado por Alfredo Chavero. Ciudad de México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- Nieto Soria, José Manuel. “¿La segunda parte del *Catalogo Real de Castilla* de Gonzalo Fernández de Oviedo en un manuscrito de la British Library?” *En la España Medieval*, 37 (2014): 403-434.
- Nogales Hidalgo, Octavio. “Ensayo de investigación biográfica sobre el adelantado Sebastián de Belalcázar”. *Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras*, 8, 45-46 (1947): 57-91.
- Northup, George Tayler (ed.). *Amerigo Vespucci. Letter to Piero Soderini, Gonfaloniere. The Year 1504*. Princeton: Princeton University Press, 1916.
- Orjuela, Héctor H. *Letras de Fundación. Orígenes de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: [edición del autor], 1992.
- Otte, Enrique. *Las perlas del Caribe: Nueva Cádiz de Cubagua*. Caracas: Fundación John Boulton, 1977.

- Otto, Beatrice K. *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Palmer, Francis. "Musical Instruments from the Mary Rose: A Report on Work in Progress". *Early Music*, 11, 1(1983): 53-59.
- Pané, Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios: El primer tratado escrito en América*. Editado por José Juan Arrom. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Pedraza, Cristóbal de. "Relación de Honduras e Higueas" [1544]. En *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar, XI, 1. Relaciones de Yucatán*. Editado por José María Asensio, 385-434. Madrid: Real Academia de la Historia, 1898.
- Perdomo Escobar, José I. "Apostillas de la historia de la música en Colombia. Don Juan Pérez Materano, clérigo y chante de la catedral". *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, 24 de mayo de 1964, 4.
- Perea, Alicia, Ana Verde Casanova, Andrés Gutiérrez Usillos (eds.). *El Tesoro Quimbaya* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo de América, CSIC y Ministerio de Cultura y Deporte, 2016
- Pérez Fernández-Turégano, Carlos. "El Gobierno político de las Indias. Del Consejo de Castilla al Consejo de Indias". *Ciclo Quinto centenario de la muerte del cardenal Cisneros*. Casa de América, Madrid, 7 de junio de 2017 [video]. YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=yLoF-CUaXJw>.
- Pérez Mallaina, Pablo E. "La primera vuelta al mundo a través de los testimonios de sus protagonistas". Universidad de Sevilla, 13 de febrero de 2021 [video]. YouTube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mknLctTKJtg>.
- Pillsbury, Joanne. "Luminous Power: Luxury Arts in the Ancient Americas". En *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*. Editado por Joanne Pillsbury, Timothy Potts, Kim N. Richter, 1-13. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute, 2017.
- Quintero Agámez, Carolina y Alberto Sarcina. "Calles y casas de Santa María de la Antigua del Darién". *Fronteras de la historia*, 27, 1(2022): 14-22.
- Reina, Rubén E. "A Peninsula that May Have Been an Island. Tayasal, Petén, Guatemala". *Expedition*, 9, 1(1966): 16-29.
- Reyes Gómez, Fermín de los. "Segovia y los orígenes de la imprenta española". *Revista General de Información y Documentación*, 15, 1(2005): 123-148.
- Reynaud, François. *La polyphonie tolédane et son milieu: Des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris y Turnhout: CNRS y Brepols, 1996.

Ríos, José Amador de los. "Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés". En Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia natural y general de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar-Océano*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1851.

Rivas, Raimundo. v: Academia Colombiana de Historia, 2ª ed., 1938, 2 vols.

Robertson, Craig. "Can Music Play Positive Role in Conflict Transformation? Research Network of Sociology of Health and Illness (ESA), Mid-Term Conference, University of Surrey, septiembre de 2010. <https://exeter.academia.edu/CraigRobertson>.

Rojas, Ulises. *El beneficiado don Juan de Castellanos, cronista de Colombia y Venezuela*. Tunja: Biblioteca de Autores Boyacenses, 1958.

Romano de Thuesen, Evelia Ana. "Transcripción y edición del Catálogo Real de Castilla, manuscrito inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés". Tesis doctoral, University of California, Los Ángeles, 1992.

Romoli, Kathleen. *Balboa of Darién: Discoverer of the Pacific*. Nueva York: Dolphin Books 1953.

Romoli, Kathleen. *Los de la lengua de Cueva: Los grupos indígenas del istmo oriental en la época de la conquista española*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Instituto Colombiano de Cultura, 1987.

Ross, Lia B. "Anger and the City: Who Was in Charge of the Paris cabochien Revolt of 1413?" *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age*. Editado por Albrecht Classen, 433-462. Nueva York: De Gruyter, 2009.

Rowley, Steve. "Pipe and Tabor un the Morris". *Pipe and Tabor. The Home of the Tabourers Society*, 2007. <http://www.pipeandtabor.org/the-pipe-and-tabor/pipe-and-tabor-in-the-morris/>.

Sagaón Infante, Raquel. "Testamento de Isabel Moctezuma". *Revista de la Facultad de Derecho de México*, 50, 229-234 (enero-diciembre 2000): 753-760.

Sagarra, Adelaida (ed.). *Burgos, legua cero del viaje de Magallanes Elcano: Una historia de reyes, mercaderes y océanos, Cristóbal de Haro, mercader burgalés* [catálogo de exposición]. Burgos: VIII Centenario de la Catedral, 2021.

Sagarra, Adelaida. "De las diversas artes de gobernar las Indias. Juan de Fonseca y el Cardenal Cisneros". *Casa de América*, Madrid, 28 de septiembre de 2017 [video]. YouTube, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=o5jtt4_-c0A&t=2650s.

- Salmoral, Manuel, Lucena. "Sebastián Moyano". *Diccionario biográfico español, DB-e*. <https://dbe.rah.es/biografias/8319/sebastian-moyano>.
- Sánchez de Arévalo, Rodrigo. *Espejo de la vida humana*. Zaragoza: Pablo Urus, 1491.
- Santa Teresa, Severino de. *Historia documentada de la Iglesia en Urabá y el Darién*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956.
- Sarno, Jania. "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla. Notas para el comienzo de una investigación". *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, 16 (1986): 95-108.
- Sauer, Carl O. *The Early Spanish Main*. Berkeley: The University of California Press, 1966.
- Seler, Oliver. "Dudelsack: Low Countries, Germany, Austria". *The Universe of Bagpipes*. <http://www.hotpipes.com/pipe0014.html>.
- Serrano y Sanz, Manuel. "Preliminares del gobierno de Pedrarias Dávila en Castilla de Oro". *Los orígenes de la dominación española en América. Estudios Históricos*, dxxxiv-dxxxv. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1918.
- Snow, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980.
- . *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Stevenson, Robert. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: The University of California Press, 1961.
- . "European Music in 16th-Century Guatemala". *The Musical Quarterly*, 50, 3 (1964): 341-352.
- . *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 1968.
- . "The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives". *Journal of the American Musicological Society*, 23, 1 (1970): 95-106.
- . "Guatemala Cathedral to 1803". *Inter American Music Review*, 11, 2 (1980): 27-71.
- Tejeira Davis, Eduardo. "Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522: Nuevos datos sobre los inicios del urbanismo hispánico en América". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 69 (1996): 41-77.

Torralba, Antonio. "Reflexiones, casi en forma de pregunta sobre las flautas en la Edad Media. Capítulo Primero: ¿Qué era la ajabeba?" *Revista de la Flauta de Pico*, 7 (enero 1997): 27-30.

———. "Adenda al Capítulo I: ¿Qué era la ajabeba?" *Revista de la Flauta de Pico*, 9 (octubre de 1997): 14.

Torre Revello, José. "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI". *Boletín Interamericano de Música*, 2 (1957): 9-17.

Tovar Pinzón, Hermes. *La estación del miedo o la desolación dispersa: El caribe colombiano en el siglo XVI*. Bogotá: Ariel, 1988, 2.^a ed.: Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.

——— (ed.). *Relaciones y Visitas a los Andes*. S. XVI, I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura e Instituto de Cultura Hispánica, 1993.

Valverde, Vicente. "Carta del Obispo de Cuzco al Emperador sobre cosas de su iglesia y otros de la gobernación general de aquel país (1539)". En *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*. Editado por Joaquín F. Pacheco, Francisco de Cárdenas, Luis Torres de Mendoza, 92-137. Madrid: Manuel B. de Quirós, 1865, vol. III.

Varela, Consuelo (ed.). *Cristóbal Colón. Textos y documentos*. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

Vignolo, Paolo. "Santa María la Antigua del Darién: ¿De lugar de olvido a lugar de la memoria?" En *Historia, cultura y sociedad colonial siglo XVI-XVIII: Temas, problemas y perspectiva*. Editado por Yobenj A. Chicangana Bayona, 321-331. Medellín: La Carreta Histórica, 2008.

Wahl, Uli. "The Famous 'Weeping Bamboo' or the Bamboo Aeolian Organ". *Kite Musical Instrument and Aeolian Musical Instruments*. <https://www.windmusik.com/html/bamborgl.htm>.

Wamel, Marieke G. van. "Aficionados y Compradores: The 16th-Century Spanish Collectors of Works by Jheronymus Bosch in the Netherlands". *Jheronimus Bosch his Patrons and his Public. 3rd International Jheronimus Bosch Conference September 16-18, 2012 Jheronimus Bosch Art Center's-Hertogenbosch The Netherlands*, 320-333. Bolduque: Jheronymus Bosch Art Center, 2014.

Winternitz, Emanuel. "Bagpipes and Hurdy Gurdies in Their Social Setting". *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, 66-85. New Haven: Yale University Press, 1979.

Zulaika, Daniel. "Elcano, los vascos y la primera vuelta al mundo (1519-22)". *Colegio Oficial de Médicos de Gipuzkoa, Aula Médica, Senior, San Sebastián*, 29 de noviembre de 2018 [video]. YouTube, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=OYwAow4na5c>.

II

SIMBOLISMO, RESISTENCIA Y ACCIÓN POLÍTICA

2. El *stile concitato* veneciano bajo la mirada novohispana: representación, significado y conflicto en la *Missa Batalla* de Francisco López Capillas

The Venetian *Stile Concitato* through a New Spanish looking glass: representation, meaning and conflict in the *Missa Batalla* of Francisco López Capillas

Adrián García M.

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En estudios recientes sobre música litúrgica del siglo XVII novohispano, la tendencia a reflexionar sobre el papel social o político de este repertorio ha sugerido nuevas hipótesis sobre su función, más allá de la intencionalidad de su creador. Este trabajo propone algunas reflexiones en torno al uso de la guerra como tema en la *Missa Batalla* de Francisco López Capillas (1614-1674), músico de la capilla musical de la catedral de Puebla de 1641 a 1648 y maestro de capilla de la catedral de la Ciudad de México de 1654 a 1674. El vínculo de López Capillas con los postulados de Claudio Monteverdi (1567-1643) sobre el *stile concitato* y la música veneciana, así como el simbolismo que esta misa revela en relación a la consagración de un santuario bajo la administración episcopal de Juan de Palafox (1600-1659), son objeto principal de análisis en este trabajo.

Palabras clave: Francisco López Capillas; Claudio Monteverdi; *stile concitato*; *Missa Batalla*; siglo XVII.

Abstract

In recent studies on seventeenth-century liturgical music in New Spain, the tendency to reflect on the social and political role of this repertoire shows

that the function of the musical object often goes beyond the one envisioned by its creator. This paper explores the use of the theme of "war" in the Missa Batalla of Francisco López Capillas (1614-1674), musician at the chapel of the cathedral of Puebla from 1641 to 1648 and chapelmaster of Mexico City cathedral from 1654 to 1674. The echoing of Claudio Monteverdi's (1567-1643) postulates on the stile concitato and Venetian music in this mass by López Capillas, and the symbolism the work reveals in relation to the consecration of a sanctuary under the episcopal administration of Juan de Palafox (1600-1659), are central points of analysis in this study.

Keywords: *Francisco López Capillas; Claudio Monteverdi; stile concitato; Missa Batalla; seventeenth-century.*

Introducción

Francisco de Florencia (ca. 1619-1695) narró en 1692 la historia sobre un templo dedicado al arcángel san Miguel y sus prodigios en un poblado vecino a Tlaxcala.¹ El relato recoge, a instancias del obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), los primeros informes que el bachiller Pedro Salmerón hizo sobre las apariciones del arcángel al indio Diego Lázaro, así como los milagros que desde 1631 ocurrían en un pozo. Según el relato, san Miguel exigía, a veces con golpes, que se erigiera una capilla para ser venerado. Por tres ocasiones el indio fue rechazado por las autoridades religiosas y civiles hasta que, gracias a la intercesión del alado personaje, brotaron aguas milagrosas del pozo. Atraído por la maravillosa historia, Palafox trasladó el caso a Roma en 1643 para secularizar el santuario, y en 1645 ordenó la impresión de la primera relación milagrosa sobre este lugar. Así mismo, el obispo dirigió la construcción y consagración de un templo dedicado a san Miguel Arcángel.² Es probable que, dada la importancia del acto apoteósico de la ermita de San Miguel del Milagro (como se le llamó al templo), Palafox haya solemnizado la ceremonia con la capilla de músicos de la catedral de Puebla. Sin embargo, no hay a la fecha relación alguna que corrobore si este conjunto de músicos participó en este evento. No obstante, el periodo en cuestión coincide con la actividad en Puebla de Francisco López Capillas, cuyo manejo de temas como la guerra y el mismo san Miguel arcángel en sus composiciones capta nuestro interés.

1 Antonio Rubial García, "Juan de Palafox. Promotor de prodigios", en *De la Iglesia indiana. Homenaje a Elsa Cecilia Frost*, ed. Patricia Escandón (Ciudad de México: UNAM, 2006), 118.

2 Rubial García, "Juan de Palafox. Promotor de prodigios", 119.

López Capillas es un caso que permite observar cómo un compositor dialogó con la tradición musical y con las nuevas tendencias estéticas propias de su época. Su marcada preferencia por lo que se ha denominado como *stile antico* le llevó a incorporar innovaciones estilísticas ya advertidas en los trabajos de compositores como Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664), a quien López Capillas le debió su formación musical.³ Considerado como “el más prolífico compositor de misas en la historia de México”,⁴ López Capillas legó un ejemplo sobre el uso de la guerra como marco conceptual en una de sus composiciones, la *Missa Batalla*, tema que también fue explorado en otras expresiones artísticas de la Nueva España. Así, la *Missa Batalla* refleja el paradigma estético y simbólico de una sociedad inmersa en una etapa de cambios sociales, políticos y culturales a nivel global.

I. La representación

Francisco López Capillas escribió ocho misas para la catedral de México.⁵ Este corpus ejemplifica el dominio de la escritura *ad imitationem* o paródica. Hasta ahora ha sido posible verificar esta técnica en cuatro de ellas: la *Missa Benedicta sit Sancta Trinitas*, la *Missa Quam pulchri sunt gressus tui* (que tomaron como fuente dos motetes de Giovanni da Palestrina (1525-1594)),⁶ la *Missa Re Sol* (sobre una canción de Juan de Riscos –probablemente Juan Martín de Riscos⁷–), y la *Missa Aufer a nobis* (sobre un motete homónimo del propio López Capillas).⁸

3 Lester D. Brothers, “Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 75-89.

4 Robert Stevenson, “Francisco López Cotilla [sic]”, *Heterofonía*, 31 (1973): 7-9.

5 Sobre las fuentes que contienen este repertorio, véase Javier Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. (Madrid / Jaén: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012), vol. 1, 327-403 y vol. 2, pp. 867-884.

6 Lester D. Brothers, “A Master, an Icon, and a Cause in Mid-Seventeenth-Century Mexico. *Missa Quam pulchri sunt gressus tui* by Francisco López Capillas as a New World of Wonder”, en *Treasures of the Golden Age: Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert M. Stevenson*, ed. Walter A. Clark y Michael O'Connor (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2012), 237-264.

7 Sobre la saga de los Riscos, véase Javier Marín-López, “Polifonías litúrgicas en el mundo atlántico colonial: los Riscos”, *Anuario Musical*, 77 (2022): 77-119, consultado el 15 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.05>.

8 Los modelos paródicos fueron identificados por Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970), 136-141. Véase también Javier Marín-López, “Re Sol y Aufer a nobis: dos misas inéditas del ‘Ockeghem de México,’” [notas a CD], *Francisco López Capillas (1614-1674). Misa Re Sol - Aufer a nobis - Motetes*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye (Sevilla: Lindoro, 2014, NL-3025), 6-16.

La *Missa Batalla*, una de las misas que forma parte de esta colección, también es paródica. Para Juan Manuel Lara la fuente fue la chanson de Clément Janequin (ca. 1485-ca. 1558), *La Guerre ou La Bataille* (1532), pieza inspirada en la victoria de Francisco I de Francia sobre los confederados suizos en la batalla de Marignan ocurrida en 1515.⁹ La chanson, en términos generales, es una pieza de grandes dimensiones a la que le fue asignado un texto breve. El resto contiene una serie de onomatopeyas que reconstruyen los sonidos propios de un combate: bombas, balas, choque de lanzas y espadas. El punto culminante de *La Guerre* es presentado con un poderoso “*Fran frere le le lan fan*” en forma de llamado y respuesta (ejemplo 2.1). Esta característica explica la razón por la que se considera a la misa de López Capillas como un ejemplo de la escritura de tipo *ad imitationem*, pues la correspondencia con la escritura del mismo motivo rítmico se encuentra en varias secciones de la misa. Sin embargo, no hay hasta ahora registro alguno de la chanson de Janequin en los archivos catedralicios de la Ciudad de México, lugar en el que López Capillas desempeñó el maestrazgo de capilla entre 1654 y 1674. El indicio que pueda demostrar que López Capillas tuvo acceso a *La Guerre* se localiza en el libro de polifonía 19 de la catedral de Puebla, una antología para probable uso de ministriles copiado alrededor de 1672.¹⁰

Aún y cuando los estudios alrededor del grueso de las misas de López Capillas apuntan a que el estilo *ad imitationem* es predominante, la *Missa Batalla* es diferente. Es cierto que López Capillas, como otros contemporáneos de los siglos XVI y XVII, recurrió a esta forma de escritura tomando piezas preexistentes –litúrgicas o seculares– como modelo para crear una nueva composición de mayores dimensiones. Sin embargo, la repetición en llamado y respuesta ilustrada arriba apunta a una paráfrasis a manera de *ostinato*, lo cual sugiere el uso de *stile concitato* como otra posibilidad.

En el repertorio de López Capillas, por ejemplo, se observa una marcada influencia de Gutiérrez de Padilla, de quien Ricardo Miranda ha destacado y corroborado algunas semejanzas con la música veneciana.¹¹ Esta peculiar analogía con las texturas barrocas cultivadas por los compositores italianos

9 Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen cuarto, Tesoro de la Música Polifónica en México*, vol. XIII (Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2011), xiv.

10 Javier Marín-López, “Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles” [notas a CD], *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, Ensemble La Danserye. Sociedad Española de Musicología, serie “El Patrimonio Musical Hispano”, 31 (DISCAN CDC309, 2013), 12.

11 Ricardo Miranda, “... de Ángeles también el coro: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana* (Puebla: CONACULTA, 2010), 131-153.

Ej. 2.1. Clément Janequin, *La Guerre ou la Bataille*, 1532 ("Fran frere le le lan fan", segunda parte, cc. 4-5). Fuente: Henry Expert (ed.), *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, vol. 7 (Paris: Alphonse Leduc, 1989), 9.

se manifiesta en el *ostinato* descrito antes, y al que Claudio Monteverdi denominó *stile concitato* en el prefacio de su *Libro Ottavo Madrigali guerrieri, et amorosi* (1638). Años antes de su publicación, Monteverdi analizaba la idea de relacionar a la *oratio*, *harmonia* y *rhythmus* según los postulados de Platón sobre la *melos*. Sus resultados aparecieron esbozados en el *Settimo Libro de Madrigali* (1619), donde profundizó y experimentó con la melodía para dotarla de características declamatorias a modo de recitativo. Sin embargo, no fue hasta el *Ottavo Libro* cuando Monteverdi ahondó en los principios platónicos y consolidó su propuesta. En este volumen apeló a la incorporación del *concitato* como una cualidad adicional a otras dos ya existentes en la música: el *temperato* y el *molle*. Con estos principios, Monteverdi no sólo defendió a la *seconda pratica* de las disputas que desde 1600 mantenía con compositores como Giovanni Artusi (ca. 1540-1613), sino que formuló la idea de representar, por medio de la sucesión repetida de sílabas y valores breves propios del *concitato*, a la *harmonia* y al *rhythmus* que imitan debidamente a un hombre que se dedica con arrojo a la guerra.¹²

Las mismas convenciones fueron llevadas a la práctica por Monteverdi en el *Sesto libro de Madrigali* (1614). No fue hasta que en el *Libro Ottavo* la

¹² Geoffrey Chew, "Stile concitato", *Grove Music Online*, consultado el 17 de septiembre de 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026772>.

música y su relación con el significado afectivo del texto vislumbraron la concepción de una nueva idea de escritura, cuyo resultado en términos de textura jugó un papel crucial. Así, la música del *Ottavo Libro* relacionó los conceptos de agitación o *concitato* con el afecto de ira.¹³ En el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, por ejemplo, Monteverdi resolvió la paradoja que suponía trasladar la narración de un poema épico al terreno de la teatralidad.¹⁴ El *Combattimento* representa la lucha cuerpo a cuerpo entre Tancredi, el héroe cristiano de Torquato Tasso (1544-1595) en *Gerusalemme Liberata* (1581), y la pagana Clorinda disfrazada como cruzada para no ser descubierta. El cuadro se intensifica con los diálogos entre los combatientes y las intervenciones del narrador. El *concitato* acentúa la escena y logra el propósito de representar el carácter combativo de la acción (ejemplo 2.2). En el *Combattimento* y en la *Missa Batalla*, el tema de la guerra está enmarcado por el uso del *stile concitato*, con la diferencia de que Monteverdi lo utilizó en un ámbito teatral y López Capillas en uno litúrgico.

Es indiscutible encontrar semejanzas entre *La Guerre*, el *Combattimento* y la *Missa Batalla* hasta el punto en que podría considerarse a Janequin como el precursor del *concitato*.¹⁵ Sin embargo, es importante observar cómo su incorporación en las obras de Monteverdi y López Capillas difiere de manera notable con la chanson en términos de representación y disposición del texto. La línea "Fran frere le le lan fan" no es una frase que pueda declamarse o que tenga giros poéticos, como es el caso del *Combattimento* o la estructura textual de la *Missa Batalla*. En contraste, tanto en los textos de Monteverdi como en el Ordinario de la misa de López Capillas, la correspondencia entre la música y el texto funciona como representación. Como bien acota Richard Taruskin, "onomatopeya es presentación, no es representación. No tiene semántica".¹⁶

13 Tim Carter, "The Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624)", en *Monteverdi's Musical Theatre* (New Haven: Yale University Press, 2002), 171-172.

14 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2 (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 585-628.

15 Kate van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 25-30.

16 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 1 (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 710-713.

Testo

L'on-ta ir-ri-ta lo sde-gno al-la ven-det-ta al-la ven-det-ta

Violín 1

Violín 2

Viola

Continuo

Detailed description: This system of a musical score features five staves. The top staff is for the voice (Testo) in a treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes and rests, with the lyrics 'L'on-ta ir-ri-ta lo sde-gno al-la ven-det-ta al-la ven-det-ta' written below. The four instrumental staves (Violín 1, Violín 2, Viola, and Continuo) are grouped together. Violín 1 and Violín 2 are in treble clef, Viola is in alto clef, and Continuo is in bass clef. All instruments have a common time signature. The instrumental parts show a pattern of rests followed by a rhythmic figure of eighth notes.

3

e la ven-det-ta poi e la ven-det-ta poi l'on-ta ri - no - va

Detailed description: This system continues the musical score with five staves. The top staff is for the voice (Testo) in a treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes and rests, with the lyrics 'e la ven-det-ta poi e la ven-det-ta poi l'on-ta ri - no - va' written below. The four instrumental staves (Violín 1, Violín 2, Viola, and Continuo) are grouped together. Violín 1 and Violín 2 are in treble clef, Viola is in alto clef, and Continuo is in bass clef. All instruments have a common time signature. The instrumental parts show a pattern of rests followed by a rhythmic figure of eighth notes.

Ej. 2.2. Claudio Monteverdi, *L'onta irrita lo sdegno a la vendetta* (*Combattimento di Tancredi et Clorinda*). Fuente: Luigi Torchi (ed.), *L'Arte Musicale in Italia*, vol. 6 (Milán: Ricordi, 1908), 157.

2. El significado

La manufactura de la *Missa Batalla* ilustra el estilo conservador de López Capillas descrito por Lester D. Brothers.¹⁷ Dicho de otro modo, en su escritura se advierte un diálogo con la tradición quinientista traducida en la inclinación hacia el *stile antico*, en oposición a la preferencia por las texturas propias de la *seconda pratica* desarrolladas por Gutiérrez de Padilla, su mentor en la Angelópolis. Entre sus rasgos técnicos están la omisión de intervalos aumentados o disminuidos, el respeto del ámbito modal, las respuestas melódicas presentadas por grado conjunto en dirección ascendente o descendente y el uso de consonancias generadas por intervalos de tercera o su inversión. A ello se le suma la incorporación de texturas policorales, la reiteración de frases o palabras que intensifican la densidad polifónica y la inserción de secciones acordales de tipo *senario* que distinguen un procedimiento tonal, pero que está planificado en una organización modal.

Veamos con detalle algunas de estas características. Como es habitual, el *Kyrie* está dividido en tres periodos y cada uno de ellos presenta particularidades con relación al uso del *concitato* y su carácter bélico (tabla 2.1). El primer periodo tiene un aire triunfal. Este se presenta a la diapente entre el tenor 1º y el tiple 1º; el resultado esperado es la imitación entre el bajo y el tenor 2º; el tiple 2º y alto refuerzan el inicio. Las consecuencias armónicas del contrapunto se traducen en paralelismos interválicos de tercera y su inversión, unísonos y octavas entre el resto de las voces. Este rasgo responde a las normas de la *harmonia perfetta*: la clara dirección hacia una triada perfecta en un bloque acordal de tipo *senario*, regido por la configuración de tres fundamentales, una tercera y dos quintas (ejemplo 2.3).¹⁸

17 Brothers, "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico", 75-89.

18 Se le concede a Gioseffo Zarlino ser el primer teórico en aceptar a la triada como consonancia dentro de las composiciones polifónicas, a la que denominó como *harmonia perfetta*. Esta "perfección" es el resultado de la suma de proporciones interválicas que suman seis, el número perfecto o *senario*. Para Zarlino, todas las voces tendrían una dirección cadencial hacia triadas perfectas como reposo bajo esta disposición. Al respecto, véase Richard Taruskin, "A Perfect Art", en *The Oxford History of Western Music*, vol. 1 (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 585-628.

Kyrie I	Christe	Kyrie II
Textura contrapuntística libre	Presentación del <i>concitato</i> con dirección melódica por grado conjunto 	Presentación del <i>concitato</i> de manera ostinada 

Tabla 2.1. Francisco López Capillas, *Missa Batalla*: periodos del Kyrie y características motivicas principales.

El segundo periodo, el *Christe*, retoma la iniciativa de la triada anterior, pero ahora con un coro a 4 de manera homófona y con una nueva disposición: dos fundamentales entre el tenor 2º y el alto, una quinta en el tenor 1º y una tercera en el tiple 2º. Tres compases son suficientes para crear una primera textura antifonal enmarcada por sus correspondientes puntos de imitación. El coro se divide en dos: alto con tenor 1º, le imitan tiple 1º y bajo, luego tiple 2º y tenor 2º, y la respuesta concluye con tiple 1º y tenor 2º. Es, además, la primera vez que aparece el *concitato*, no de manera ostinada, sino en forma fugada y por grado conjunto (ejemplo 2.4).

La repetición de las palabras del *Kyrie* obedece, por principio, a la brevedad del texto. Sin embargo, el tercer periodo –el *Kyrie II*– destaca por su excesiva reiteración. Ahora, el *concitato* aparece de manera ostinada y la implicación inmediata es la monotonía que resulta entre las voces (ejemplo 2.5). La conclusión del *Kyrie* resulta más interesante por las anomalías que presenta en términos estructurales. Por principio, cada uno de los periodos del *Kyrie* mantienen una combinación definida en sus cierres.¹⁹ Sin embargo, en la *Missa Batalla* difieren de manera notable, y casi podría decirse inesperada (tabla 2.2). Esta inusual configuración en los cierres sugiere todo propósito de generar tensión sobre la dominante, algo que –manera estricta– sólo es posible en procesos armónicos tonales. El procedimiento puede corroborarse en una interpretación hipotética: si se considera que una vez concluido el *Kyrie* debe ser entonada la fórmula *Gloria in excelsis Deo* para dar paso a la siguiente sección del Ordinario, en esta misa la monodia funcionaría como una extensión del cierre para mantener la polaridad tonal propuesta en la conclusión. Además, aún sin la existencia de una entonación, el final del *Kyrie* advierte la ausencia de un cierre. Entonces, el ‘trampantojo’ hace necesaria una resolución (ejemplo 2.6). En efecto, el inicio polifónico del *Gloria* confirma

19 Samuel Rubio, *La polifonía clásica* (Madrid: Real Monasterio de El Escorial, 1983), 173-174.

Tiple 1º a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

Tiple 2º a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri -

Altus a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Tenor 1º a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky -

Tenor 2º a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, Ky -

Bassus a 6 Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

7

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son, e - le - i - son.

- e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

- ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. e - le - i - son.

- ri - e e - le - i - son, e - le - i - son.

son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Ej. 2.3. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Kyrie I*, cc. 1-12. Fuente: Juan Manuel Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. XIII, Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2011, 201-202.

13

Chri - - ste e - le j - son, Chri-ste e-le-j-son, e - le - i -

Chri - ste e-le-j-son, Chri-ste e-le-j-son, e - le - i - son, Chri-ste e-le-j-son, e - le - i - son, e -

Chri - ste e-le-j-son, Chri-ste e-le-j-son, Chri-ste e - le j - son, Chri-ste. Chri-ste

Chri - ste e-le-j-son, Chri-ste e-le-j-son, Chri-ste e-le-j-son, e - le j - son,

Chri - ste e-le-j-son, Chri - - ste e-le - i - son, Chri-ste e-le-j-son, e - le - i

Chri - - ste e - le j - son, Chri-ste e-le-j-son,

19

son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

le j - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son, e - le - i - son, e - - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Ej. 2.4. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Christe*, cc. 13-22. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, 202.

el procedimiento, ¿acaso el ornato expresivo de la *seconda pratica* para su concepción conservadora del contrapunto?

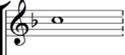
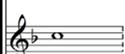
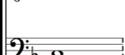
El *Gloria* permite ilustrar cómo López Capillas procedió de tal manera que la escritura intensifica el efecto de perspectiva y profundidad análogo a los *cori spezzati* venecianos. La técnica es reservada en momentos específicos con texturas antifonales y, a la vez, se articula gracias al uso del *conciato* para reafirmar el carácter bélico de la sección. Véase como ejemplo su inicio. El contrapunto imitativo y la clara disposición silábica del texto exponen lo que bien podría denominarse como un ‘doble coro dentro del coro sencillo’. En *Laudamus te*, por ejemplo, la textura policoral se despliega gracias a la intervención de los silencios, pero sin descuidar la fluidez del texto. La disposición antifonal se interrumpe y el *conciato* aparece de nuevo en *Gratias agimus tibi* (ejemplo 2.7). El fragmento es significativo porque ejemplifica cómo López Capillas procedió con absoluto cuidado al revestir con una textura policoral a un coro que, a simple vista, no estuvo planificado como tal. Estos pasajes hacen visible la preocupación de un compositor por incorporar a su lenguaje musical un recurso que renovó las convenciones contrapuntísticas del siglo XVI. Además, la inserción de este tipo de textura demuestra el interés por integrar variedad a la relación música-texto.

Periodos	Organización habitual de los cierres	Organización de los cierres en la <i>Missa Batalla</i>
<i>Kyrie I</i>	Triada perfecta en el modo establecido	Triada perfecta en el modo establecido (Fa)
<i>Christe</i>	Triada perfecta sobre la dominante del modo	Triada perfecta en el modo establecido (Fa)
<i>Kyrie II</i>	Triada perfecta en el modo establecido	Triada perfecta sobre la dominante del modo (Do)

Tabla 2.2. *Missa Batalla*, configuración de los cierres del *Kyrie*.

39
le j - - son, Ky - ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le - i - son,
Ky - - ri - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - le j - son,
Ky-ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - le - i - son,
Ky-ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky-ri - e e - le j - son, Ky-ri - e e - le j - son, Ky - ri - e e - le - i - son,
son,
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,
son,
Ky - ri - e e - le j - son, e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le j - son, Ky - ri - e e - le - i - son,
son,
Ky - ri - e e - le - i - son.

Ej. 2.5. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Kyrie II*, cc. 39-44. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674), Obras. Volumen Cuarto*, 205.

Kyrie II (cierre)		Gloria
<p>Tiple 1º a 6</p>  <p>Tiple 2º a 6</p>  <p>Altus a 6</p>  <p>Tenor 1º a 6</p>  <p>Tenor 2º a 6</p>  <p>Bassus a 6</p> 	 <p>Glo-ri - a in ex-cel-sis De - o:</p>	     
Do		Fa

Ej. 2.6. Francisco López Capillas, *Missa Batalla*: cierre del Kyrie II. Fuente: Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, 205-206.

De manera simbólica, la perfección del número tres se configura con la división del coro a 3 en la frase *Domine Deus*, primero en alto y tenores 1º y 2º; la fórmula se repite entre tiples 1º, 2º y bajo, y concluye hacia la frase *Agnus Dei* de manera homófona (ejemplo 2.8, cc. 28-33). En este mismo pasaje, el cambio a *tempus perfectum* expone, de nuevo, una textura policoral (cc. 34-40). La preocupación por mantener la simetría se puede visualizar en los tres cambios mensurales que dividen sus cuatro periodos. Es la representación retórica de la unión entre el cielo y la tierra; la perfección dentro de la imperfección.

The image displays a musical score for a Gloria, consisting of six staves. The lyrics are in Latin. The score is divided into two systems. The first system contains staves 1 through 6, and the second system contains staves 7 through 12. Red and blue boxes highlight specific musical phrases across the staves.

System 1:

- Staff 1: Bo - nae vo-lun - ta - tis, Be - ne - di -
- Staff 2: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau-da-mus te.
- Staff 3: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Be - ne - di -
- Staff 4: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau-da-mus te.
- Staff 5: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau-da-mus te. Be - ne -
- Staff 6: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo-lun - ta - tis. Be - ne - di -

System 2:

- Staff 7: ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
- Staff 8: Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti
- Staff 9: ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus
- Staff 10: Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as. gra - ti - as a - gi - mus ti - bi
- Staff 11: di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
- Staff 12: ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Ej. 2.7. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Gloria* cc. 1-13. Fuente: transcripción del autor.

24

te, Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
 te, Ie - su Chri - ste. Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus
 Chri - ste, Ie - su Chri - ste, Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus
 u - ni - ge - ni - te, Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus
 Fi - li, Ie - su Chri - ste Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, A - gnus
 te, Ie - su Chri - ste, Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

33

- i, Fi - li - us, Fi - li - us
 De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - tris,
 De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - tris, Fi - li - us
 De - i, Fi - li - us, Fi - li - us
 De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - tris,
 De - i, Fi - li - us, Fi - li - us

Ej. 2.8. Francisco López Capillas, *Missa Batalla: Gloria*, cc. 24-40. Fuente: transcripción del autor.

Pasada casi una centuria de ser publicada la chanson de Janequin en 1528, el concepto de guerra como tema en el octavo libro *Madrigali guerrieri, et amorosi* de Monteverdi constituyó un punto medio entre la manufactura onomatopéutica de *La Guerre* y el estilo conservador de López Capillas en términos de significado y representación textual gracias al uso del *concitato*.

La *Missa Batalla* estableció su origen en una narración épica y es una alegoría de la eterna guerra mencionada en el Apocalipsis entre Miguel y Luzbel. La razón es explicada en el propio libro de polifonía, en el folio 39r, justo antes del *Kyrie* de la misa. Se trata de un soneto intitulado "Dedicatoria al glorioso San Miguel, príncipe de la milicia celestial", cuyas cuartetas evocan, por medio de referencias musicales, el encuentro entre los beligerantes de la batalla cósmica.²⁰ Por supuesto, el uso del *stile concitato* ha arrojado los guiños suficientes para determinar el carácter de esta composición.

Sin embargo, es en el hermetismo donde puede vincularse de mejor manera el simbolismo de la misa. Para Athanasius Kircher, por ejemplo, el *canon angelicum* estaba integrado por treinta y seis voces "que resultan de multiplicar las nueve categorías de ángeles por cuatro voces cada una".²¹ Dentro de esta jerarquía, los arcángeles pertenecen a una tercera clase. No obstante, como menciona Eduardo Báez, "cuando se habla de san Miguel llamándole príncipe de los ángeles", el arcángel ocupa un lugar supremo dentro de todo el canon.²² Bajo este pensamiento, el arcángel es al personaje más cercano a la Trinidad. Para un compositor como López Capillas, esconder complejos rasgos simbólicos que sostuvieran el carácter expresivo de la música consistió en mantenerlos casi imperceptibles para maravillar al ser descifrados. En la escritura de la *Missa Batalla* se advierten estas cualidades: la plantilla vocal de la misa distribuye un coro a seis, número que multiplicado por sí mismo da como resultado treinta y seis, la representación del *canon angelicum* encabezado por el arcángel Miguel.

Aunque circunstancial, lo cierto es que las texturas de la *Missa Batalla* reafirman este precepto. La organización del *Kyrie*, por ejemplo, bien podrían representar las etapas en que la milicia celestial se prepara para el combate: el *Kyrie I* convoca a los ángeles por medio de una fanfarria; en el *Christe*, los ejércitos atienden al llamado del arcángel a cerrar filas enmarcados por un constante movimiento fugado; y el *Kyrie II* representa la marcha de las

20 Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 1, 366-367.

21 Miranda, "... de Ángeles también el coro", 151.

22 Eduardo Báez, "Patrocinio del arcángel San Miguel", en *El Arcángel San Miguel. Su patrocinio, la Ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el Santuario de Tlaxcala* (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979), 12.

huestes. La intervención del *concitato* se antoja crucial para entender la metáfora. Entonces, ¿es la descomunal redundancia de las palabras *Kyrie eleison* la representación de los ángeles encabezados por san Miguel que se dirigen a la guerra? Si se ha dicho ya que la *Missa Batalla* es una alegoría de la lucha entre las fuerzas del bien contra las del mal, y que en el *Kyrie* es posible asignar una nomenclatura metafórica a cada uno de sus periodos, ¿puede interpretarse el cierre del *Kyrie II* como la representación de las huestes listas para el combate? Al hablar sobre la música escrita durante el siglo XVI, Eva Esteve reflexiona lo siguiente: “[...] en el arte del Renacimiento no hay ningún componente aleatorio, cada elemento tiene una intención consciente y un significado específico ligado al pensamiento de la época. [...] Cada detalle es un indicio de la concepción renacentista del mundo donde lo terrenal es una representación de lo divino y nada es demasiado inferior para no aludir a lo más alto”.²³

La presencia del doble coro es una de las características más peculiares. Queda claro que esta misa no presenta una textura policoral íntegra, y que la preferencia de su escritura se inclina a la de haber estado concebida para un coro sencillo. Su dominio confirma la cuidadosa, esporádica e insistente presencia de esta textura. No es sólo un recurso aislado que responde a la convención contrapuntística. En López Capillas supone la conquista de un procedimiento en el que ninguna dimensión y proporción parecen hechas al azar. La planeación admite la división del coro a dos, a tres o a cuatro; su desarrollo se produce en secciones cruciales del texto y en los cambios mensurales. Su segmentación contrasta de manera considerable con las respuestas del coro completo y su resultado es un efecto antifonal con la tendencia a formar texturas policorales.

López Capillas renunció a su doble cargo como bajonero y organista de la capilla musical de Puebla en 1638, el mismo año en que se publicaron los *Madrigali guerrieri, et amorosi* de Monteverdi. Si se considera que las innovaciones musicales son distantes en términos geográficos e incluso temporales, las preguntas obligadas surgen al identificar ciertas similitudes compartidas con la música veneciana: ¿realmente la *seconda pratica* fue una tradición musical que llegó al Nuevo Mundo de manera paulatina? O, en el mejor de los casos, ¿fue una sonoridad que surgió en dos espacios con sus propios valores estéticos? La incorporación del *concitato* como recurso compositivo, tiene una ineludible conexión con *La Guerre* de Janequin. Sin

23 Eva Esteve, “Alternativ y simbolismo en los Magnificat de procedencia hispana en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 35, 1(2012): 243-262, 260-261.

embargo, como se ha dicho antes, López Capillas dotó a su Ordinario de la expresividad que sugiere el *Combattimento* de Monteverdi. Yo propongo que, con el carácter de *La Guerre* en mente, López Capillas haya recurrido al *con-citato* como elemento unificador para un discurso litúrgico que mantuviera la presencia del mensaje retórico de una Iglesia combativa contra el turco y la amenaza latente de los luteranos. Al respecto, Alicia Meyer menciona, en la presentación de su estudio sobre la Contrarreforma en Nueva España, que

Una de las primeras objeciones en contra de este estudio podría ser la simple observación de que no había luteranos o “protestantes” en la Nueva España. Si bien es cierta esta constatación, visto superficialmente este *factum*, no es menos importante que para los novohispanos existió una perenne amenaza del protestantismo. [...] La amenaza era real y no menos importante fue el hecho de que el temor al adversario fue sentido y resentido por los novohispanos y formó parte integral de su imaginario.²⁴

Y añade:

La crítica sorda y despiadada contra el agustino alemán y el luteranismo respondió, en primer lugar, a que él tocó las fibras de lo profundo e íntimo de la sensibilidad humana: las devociones ancestrales, aquello en lo que se cree, en lo que se siente. Pero, en última instancia, esa actitud contestó al vehemente deseo de expresar el espíritu propio y afirmar las aspiraciones por contraste con las ajenas.²⁵

La Nueva España de López Capillas vivía cambios sociales y culturales que se vieron plasmados en distintas expresiones artísticas y la música no podría ser la excepción. Entonces, cabría la posibilidad de que en la relación música-texto y en su significado subyacieran otros propósitos, lo que explicaría que la música funcionase como vehículo del pensamiento novohispano.

3. El conflicto

Detrás de la consagración de la ermita de San Miguel del Milagro y de la promoción del arcángel a manos de Juan de Palafox y Mendoza descrita antes estaba oculta la tarea reformadora que Palafox llevó a cabo durante su obispado recién llegado a la Nueva España en 1640.²⁶ Como resultado del proceso de evangelización, los religiosos tuvieron absoluto control sobre las comunida-

24 Alicia Mayer, *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 14-15.

25 Mayer, *Lutero en el Paraíso*, 17.

26 Rubial García, “Juan de Palafox. Promotor de prodigios”, 119.

des indígenas y esta situación avivó la tensión con los obispados. Junto con el virrey, el obispo ejercía un poder político de importancia y en su posición exigía a las órdenes parte de los beneficios económicos que la administración provincial generaba. Este tipo de confrontaciones se vio obstruida por la relación que los religiosos tenían con los virreyes, quienes los protegieron. La situación se agudizó con las reformas y decretos de Palafox: en la diócesis poblana, despojó al clero regular al menos de treinta y seis parroquias, la de San Miguel en Tlaxcala una de ellas.²⁷

Al instaurar la devoción de san Miguel, Palafox pudo cumplir dos objetivos: arrebatar a los franciscanos el santuario y, según la narración recopilada por Florencia, erradicar la adoración de ídolos que permanecían vigentes en aquel lugar. Tras la conquista militar de Tenochtitlan, los primeros evangelizadores incorporaron la imagen del arcángel san Miguel a un discurso que estuvo sujeto a la guerra como uno de sus temas centrales y reemplazaron al musulmán y al luterano por el indígena idólatra.²⁸ Desde entonces, surgió en los misioneros la necesidad de transmitir en la población una serie de mensajes en el que la guerra, el apóstol Santiago, san Hipólito y san Miguel, su principal protagonista, figuraron como los elementos predilectos en el arte novohispano.²⁹ Un ejemplo interesante de los primeros rastros artísticos del siglo XVI novohispano es la pintura que Luis Juárez hizo del arcángel san Miguel sometiendo a Luzbel (figura 1). En este cuadro la imagen del demonio no es similar al de las representaciones europeas que le precedieron. En la de Juárez, en cambio, tiene facciones indígenas y el combate no se desarrolla en el cielo, sino en la tierra.³⁰ Esta interpretación partía de dos realidades, a saber, la espacial y la temporal. Ambas se caracterizaron por manifestarse en el entorno natural y urbano. Uno y otro se definían desde la verdad retórica entendida por medio de metáforas y analogías. Para los novohispanos, por ejemplo, el espacio natural era representado como un paraíso terrenal, y el espacio urbano a semejanza de la Jerusalén Celeste.³¹ Así, el lienzo de Juárez aparece como una alegoría de un hecho latente que preocupaba a los misioneros y que Palafox hizo suyo sin dejarlo pasar inadvertido.

27 Rubial García, "La ciudad de México a finales de una centuria conflictiva", en *Un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018), 48-90.

28 Antonio Rubial García, "La era manierista", en *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural cultural de Nueva España (1521-1824)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 184.

29 Rubial García, "La era medieval-renacentista: los textos fundantes y los modelos festivos", en *El paraíso de los elegidos*, 108-118.

30 Rubial García, "La era manierista", en *El paraíso de los elegidos*, 184.

31 Antonio Rubial García, "Civitas dei et novus orbis: la Jerusalén Celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 72 (1998): 12-13.

Dentro de la sociedad novohispana, este tipo de imágenes formaba parte de una compleja red de transmisión de mensajes y, en el ámbito cultural, funcionaron como un medio para hacer llegar a las masas los preceptos que la religión marcaba. En opinión del historiador Antonio Rubial, el concepto de “cultura” en el contexto novohispano giraba en torno a la religión.³² A través de las distintas expresiones artísticas, se transmitían los mensajes dogmáticos y morales que la Iglesia deseaba comunicar. No obstante, existía también el propósito de hacerse visible ante la colectividad. Aquello que



Fig. 2.1. Luis Juárez, *San Miguel arcángel*, s.f. Óleo sobre tela, 172 x 153 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

significaba prestigio, autoridad e institucionalidad solo era perceptible a través del melodrama, la fastuosidad y los instrumentos con los que se desarrollaban los rituales.³³ Bajo el concepto de “aparato de representación”, Rubial afirma que todos los objetos artísticos producidos en la capital del virreinato originaron significados y prácticas que mostraban a la sociedad de la época el poder y el prestigio de sus patrocinadores.³⁴ No debe perderse de vista que, como cualquier otro género polifónico litúrgico, la misa cumplía una función ritual. Pero el rito y sus ceremonias eran, en gran medida, una puesta teatral escenificada en las catedrales. Rubial concluye que “la música se convirtió en uno de los principales instrumentos destinados a encauzar la

32 Antonio Rubial García (coord.), *La Iglesia en el México colonial* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ediciones de Educación y Cultura, 2013), 63.

33 Rubial García, *La Iglesia en el México colonial*, 63-64.

34 Rubial García, *La Iglesia en el México colonial*, 64.

emotividad de las personas hacia las expectativas de la salvación eterna".³⁵ Es de suponer, por tanto, que la música formase parte de estos códigos colectivos que conectaron con los ideales de la Nueva España del siglo XVII. Así pues, el sector eclesiástico, conformado por criollos y peninsulares cultos, controló los medios que difundieron los valores culturales e ideológicos a través de las imágenes, escritos, homilias y la música.³⁶

La cultura criolla –aquella que cultivaron individuos como Francisco López Capillas– promovió la idea de que los naturales de la Nueva España se vieran a sí mismos como parte fundamental de un pueblo que había sido ganado para Dios frente a las fuerzas de la idolatría, los infieles, los judíos y los reformistas luteranos. Así pues, las imágenes del apóstol Santiago, la Virgen de Guadalupe o el arcángel san Miguel jugaron un papel de suma importancia para reforzar los símbolos de esta constante pugna.³⁷ Estos mecanismos supusieron la necesidad de manifestar sus símbolos con mayor fuerza, en contraste con los españoles. Durante los siglos XVII y XVIII, se asumieron como diferentes; conscientes de su origen y orgullosos de la grandeza de su pasado, además de inventarse una larga lista de milagros realizados por santos.³⁸

Los novohispanos desearon ser vistos como iguales a los peninsulares, y aspirar a tal equidad sólo fue posible al demostrar que en la Nueva España también moraba Dios y su corte celeste. Un santo y sus hazañas, en el virreinato, eran igual que las humanas. La imagen “[...] suda, llora, mueve la cabeza y los ojos, se traslada de un lugar a otro [...] para mostrar el sitio donde prefiera sea construido su santuario”,³⁹ o combate junto a sus ángeles contra el demonio en el coro de una catedral. De la misma forma que los salmos o los magnificats para doble coro escritos para la catedral de Puebla por López Capillas, la *Missa Batalla* ejemplifica, en términos musicales, estéticos e históricos, la búsqueda del mensaje bélico que es reforzado gracias al *stile concitato*. Para 1654, año en que López Capillas ocupó el maestrazgo de capilla, la capital del virreinato no necesitaba confirmar su fe por medio de la evangelización sino todo lo opuesto, precisaba hacerse parte del plan divino.

35 Rubial García, *La Iglesia en el México colonial*, 67.

36 Rubial García, “Tierra de prodigios. Lo maravilloso cristiano en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, en *La Iglesia católica en México* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2009), 397.

37 Rubial García, “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”, en *Espejo mexicano*, coord. Enrique Florescano (Ciudad de México: Fundación Miguel Alemán, Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, 2002), 76.

38 Rubial García, “Santos, reliquias e imágenes en la construcción de las patrias urbanas”, en *El paraíso de los elegidos*, 251.

39 Rubial García, “Tierra de prodigios”, 397.

Ahora bien, el mensaje retórico no fue exclusivo para el ámbito devocional o identitario. La música escrita en la Nueva España se convirtió en el vehículo del discurso político que se adecuó a los acontecimientos del momento. El gran programa musical que enmarcó a la consagración de la catedral de Puebla el 18 de abril de 1649, por ejemplo, fue en muchos sentidos un repertorio elegido con sumo cuidado para señalar y contextualizar el conflicto que Palafox sostuvo con las órdenes religiosas.⁴⁰ Como bien apunta Luisa Vilar-Payá: "Parecería que el estudio de la música poco podría aportar al esclarecimiento y fortalecimiento del conocimiento que se tenga del acontecer histórico de corte político. [...] El análisis del papel que juega la música en el inicio de la ceremonia nos recuerda que, en el siglo XVII, recaía en este arte el mantener la atención y visibilidad de una gran variedad de acontecimientos. Ciertamente, entre sus funciones estaba solemnizar y engrandecer los ritos y los momentos de impacto social y político".⁴¹

Epílogo

Aunque fortuitos, la promoción episcopal del arcángel Miguel, la secularización de la vieja ermita y su posterior patronazgo de la Puebla de los Ángeles, fueron hechos que ocurrieron durante la actividad musical de López Capillas en aquella ciudad entre 1641 y 1648. Sin embargo, como ocurre en la mayor parte del repertorio musical novohispano, no es posible identificar una fecha precisa en la que fue escrita la *Missa Batalla*. Relacionarla de forma directa con los sucesos alrededor del santuario dedicado a san Miguel es inverosímil. Cabría cuestionarse si esta misa es una alegoría del conflicto religioso. En cualquier caso, es posible inferir que este Ordinario fue un eco del discurso ideológico y reformador de Palafox en la capital del virreinato. La hipótesis no es aislada si se toma en cuenta el papel que san Miguel ocupó en la retórica evangelizadora del bien y del mal, y su lugar en la Nueva España del siglo XVII como un nuevo componente que dio sentido y pertenencia a la emergente república criolla. Por otra parte, tampoco es circunstancial que, dentro del grueso de misas de López Capillas, exista una composición dedicada a san Miguel. Como bien ha apuntado Lester Brothers en su análisis de la *Missa Quam pulchri sunt gressus tui*, su manufactura manifiesta un homenaje a

40 Luisa Vilar-Payá, "Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la Catedral de Puebla", *Historia Mexicana*, 70, 4 (2021): 1911.

41 Vilar-Payá, "Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la Catedral de Puebla", 1910-1911.

Palestrina, al criollismo y a la virgen de Guadalupe, otro de los símbolos religiosos predilectos por la sociedad novohispana.⁴² Pero ¿qué hay del recurso unificador del tema bélico? Si el *stile concitato* sugiere la lucha de pasiones, en la *Missa Batalla* tal oposición es similar a las enseñanzas que predicó el cristianismo: ser vengativas y, al mismo tiempo, compasivas. La intención de dotar de teatralidad y emoción a una misa en un escenario litúrgico confirman la idea metafórica de que la tierra es un reflejo del cielo y viceversa. Fue la sociedad criolla de la Nueva España la hueste militante, defensora y orgullosa de su tierra. Que su coro lo proclame al orbe.

Referencias bibliográficas

- Báez, Eduardo. *El Arcángel San Miguel. Su patrocinio, la Ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el Santuario de Tlaxcala*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979.
- Brothers, Lester D. "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico". En *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*. Editado por David Crawford y G. Grayson Wagstaff, 75-89. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002.
- . "A Master, an Icon, and a Cause in Mid-Seventeenth-Century Mexico. *Missa Quam pulchri sunt gressus tui* by Francisco López Capillas as a New World of Wonder". En *Treasures of the Golden Age: Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert Stevenson*. Editado por Walter A. Clark y Michael O'Connor, 237-264. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2012.
- Carter, Tim. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Chew, Geoffrey. "Stile concitato". *Grove Music Online*. Consultado el 17 de septiembre de 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026772>.
- Esteve, Eva. "Alternatividad y simbolismo en los Magnificat de procedencia hispana en el siglo XVI". *Revista de Musicología*, 35, 1 (2012): 243-262.

42 Brothers, "A Master, an Icon, and a Cause", 264.

Expert, Henry (ed.). *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*. 23 vols. París: Alphonse Leduc, 1894-1908.

Lara Cárdenas, Juan Manuel (ed.). *Francisco López Capillas (1614-1674). Obras. Volumen Cuarto*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. XIII. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2011.

Marín-López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Madrid / Jaén: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012.

———. “Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles” [notas a CD], *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, 9-23. Ensemble La Danserye. Sociedad Española de Musicología, serie “El Patrimonio Musical Hispano”, 31. DISCAN CDC309, 2013.

———. “*Re Sol y Aufer a nobis*: dos misas inéditas del ‘Ockeghem de México’” [notas al CD]. *Francisco López Capillas (1614-1674). Misa Re Sol - Aufer a nobis - Motetes*, 6-16. Capella Prolationum y Ensemble La Danserye. Lindoro NL-3025, 2014.

———. “Polifonías litúrgicas en el mundo atlántico colonial: los Riscos”, *Anuario Musical*, 77 (2022): 77-119. Consultado el 15 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.05>.

Mayer, Alicia. *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Miranda, Ricardo. “... de Ángeles también el coro: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla”. En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Editado por Gustavo Mauleón Rodríguez, 131-153. Puebla: CONACULTA, 2010.

Rubial García, Antonio, “*Civitas dei et novus orbis*: la Jerusalén Celeste en la pintura de Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 72 (1998): 5-37.

———. “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”. En *Espejo mexicano*. Dirigido por Enrique Florescano, 72-115. Ciudad de México: Fundación Miguel Alemán, Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, 2002.

———. “Juan de Palafox. Promotor de prodigios”. En *De la Iglesia indiana. Homenaje a Elsa Cecilia Frost*. Editado por Patricia Escandón, 117-130. Ciudad de México: UNAM, 2006.

———. “Tierra de prodigios. Lo maravilloso cristiano en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”. En *La Iglesia católica en México*. Editado por Nelly Sigaut, 357-364. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2009.

- . *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural cultural de Nueva España (1521-1824)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- (coord.). *La Iglesia en el México colonial*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ediciones de Educación y Cultura, 2013.
- . *Un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: Real Monasterio de El Escorial, 1983.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1970.
- . "Francisco López Cotilla [sic]". *Heterofonía*, 31 (1973): 7-9.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vols. 1 y 2. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Torchi, Luigi (ed.). *L'Arte Musicale in Italia*, 7 vols. Milán: Ricordi, 1898-1907.
- Van Orden, Kate. *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Vilar-Payá, Luisa. "Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la catedral de Puebla". *Historia Mexicana*, 70, 4 (2021): 1869-1916.

3. Entre las armas y el hábito: música y franciscanos en Quito durante los conflictos de independencia en Ecuador (1809-1830)¹

Between arms and the cloth: music and Franciscans in Quito during the conflicts for independence in Ecuador (1809-1830)

Jesús Estévez Monagas

Universidad San Francisco de Quito

*Señores, voy a la guerra
con mi valiente escuadrón,
en defensa de mi tierra
y mi santa religión²*

Resumen

Desde 1809, la ciudad de Quito fue el escenario de numerosos movimientos emancipadores en donde participaron tanto la sociedad civil como también instituciones religiosas. Algunos frailes franciscanos se vieron envueltos en estas pugnas, sublevándose y llegando a tomar incluso las armas. En este grupo se encontraban religiosos que se destacaron por su labor musical dentro y fuera del Convento Máximo de San Francisco de Quito durante este periodo. El presente trabajo expone ejemplos de la música empleada como parte de estos eventos, a la vez que suministra datos sobre la trayectoria musical de algunos franciscanos que participaron en los movimientos independentistas.

-
- 1 Este texto no hubiese sido posible sin la colaboración del ingeniero Carlos Palacios Toral y la profesora Catalina Andrango-Walker, a quienes extiendo mi más sincero agradecimiento por compartirme con toda generosidad diversos materiales y por el apoyo brindado.
 - 2 Juan León Mera, *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano* (Quito: Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892), xxii.

Palabras clave: música; franciscanos; Quito; guerra de independencia.

Abstract

Since 1809 the city of Quito was the environment of numerous emancipatory movements where both civilian society and religious institutions participated. Some Franciscan friars were involved in these struggles, uprising, and even taking up arms. In this period, some friars became prolific musicians inside and outside the Convento Máximo de San Francisco de Quito. Thus, this essay shows some of the music composed and performed during these tumultuous events, and contributes new data about the musical trajectory of some of the musician friars who participated in Ecuador's independence movement.

Keywords: music; Franciscans; Quito; independence war.

Introducción

Históricamente, la musicología hispanoamericana ha demostrado un mayor interés por estudiar la vida musical en instituciones religiosas durante la era colonial, soslayando gran parte del período decimonónico. Si a esto añadimos la considerable relegación y las complicaciones de acceso a archivos conventuales y monásticos –en comparación con los recintos catedralicios–, el panorama de investigación sobre el siglo XIX se estrecha aún más. Sin embargo, y pese a haber estado envuelto en paradigmas musicológicos nacionalistas,³ este siglo se muestra como una tierra fértil para la investigación sobre actividad musical desarrollada en establecimientos religiosos hispanoamericanos durante las pugnas independentistas y los emergentes gobiernos republicanos. Es en este periodo cuando confluyeron no solo “profundos cambios ideológicos y políticos, [sino] también innegables continuidades musicales”

³ Véase, por ejemplo, Malena Kuss, “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998): 133-149; Bernardo Illari, “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”, *Resonancias*, 7(2000): 59-95; Aurelio Tello, “Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”, *Hueso Húmero*, 44 (2004), 210-237; Alejandro Vera, “¿Decadencia o progreso?: La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, *Latin American Music Review*, 31, 1(2010): 2; Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010), 57. Según Juan Pablo González Rodríguez, “Musicología y América Latina: una relación posible”, *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009): 45, estos paradigmas han sido parcialmente rotos gracias al auge de estudios enfocados en música colonial.

provenientes de los últimos años coloniales.⁴ No obstante la robusta tarea de investigación llevada a cabo por la musicología iberoamericana en la última década del siglo XXI –sobre todo en las líneas de música colonial–, el siglo que dio identidad política a esta nomenclatura permanece a la espera de ser atendido.⁵

En la última década, un par de ediciones han contribuido al conocimiento de la música durante periodos independentistas en los distintos territorios iberoamericanos. *Cantos de Guerra y Paz* (2015) presentó un amplio espacio narrativo no solo sobre procesos situacionales e identitarios, sino también sobre la intervención de la música religiosa en los convulsionados tiempos de la primera mitad del siglo XIX.⁶ Más recientemente, Javier Marín-López ha abierto nuevos espacios para promover trabajos musicológicos sobre la América insurgente y republicana.⁷ Además, nuevos artículos en revistas académicas se han centrado en discutir casos regionales concretos, señalando influjos y corrientes propias que ayudaron a generar una identidad cultural.⁸ En el caso de Ecuador, la aportación más significativa ha sido la de Fidel Pablo Guerrero, gracias al hallazgo de una colección manuscrita titulada *Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas, divididas en tres partes*. La colección comprende música de los tiempos de las revueltas independen-

4 Javier Marín-López, "Intercambios musicales en el mundo atlántico: un paradigma en construcción", en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín-López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 21.

5 A este respecto, José Manuel Izquierdo König ha señalado que nuestro conocimiento musical del siglo XIX permanece "difuso". Izquierdo König, "En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia", en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín-López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 355, 367.

6 Cabe señalar que, salvo por un caso cubano y otro chileno, la investigación en torno a la Nueva España es la que más destaca en la colección. Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, eds., *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015).

7 Javier Marín-López, ed., *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018).

8 Adolfo González Henríquez, "La música del caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república", *Huellas: revista de la Universidad del Norte*, 80-82 (2008): 69-86; Catalina Andrango-Walker, "La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 13, 25 (2011): 109-125; Juan Francisco Sans, "Baile y poder en la Colombia de Bolívar", *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 22 (2012): 136-168; Montserrat Capelán, "Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de Independencia española", *Quintana: revista de estudios do Departamento de História da Arte*, 15 (2016): 93-104; Raúl Heliodoro Torres Medina, "El uso de la música en el tránsito del Reino a la República", *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 73 (2021): 65-94, por mencionar algunos.

tistas, compilada en Quito en 1848.⁹ Su repertorio abarca géneros bailables de moda en el temprano siglo XIX hispanoamericano, como son contradanzas, polkas, valeses y minués, pero también otros de raigambre ecuatoriana, como sanjuanitos, albazos, amorfinos, pasacalles, danzantes y yaravíes.

La participación del clero regular en el movimiento insurgente en Quito no es tema desconocido. En su *Insurgentes y realistas*, Alfredo Costales Samaniego y Dolores Costales Peñaherrera documentan la participación de varios religiosos –entre ellos algunos músicos– en las guerras de independencia que se suscitaron entre 1809 y 1822 en la actual capital ecuatoriana.¹⁰ Claudio Mena Villamar también ha constatado la implicación del sector eclesiástico de Quito en los enfrentamientos, financiando armas, alojando militares y predicando a favor de la insurgencia, con mercedarios, agustinos y franciscanos “a la cabeza de los batallones populares”.¹¹ A pesar de esto, estudios enfocados en la actividad musical desarrollada a lo largo de la era independentista en Ecuador (1809-1830) siguen siendo escasos.

Para contribuir a ello, el presente estudio intenta articular la trayectoria de varios músicos religiosos franciscanos y su involucramiento en las guerras independentistas de Quito hasta la separación definitiva de la Gran Colombia (1809-1830). El estudio también incluye cuatro ejemplos de la música empleada en estos años, en especial el vals titulado *El capuchino*, que data de 1820. Este vals es de importancia, ya que sugiere la participación de los franciscanos como agentes activos en las pugnas.¹² Las otras tres obras son *La derrota del panecillo cuando Montes entró a Quito* (1812) y dos valeses que “tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito” (16 de junio de 1822).¹³ El Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (en adelante AGOFE)

9 Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, “Música en la Independencia del Ecuador: avances de investigación sobre la colección de tocatas de violín, antiguas y modernas”, *EDO Revista musical*, 7 (2010): 5-24; Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, *BIMEL: Bibliografía de la música ecuatoriana en línea. Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador* (Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, 2017), 14. Según Guerrero Gutiérrez, esta colección se hallaba en el archivo privado del compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937).

10 Alfredo Costales Samaniego y Dolores Costales Peñaherrera, *Insurgentes y realistas: la revolución y la contrarrevolución quiteñas, 1809-1822* (Quito: FONSA, 2008), 18-51.

11 Claudio Mena Villamar, *El Quito rebelde. Historia de Quito de 1809 a 1812* (Quito: Abya-Yala, 1997), 184-187.

12 Respecto a esta obra, en su opúsculo, Guerrero Gutiérrez, “Música en la Independencia del Ecuador”, 12, sostiene lo siguiente: “me inclino a creer que hace referencia a los reformistas religiosos que se desprendieron de los franciscanos promulgando regresar a la vida y costumbres modestas de los fundadores”. El audio puede oírse en <https://www.facebook.com/artesuce/videos/13-el-capuchinoun-vals-que-data-de-los-a%C3%B1os-20s-del-siglo-xix-hemos-querido-dar/525627572640528/>, interpretada por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

13 Los audios de estas obras pueden oírse en https://www.facebook.com/artesuce/videos/714475596301312/?locale=ms_MY&paipv=0&eav=Afa5AnNizDm4ta7wLtkkLPb0LR5zfphcx1NefUY2YD5Cks_s3RV_

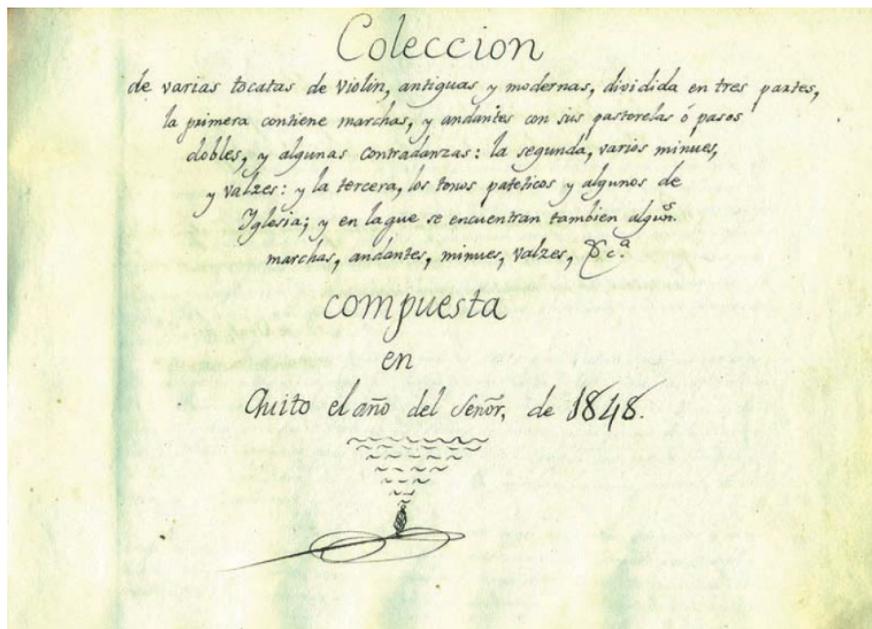


Fig. 3.1. Portada de la Colección de varias tocatas de violín... Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 6. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez.

aparece en este trabajo como acervo histórico central.¹⁴ En lo concerniente a las fuentes musicales, se ha acudido a la mencionada *Colección de varias tocatas de violín* (1848; figura 3.1), trabajada y transcrita por Guerrero Gutiérrez.

1. LOS FRANCISCANOS DURANTE LOS CONFLICTOS INDEPENDENTISTAS

Amparado en gran parte por la obispalía del criollo José de Cuero y Caicedo, el clero secular y regular se involucró de lleno en los movimientos independentistas desde 1809.¹⁵ En los primeros años de pugna, los franciscanos ejercieron labores apegadas, naturalmente, a la iglesia, administrando los

a0j4B0hAFVi2YE&_rdr; y <https://www.facebook.com/artesuce/videos/541778067739298/>, interpretadas por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

14 La abreviatura fue establecida por Alexandra Kennedy Troya, *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1980). Este acervo incluye documentos de diferente naturaleza tipológica -actas capitulares, libros contables, tomas de hábito y rendiciones de cuentas- relevantes para el logro de los objetivos presentados.

15 Un conciso trabajo sobre el obispo Cuero y Caicedo es el de Jorge Moreno Egas, "Obispo y presidente del Quito libre: el doctor José de Cuero y Caicedo 1811-1812", *Lienzo*, 37 (2016): 311-327.

sacramentos y dando “alivio espiritual a los moribundos”.¹⁶ No obstante a esta labor y al estímulo moral que el clero –en su mitad patriota– inyectaba al espíritu insurgente republicano, numerosos clérigos y frailes llegaron a tomar las armas.¹⁷ Fray Ignacio Bossano, fray Luis Cevallos, y fray José Inostroza, por ejemplo, se encuentran entre los nombres que formaron las filas de batallones republicanos –este último falleció en plena revuelta–. Por otro lado, fray Esteban Riera contribuyó con la dirección y el levantamiento de un fortín en la parroquia de Mocha, ubicada a unos 176 kilómetros al sur de Quito.¹⁸

Por su parte, el obispo Cuero y Caicedo había tomado medidas tajantes contra los clérigos que apoyaban al movimiento realista, destituyendo y hasta excomulgando a varios implicados, entre ellos los custodios franciscanos fray Antonio Sáenz y fray José Manuel López.¹⁹ Esta tensión entre realistas e insurgentes –originada en la sociedad quiteña durante la primera y segunda década decimonónica, y producto de los numerosos conflictos entre las élites criollas y peninsulares²⁰– también se reflejó en la vida intramuros del Convento Máximo de San Francisco de Quito, provocando no pocas desavenencias entre los propios hermanos franciscanos. Así, las autoridades peninsulares de la época –especialmente Toribio Montes, presidente de la Real Audiencia– opinaban que los religiosos de esta orden se distinguían por su entusiasmo en seducir a la gente en los púlpitos, exhortando a la toma de armas: “tomándolas ellos mismos y dirigiéndose de comandantes a las expediciones donde han muerto muchas personas [...] con muy pocos y señalados leales a quienes persiguieron sus mismos hermanos y el pueblo insolente”.²¹

16 Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo, *Escritos de Espejo*, volumen 1 (Quito: Imprenta Municipal, 1912), 479; citado en Julio Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana en el siglo XIX*, volumen 1 (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1934), 18.

17 Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana*, 29-30. Lo propio afirmaba Benjamín Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva de San Francisco desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942* (Quito: Imprenta Municipal, 1942), 114.

18 Para abril de 1810, en el Convento Máximo fray Luis Cevallos fungía como guardián, fray José Inostroza como custodio y fray Esteban Riera como lector de prima, mientras que fray Ignacio Bossano ejercía el cargo de rector de la Tercera Orden en el convento de Otavalo. A este respecto, véase AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 109r-109v.

19 Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana*, 29, 63. Para noviembre de 1809, fray Antonio Sáenz figura como custodio por la nación hispana y, para abril de 1810, fray José Manuel López en el mismo oficio por la nación americana. Véase AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 99v, 108v.

20 Sobre este tema, véase Pilar Ponce Leiva, “La Revolución de Quito, 1809-1812: luces y sombras en su Bicentenario”, *Afese*, 52 (2009): 231-248.

21 Archivo Histórico del Banco Central de Ecuador (en adelante AHBCE), Fondo Jijón, 10/38, f. 268r; citado en Alonso Valencia Llano, “Élites, burocracia, clero y sectores populares en la independencia quiteña (1809-1812)”, *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 3 (1992): 85-86. Casos similares

En un establecimiento donde a fines de 1809 se respiraban aires de crisis, el guardián fray José Querejazu ya había expuesto al definitorio capitular “la gran indigencia que padecía este Convento Máximo para mantener a la comunidad”, solicitando una limosna de 800 pesos que le fue otorgada.²² No obstante, los frailes criollos prosiguieron en pugna: para mediados de 1813, Antonio Guerrero, Mariano Aguilera, Mariano Murgueitio y José Pita protagonizaron en Quito una insurgencia, en virtud de lo cual el presidente de la Real Audiencia, Toribio Montes, remitió un oficio al prelado franciscano el 2 de agosto solicitando que “se los debe por ahora excluir [a los mencionados frailes] de vocales para el capítulo y de ser elegidos”.²³ En obediencia a esto, el ministro provincial de Quito, fray Pedro Barona, emitió una patente fechada el 29 de abril de 1814, para “contener el espíritu de rebelión” de algunos frailes bajo la premisa decretada por Fernando VII de que era “indispensable sacrificarlo todo y guerrear hasta morir, porque está en peligro la religión y la patria”.²⁴

Las duras medidas del presidente Montes por detener la rebelión del clero franciscano criollo continuaron hasta fines de 1815, cuando los frailes José Manuel López –quien pasó de perseguidor a perseguido–, Manuel de Jesús Dávalos y José Querejazu se pronunciaron en su contra. En esta ocasión, Montes dirigió un nuevo comunicado al definitorio franciscano solicitando que “a los religiosos que han tenido parte activa en la rebelión de estas provincias se les prive de los oficios y empleos de la religión [...] habiendo procedido en este negocio de acuerdo con los prelados, confinando a unos [y] desterrando a otros a Lima; no deben estas providencias alterarse”.²⁵ Labor similar a la del presidente Montes en la Real Audiencia de Quito fue aquella realizada por Pablo Morillo en Nueva Granada, reconquistando territorios y sojuzgando acciones rebeldes en las que estuvieron implicados algunos re-

sucedieron en los conventos de San Agustín de Cuenca y Santo Domingo, en Quito, según relatan Costales Samaniego y Costales Peñaherrera, *Insurgentes y realistas*, 23-29.

22 AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 98r; documento citado también en Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva*, 117.

23 AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 124r; mencionado en Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana*, 64. Pese a que no se cita la fuente de origen – conservada en el archivo franciscano– todo apunta a que Tobar Donoso examinó el libro de las actas capitulares de estos años (1809-1813).

24 AGOFE, “Libro de patentes auténticas de los reverendísimos padres prelados, generales, ministros provinciales, etc...”, 5-7, Leg. 5, N. 3, ff. 68r-71v.

25 AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 147v. Nuevamente, Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana*, 65, demuestra haber consultado el repositorio franciscano sin citar la fuente. Por otro lado, sobre el destierro del padre Luis Cevallos a Lima, puede verse Costales Samaniego y Costales Peñaherrera, *Insurgentes y realistas*, 23.

ligiosos de la orden franciscana en Santafé.²⁶ Estos dos ejemplos muestran, por un lado, cómo la Corona tomó medidas para precautelar movimientos insurgentes suscitados en territorios hispanoamericanos, y por otro, que la participación del clero regular franciscano en estos eventos emancipadores también se dio en otras dependencias virreinales.

Por tanto, la intención de los franciscanos insurgentes de Quito era clara: “abolir la [ley] de la alternativa de criollos y europeos en las prelacías”²⁷ y, con ello, obtener preeminencias en los altos cargos del clero regular. De esta manera, el Convento Máximo podía perfilarse como una institución religiosa de mayor poder en una nueva sociedad americana independiente, incrementando su influjo en la vida social y política de la ciudad. Esto era, precisamente, lo que temían las autoridades gubernamentales peninsulares y la causa de reiteradas advertencias al prelado para controlar las rebeliones de los clérigos criollos, pues conocían la capacidad de influencia que podían ejercer sobre la sociedad quiteña de la época; si éstos lograban ocupar altos cargos religiosos tendrían mayor visibilidad y poder civil. Después de todo, a raíz de la conquista española, el clero jugó un papel preponderante en las sociedades coloniales hispanoamericanas y, ante el nacimiento de las nuevas repúblicas, no fue un estamento que pasó desapercibido. De hecho, es durante las primeras décadas del siglo XIX cuando se consolida en Quito la corriente de pensamiento político conocida como criollismo, misma que venía fraguándose desde el siglo XVII.²⁸ Un rasgo común de esta tendencia fue la acción reivindicatoria de la facultad para ejercer cargos relevantes no solo en el gobierno civil, sino también en el religioso, sustentado mayormente

26 Jorge Núñez Sánchez, *La formación de una nación: de audiencia de Quito a República del Ecuador (1722-1830)* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia), 2020; y Francly Juliet Ramírez, “La religión al servicio de la política. Tres eclesiásticos en la independencia de Nueva Granada, 1810-1816”, *Historia y Espacio*, 17, 56 (2021): 122.

27 AHBCE, Fondo Jijón, 10/38, f. 268v; citado en Valencia Llano, “Élites, burocracia, clero y sectores populares”, 86. La ley de la alternativa permitía la distribución equitativa de los oficios sacerdotales –ministros provinciales, guardianes, definidores, etc.– entre los religiosos de la nación europea y de la nación americana, establecida para la provincia seráfica quiteña en el capítulo general de Toledo (1645) y practicada en el Convento Máximo de San Francisco de Quito desde agosto de 1647. Para más información sobre esta ley, véase AGOFE, “Libro de las actas capitulares y definitoriales de la provincia franciscana”, 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 107v-108r; AGOFE, “Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Difinitorio de esta Santa Provincia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Quito”, 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 278r-278v; Sebastián García, “América en la legislación franciscana del s. XVII”, en *Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII)* (La Rábida, 18-23 de septiembre) (Madrid: Editorial Deimos, 1989), 340.

28 Pilar Ponce Leiva, “El poder del discurso o el discurso del poder: el criollismo quiteño en el siglo XVII”, *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 10 (1997): 3-20.

bajo un sentido de pertenencia por haber sido descendientes de españoles y conquistadores.²⁹

Las ordenanzas del gobierno civil también impactaron la estructura organizacional de los franciscanos a principios de la década de 1820. El 23 de septiembre de 1822, el intendente Antonio José de Sucre ordenó al definitorio que para las venideras elecciones capitulares se postularan religiosos “verdaderamente americanos patriotas”. De hecho, diez días más tarde, Sucre volvía a escribir al prelado franciscano, solicitando excluir del definitorio al padre fray José Jaramillo, pues su patriotismo estaba en cuestión.³⁰

En este escenario, Tobar Donoso sostenía que “muchos frailes preocupabanse [sic] del progreso material y moral, no sólo de su orden respectiva, sino del país [...] fray José Vinuesa, en San Francisco, exigía en enérgicas representaciones, la reforma de los abusos introducidos en su santo instituto, y el definitorio ordenaba que se dirigiesen circulares en tal sentido a todos los conventos; los frailes franciscanos del [Colegio de Misiones de] Pomasqui reclamaban en 1811 que se nombrase para guardián a un religioso ejemplar, a fin de que estableciese la vida común; el padre Sousa, en su período de guardián aumentaba la ropa de la Iglesia; el padre Solano y el padre fray Manuel Herrera levantaban la enseñanza, harto decaída, del coristado franciscano, [y] fray Antonio Altuna, en competencia con fray Tomás Mideros, de San Agustín, promovía el conocimiento de la música sagrada”.³¹ Inclinado hacia un discurso realista y rescatando la labor de los mencionados religiosos, el “país” al que se refiere Tobar Donoso representa la nación bajo el dominio hispano y alude a la pérdida de la vida monástica evidenciada en la relajación e indisciplina institucional; entre otras causas, el autor responsabiliza a la autoridad civil patriota por su intromisión indebida, como él mismo lo afirma.³² Además, difiere totalmente del patriotismo referido por los criollos insurgentes, quienes se esforzaban por afianzar cada vez más el sentido de pertenencia, entendido como una sociedad “poseedora de una identidad

29 A este respecto en Lima, puede verse Margarita Eva Rodríguez García, “El criollismo limeño y la idea de Nación en el Perú tardocolonial”, *Araucaria*, 5, 9 (2003): 138-162.

30 AGOFE, “Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales”, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 191r-191v, 195r-195v; documento citado también en Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva*, 123.

31 Tobar Donoso, *La iglesia ecuatoriana*, 67-68.

32 Se debe aclarar, además, que fray Antonio Altuna es quiteño y no español, como afirmó Julio Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora de nacionalidad* (Quito: La Prensa Católica, 1953), 380. Más información sobre este músico franciscano puede verse en Francisco María Compte, *Varones Ilustres de la Orden Seráfica del Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*, 2.ª ed. (Quito: Imprenta del Clero, 1885), vol. 2: 381; y en Jesús Estévez Monagas, “La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)”, *Revista de Musicología*, 44, 2 (2021): 623.

particular, a la que el individuo se afilia afectivamente y de la que se siente partícipe y miembro”.³³

En materia musical, Segundo Luis Moreno Andrade sostiene que el coloniaje dificultó el desarrollo integral de la música en Ecuador por estar supeditado a las necesidades de la Iglesia, de ahí que durante el período de la insurgencia floreciesen las auténticas academias musicales en Quito, paradójicamente por iniciativa de las propias órdenes religiosas.³⁴ Precisamente, a raíz del primer grito de independencia el 10 de agosto de 1809 –y al regreso de su destierro en la ciudad de Cuenca, Ecuador, suscitado a fines del siglo XVIII por desavenencias con el definitorio capitular–, el religioso agustino y criollo fray Tomás Mideros fundó en 1810 una lujosa escuela de música –de acuerdo con la percepción de Juan Agustín Guerrero–, en cuyo contorno de la puerta del aula se leía la siguiente inscripción: “música encantadora, don del cielo, recreo de la humana fantasía, y de los males el consuelo”.³⁵ En esta institución se formaron reconocidos músicos que actuaron en la catedral de Quito entre 1817 y 1832 junto al propio padre Mideros: Juan Bastidas, violinista; Ignacio Miño, tiple y violinista; y fray Francisco Fraga, cantollanista.³⁶ Lo propio hizo el lego franciscano fray Antonio Altuna, contribuyendo en gran manera al desarrollo de la enseñanza musical en la ciudad con la fundación de una escuela intramuros del convento franciscano donde “se daban lecciones de órgano y canto llano [...] [dejando] discípulos muy aventajados, y entre ellos, el padre José Viteri, agustino [sic], y el hermano lego de San Francisco fray Mariano Baca”.³⁷ Al año siguiente, ganó el concurso de oposición para ocupar el magisterio de capilla en la catedral de Quito, venciendo en una reñida batalla musical a su contrincante fray Tomás Mideros. Altuna ocupó el cargo hasta su muerte acaecida a inicios de 1814.³⁸

33 Núñez Sánchez, *La formación de una nación*, 20.

34 Segundo Luis Moreno Andrade, *La música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996), 79-80.

35 Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1876), 10; citado en Moreno Andrade, *La música en el Ecuador*, 81.

36 Guerrero, *La música ecuatoriana*, 10-11; y Jesús Estevez Monagas, “Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)”, *Resonancias*, 27, 52 (2023): 31-32.

37 Guerrero, *La música ecuatoriana*, 13; Juan Pablo Muñoz Sanz, *La música ecuatoriana* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938), 29; Gento Sanz, *Historia de la obra constructiva*, 23; Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora*, 380; Sixto María Durán, “Música ecuatoriana”, *Opus*, 16 (1987): 55; Coba Andrade, “Visión histórica de la música en Ecuador”, *Sarance: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología*, 13 (1989): 45; Mario Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016), 45.

38 AGOFE, “Libro de ingreso y gasto”, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 220v.

Todo este caos tuvo su fin en julio de 1830, cuando el clero secular y regular juró “solemnemente adherirse y sujetarse al nuevo Estado de Quito, obediéndolo en todas sus partes”.³⁹ Este “nuevo Estado” representaba, en realidad, la naciente República del Ecuador, desgajada de la Gran Colombia tras el Acta Solemne de Quito firmada el 13 de mayo de 1830, gobernada por el militar venezolano Juan José Flores. Emergía así una nación independiente, soberana y patriótica, ávida de establecer su propio aparato estatal republicano y defender sus intereses, centrados mayormente en el latifundismo y los terratenientes.⁴⁰ De cualquier modo, el 16 de julio del mismo año, el ministro provincial franciscano fray Manuel de Herrera consignó un documento ante la prefectura del Estado en el cual constaban las firmas de varios religiosos de la orden que realizaron el juramento solemne. Entre éstos se encontraban fray José Querejazu, vicario de coro (1796-1802 y 1811); fray Juan Trujillo, vicario de coro (1818-1862); fray Mariano Baca, maestro de capilla (1823-1853); y fray José María Dávila, vicario de coro (1827-1833).⁴¹ Asimismo, aparecen en el juramento dos músicos pertenecientes a otras órdenes religiosas, como el caso del agustino fray Francisco Fraga, primer tenor de la catedral de Quito en 1834, y del mercedario fray Mariano Auz, quien fue músico secular en el Convento Máximo de San Francisco en torno a 1820.⁴²

En el contexto descrito, de singular interés resultan el agustino Fraga y el franciscano Baca, quienes se prepararon musicalmente en las respectivas escuelas fundadas por sus maestros y compañeros de hábito, Mideros y Altuna. Si bien resulta complicado comprender en qué medida la actividad musical de estos religiosos pudo influir en su comportamiento patriótico –máxime por la ausencia de sus composiciones–, los nombres de estos personajes son relevantes por cuanto reflejan la participación y el apoyo de músicos religiosos criollos a los procesos de insurgencia e independencia de una nueva nación americana como lo fue la República del Ecuador. Asimismo, posiciona a Quito como una ciudad donde el binomio religión y política también tuvo cierto protagonismo, así como sucedió en capitales virreinales como Lima y Santafé de Bogotá.

39 Jacinto Jijón y Camaña, *Documentos para la historia* (Quito: Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, Imprenta de la Universidad Central, 1922), 57.

40 Guadalupe Soasti Toscano, “Educación, historia, memoria: algunas reflexiones sobre la fundación de la «República del Ecuador»”, *Historia y Espacio*, 20 (2003): 5-25.

41 Jijón y Caamaño, *Documentos para la historia*, 58.

42 Jijón y Camaña, 29-39. Sobre fray Francisco Fraga, véase Archivo Nacional de Historia del Ecuador, sede Quito, ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, f. 1r; Guerrero, *La música ecuatoriana*, 11; Moreno Andrade, *La música en el Ecuador*, 82, 87. En lo que respecta a Mariano Auz como músico del Convento Máximo de San Francisco, véase AGOFE, “Libro de ingresos y egresos de este convento de San Pablo de Quito”, 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17, f. 96r.

2. MÚSICA EN QUITO DURANTE LA EMANCIPACIÓN

Si bien en el Ecuador de fines del siglo XVIII e inicios del XIX ya circulaba repertorio de música de salón al propio estilo de la vanguardia europea,⁴³ las bandas militares fueron surgiendo de la mano de los conflictos independentistas. Moreno Andrade afirma que este tipo de orquestas no fueron conocidas en Quito sino hasta 1818, con la llegada del batallón *Numancia*.⁴⁴ Empero, se tienen evidencias de que este tipo de música marcial apareció años antes en la capital ecuatoriana, al menos en 1809, pues así lo confirma un testimonio de la época citado por Ximena Romero: después de que el secretario del interior Manuel Morales leyera una carta dirigida al presidente de la Real Audiencia, “a las seis de la mañana se vio formar en la plaza, al frente del Palacio, una reunión muy numerosa; se oyó al mismo tiempo una descarga de artillería, o saludo real, y la música militar estacionada en la esplanada frente al palacio, ejecutó hasta las nueve [de la mañana] algunas tocatas nacionales”.⁴⁵

Se tienen noticias de algunas piezas musicales compuestas para conmemorar eventos relativos a los movimientos insurgentes de esta época (1809-1830). Al respecto de la *Colección* (1848), y tomando en cuenta las dos primeras acepciones en la RAE del verbo “componer”,⁴⁶ la indicación “compuesta en Quito el año del Señor, 1848” en realidad representa el momento en el que se compilaron las obras para formar esta colección musical. Además, si eran piezas de violín clasificadas como “antiguas y modernas”, no cabe duda de que se trata de composiciones hechas antes de 1848; una de estas piezas es *La derrota del panecillo cuando Montes entró a Quito* (figura 3.2), de autor y fecha desconocida. Con el objetivo de pacificar al pueblo luego de la revuelta del 10 de agosto de 1809, el militar español Toribio Montes se hizo cargo de la Real Audiencia de Quito en 1811, arribando a tierras quiteñas al año siguiente. El 7 de noviembre de 1812, entró el general Montes por el sur de la ciudad atacando y venciendo a las tropas patriotas que se defendían desde la colina denominada *El panecillo*. Como consecuencia, se ordenó la retirada hacia el norte, incluso a casi todas las órdenes religiosas, excepto a los dominicos y a las monjas carmelinas y clarisas.⁴⁷ Lo cierto es que la obra

43 Cf. Moreno Andrade, *La música en el Ecuador*, 66-79; Segundo Luis Moreno Andrade, *La música en la provincia de Imbabura* (Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923).

44 Moreno Andrade, *La música en el Ecuador*, 85.

45 Ximena Romero, *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración* (Quito: Abya-Yala, 2003), 131.

46 Estos es, “formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden” y “dicho de varias partes. Formar o constituir un todo”, consultado el 16 de junio de 2023, <https://dle.rae.es/componer>.

47 Mena Villamar, *El Quito rebelde*, 195-197.



Fig. 3.2. *La derrota del panecillo cuando entró Montes a Quito*. Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 10. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez.

está escrita en tonalidad de Do menor, congruente con la ocasión de derrota, y emplea figuras rítmicas de larga duración, lo que acentúa su carácter dramático y de lamentación.⁴⁸

Las siguientes dos obras corresponden a los dos vales que "tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito" (figura 3.3). Con cierta probabilidad, se trata de composiciones realizadas con antelación a este solemne evento, seguramente tras recibir la noticia de que el general Simón Bolívar arribaría a la ciudad luego de realizar su proclama de libertad en Cúcuta el 8 de octubre de 1821.⁴⁹ Aunque arriesgada, tal suposición se sustenta no solo en el propio título de la obra, sino también en lo ocurrido en otras ciudades ecuatorianas como Cuenca y Loja, visitadas por el Libertador entre septiembre y octubre de 1822, respectivamente. En aquellas oportunidades, el cabildo eclesiástico y la sociedad civil se apresuraron en realizar todos los preparativos para la llegada de Bolívar, cuyo recibimiento incluyó música y baile.⁵⁰ Fortalece aún más esta hipótesis el hecho de que Manuela Sáenz "formó parte de los preparativos del baile de honor al Libertador",⁵¹ lo que denota que existió una organización previa en donde la música fue un elemento prominente para el evento. Sea como fuere, Bolívar hizo su entrada triunfal en Quito el 16 de ju-

48 Diversos autores convergen acerca del ethos de la tonalidad de Do menor, asociada con epitetos como tristeza y lamentación, basándose en las teorías de Marc-Antoine Charpentier, Johann Mattheson y Jean-Philippe Rameu. Véanse Benet Casablanca, "Las tonalidades y su significado: una aproximación", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2 (1995): 4; Rubén López-Cano, *Música y retórica en el Barroco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 67; y Manuel Tizón Díaz, "Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes históricas", *Revista de Psicología*, 17, 2 (2018): 75.

49 Jorge Núñez Sánchez, "Bolívar en Ecuador", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 96, 200 (2018): 518-519.

50 Cf. Ana Luz Borrero Vega "El banquete de bienvenida al Libertador Simón Bolívar en septiembre de 1822", en *Claves de la historia de Cuenca* (Cuenca: Editorial Don Bosco, 2017), 122-127.

51 María Mogollón Cobo y Ximena Narváez Yar, *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia* (Quito: Corporación Editorial Nacional, 1997), 131; y Facundo Bindi, "Manuela Sáenz. Libertadora de América", en *IX Jornadas de Sociología* (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2020), 3.



Fig. 3.3. Este vals y el siguiente tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito. Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Música en la Independencia del Ecuador", 10. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez.

nio de 1822 en medio de las más vivas aclamaciones. Asimismo, fue recibido cálidamente por la nobleza de la ciudad, asistiendo a bailes y celebraciones populares, donde probablemente se escucharon y bailaron estos valsos. Allí conoció también a la célebre Manuela Sáenz, a quien invitó a bailar una contradanza, aunque se conocía que el baile preferido de Bolívar era el vals.⁵² Ambas piezas se encuentran en tonalidad de Sol mayor, aunque la primera presenta una interesante modulación a la paralela Sol menor en la segunda sección (cc. 9-16), reutilizando la misma cadencia melódica final.

Para concluir este apartado, referiré una última pieza musical cuya vinculación con los franciscanos pareciera ser bastante evidente pese a que, como sucede con las anteriores piezas, se desconoce su autor. Se trata del vals titulado *El capuchino*, datado de 1820, aproximadamente (figura 3.4).⁵³ Compuesto en tonalidad de La menor, esta obra se pasea por la tónica y su dominante. Si bien en el quinto compás utiliza un La dominante de función secundaria para aterrizar en el subdominante menor de cuarto grado (iv) Re, esto lleva el movimiento armónico a la dominante principal Mi, con un interesante cromatismo en Re#, que luego se naturaliza para resolver los primeros ocho compases mediante la cláusula final en la tónica. En la segunda sección va al subdominante, utilizando modelos rítmicos imitativos también sobre la tónica y la dominante principal.

52 Cf. Jorge Núñez Sánchez, *Un hombre llamado Simón Bolívar* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1999); Núñez Sánchez, "Bolívar en Ecuador", 524 y 527.

53 Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, "Tonos de la Independencia. Música de cuando Quito se declaró libre" [programa de mano], (Quito: Alcaldía de Quito, 2018), 12.



Fig. 3.4. Vals el capuchino. Fuente: Guerrero Gutiérrez, "Tonos de la Independencia", 12. Fotografía: Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez.

3. MÚSICOS FRANCISCANOS EN PUGNAS INDEPENDENTISTAS

De los nombres de religiosos franciscanos que se han mencionado, varios de ellos desempeñaron una sobresaliente labor en términos musicales, tanto intra como extramuros del Convento Máximo de Quito, aportando así al desarrollo de la vida musical de la institución y de la ciudad durante los convulsionados años de guerra independentista. Nos referimos, puntualmente, a los frailes José Pita, José Querejazu, Juan Trujillo, Mariano Baca y José María Dávila.

Fray José Pita fue el que mayor participación tuvo en las pugnas independentistas lideradas por el ejército patriota, formando parte de la insurgencia originada a mediados de 1813. Nació probablemente en Otavalo, provincia de Imbabura, por el mes de marzo de 1764 y, habiendo tomado el hábito el 19 de febrero de 1778, se ratificó como novicio corista el 7 de agosto del mismo año.⁵⁴ Desde 1783, el padre Pita contribuyó a la instrucción de novicios en canto llano en dos establecimientos franciscanos de la ciudad, el Convento Máximo y el Colegio de Misiones de San Diego.

Además de la enseñanza del canto llano, como vicario de coro, su tarea se basaba en alistar y cuidar todo el repertorio litúrgico que fuere menester, dirigir y corregir la ejecución del canto en el coro al momento de la liturgia, ejercer la canturía mayor o designar a un religioso hebdomadario para tal fin e interactuar ocasionalmente con la capilla musical del convento.⁵⁵ También formó parte de la plantilla musical de la catedral de Quito como cantollanista desde 1799, compartiendo filas con su hermano de hábito fray José Querejazu y percibiendo un salario anual más que respetable para la

54 AGOFE, "Libro en que se asientan los sujetos que toman el hábito para novicios en este Convento Máximo de San Pablo de Quito", 4-3, Leg. 4, N. 1, L. 3, f. 14r.

55 Todas las labores del vicario de coro para un convento franciscano pueden verse en Iván Zamora, *Ceremonial romano, nuevamente reformado. El cual la beatitud del señor Papa Clemente VIII en toda la universal iglesia manda guardar* (Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603), ff. 118v-119r.

época fijado 100 pesos.⁵⁶ Después de cuarenta y tres años de servicio musical y sacerdotal, fray José Pita falleció en 1824 en el Colegio de San Buenaventura cercano a los 62 años.⁵⁷

Otros frailes que ejercieron el vicariato coral y se sublevaron contra el régimen español fueron Juan Trujillo, José María Dávila y José Querejazu. Este último, al dilucidar las atrocidades cometidas en contra de los religiosos criollos por el presidente de la Real Audiencia Toribio Montes, también se sublevó en torno a 1815. Llegado a tierras quiteñas sobre 1795,⁵⁸ seguramente en alguna de las misiones provenientes de España, el padre Querejazu dejó a un lado su sentimiento nacionalista europeo para practicar a cabalidad la regla del *poverello* de Asís, amando a su prójimo como a él mismo. Al igual que el padre Pita, fray José Querejazu desempeñó labores en el vicariato coral del Convento Máximo, si bien lo hizo de 1796 a 1802 y, en un segundo período, de 1811 a 1813, promoviendo la enseñanza del canto llano a los novicios. De igual manera, formó parte de la plantilla musical de la catedral de Quito como cantollanista, pese a que fue despedido por una supuesta ineptitud, según lo que se indicó en el capítulo catedralicio del 16 de octubre de 1799.⁵⁹ Respecto a la fecha de su muerte, se tienen registros de acaecer en el Convento Máximo durante el trienio 1833-1836.⁶⁰

El religioso lego fray Mariano Baca, por su parte, estuvo vinculado al convento franciscano de Quito desde la segunda década del siglo XIX como organista del Colegio de San Buenaventura desde fines de 1813.⁶¹ El 19 de febrero de 1823 solicitó al definitorio capitular la perpetuidad de su corona y la titularidad de la maestría de capilla, lo cual le fue otorgado, aunque es probable que ejerciera dicha labor musical desde algunos años anteriores.⁶² Hacia 1829, mientras el Convento Máximo atravesaba los años de peor crisis

56 Robert Stevenson, "Música en Quito", *Revista Musical Chilena*, 16, 81-82 (1962): 189; Robert Stevenson, "Music in Quito: Four Centuries", *Hispanic American Historical Review*, 43, 2 (1963): 262.

57 AGOFE, "Libro de disposiciones del Colegio Imperial del Señor Doctor San Buenaventura de Quito", 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, f. 73v.

58 La primera vez que el padre Querejazu figura en los registros del archivo franciscano es el 20 de agosto de 1795, cuando exhibió ante el definitorio capitular una patente traída de España en donde se le otorgaba el cargo de predicador, además de especificarse su ideología pro hispana. Véase AGOFE, "Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio", 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 329v, 332v.

59 Identificado como José Querelaso en Stevenson, "Música en Quito", 189; Stevenson, "Music in Quito", 262.

60 AGOFE, "Libro de ingreso y gasto de esta Santa Provincia de San Francisco de Quito", 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 239r.

61 Jesús Estévez Monagas, "La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)", *Revista de Musicología*, 44, 2 (2021): 599-629.

62 AGOFE, "Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales", 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 201r-201v.

económica y de personal religioso debido a las guerras de independencia, el hermano Baca arregló el órgano de la institución, labor que aparentemente volvió a repetir en 1833 para salvaguardar el decoro del culto divino.⁶³ El 16 de julio de 1830, bajo juramento solemne, firmó el documento para adherirse y sujetarse al nuevo Estado de Quito, obedeciéndolo en todas sus partes. Murió en 1872 y, según sostenía el padre Francisco María Compte, en 1885 aún se conservaban en el Convento Máximo “excelentes composiciones sagradas” de fray Antonio Altuna y de su discípulo fray Mariano Baca,⁶⁴ si bien actualmente se desconoce el paradero de tales obras.

Conclusiones

Este trabajo ha documentado la activa participación de varios religiosos franciscanos en los movimientos emancipadores que se suscitaron en Quito desde inicios de 1809 hasta 1830. Entre estos figuraban los músicos fray José Pita, fray Juan Trujillo, fray José María Dávila, fray José Querejazu y fray Mariano Baca, de quienes se proporcionó información inédita relacionada con sus trayectorias musicales. Además, se mencionaron tangencialmente otros músicos religiosos que también estuvieron involucrados en las pugnas independentistas, específicamente el agustino fray Francisco Fraga, cantor tenor de la catedral en 1834, y el mercedario fray Mariano Auz, activo en el convento franciscano como secular en 1820. Valdría la pena ampliar esta línea en investigaciones futuras para conocer también sus trayectorias en la ciudad y así profundizar en el conocimiento relativo a la participación de músicos pertenecientes a otras órdenes religiosas. Aunado a esto, el repertorio musical utilizado para conmemorar los eventos sucedidos durante este período insurgente en Quito (1809-1830), pese a estar publicado, no ha trascendido más allá del ámbito local, un aspecto que necesita ser reconsiderado por la musicología ecuatoriana tradicional. En este sentido, considero que la *Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas* (1848) constituye un corpus de inmenso valor para la sociedad ecuatoriana en convulsos tiempos de cambio.

Respecto a la vida social, política y religiosa en Quito, un aspecto sobresaliente es el afán del clero franciscano criollo por abolir la ley de la alternativa, pretendiendo así obtener altos cargos y, por ende, mayor poder e

63 AGOFE, “Libro de ingreso y gasto”, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 235v, 240r.

64 Compte, *Varones Ilustres*, vol. 2, 381.

influencia en una nueva nación americana. En esto también se logró posicionar a Quito como una ciudad donde el binomio religión y política fue relevante, pese a que pudiese ser considerada como periférica por no haber sido capital virreinal como Lima y Santafé de Bogotá. Sin embargo, lo interesante fue mostrar la participación de músicos franciscanos durante la época insurgente en Ecuador, sentando las bases para futuros estudios sobre música, religión y política en el Ecuador decimonónico.

Fuentes documentales

ARCHIVO GENERAL DE LA ORDEN FRANCISCANA DEL ECUADOR (AGOFE)

Serie 4: Libros de tomas de hábito y disposiciones conventuales

AGOFE, 4-3, Leg. 4, N. 1, L. 3

AGOFE, 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1

Serie 5: Libros de patentes

AGOFE, 5-7, Leg. 5, N. 3

Serie 6: Libros de actas capitulares y definitoriales

AGOFE, 6-1, Leg. 6, Bec. 1

AGOFE, 6-4, Leg. 6, Bec. 4

AGOFE, 6-5, Leg. 6, Bec. 5

Serie 10: Ingresos y egresos de los conventos

AGOFE, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6

AGOFE, 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17

ARCHIVO HISTÓRICO DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR (AHBCE)

Fondo Jijón, 10/38

ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR, SEDE QUITO (ANH/Q)

ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2

Referencias bibliográficas

- Andrango-Walker, Catalina. "La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 13, 25 (2011): 109-125.
- Bindi, Facundo. "Manuela Sáenz. Libertadora de América". En *IX Jornadas de Sociología*, 1-17. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2020.
- Borrero Vega, Ana Luz. "El banquete de bienvenida al Libertador Simón Bolívar en septiembre de 1822". En *Claves de la historia de Cuenca*, 122-127. Cuenca: Editorial Don Bosco, 2017.
- Capelán, Montserrat. "Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de Independencia española". *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 15 (2016): 93-104.
- Casablanco, Benet. "Las tonalidades y su significado: una aproximación". *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2 (1995): 3-18.
- Coba Andrade, Carlos. "Visión histórica de la música en el Ecuador". *Sarance: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología*, 13 (1989): 33-62.
- Compte, Francisco María. *Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. 2.^a ed. 2 vols. Quito: Imprenta del Clero, 1885.
- Costales Samaniego, Alfredo. "La investigación musical en los archivos históricos". *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador*, 2 (1991): 13-16.
- Costales Samaniego, Alfredo y Dolores Costales Peñaherrera. *Insurgentes y realistas: la revolución y la contrarrevolución quiteñas, 1809-1822*. Quito: FONSA, 2008.
- Durán, Sixto María. "Música ecuatoriana". *Opus*, 16 (1987): 46-57.
- Estévez Monagas, Jesús. "La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)". *Revista de Musicología*, 44, 2 (2021): 599-629.
- . "Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)". *Resonancias*, 27, 52 (2023): 13-40.
- García, Sebastián. "América en la legislación franciscana del s. XVII". En *Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo*

- (siglo XVII) (*La Rábida, 18-23 de septiembre*), 323-380. Madrid: Editorial Deimos, 1989.
- Gento Sanz, Benjamín. *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco de Quito desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942*. Quito: Imprenta Municipal, 1942.
- Godoy Aguirre, Mario. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.
- González Henríquez, Adolfo. "La música del caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república". *Huellas: revista de la Universidad del Norte*, 80-82 (2008): 69-86.
- González Rodríguez, Juan Pablo. "Musicología y América Latina: una relación posible". *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009): 43-72.
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional, 1876.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2001-2002.
- . "Música en la Independencia del Ecuador: avances de investigación sobre la colección de tocatas de violín, antiguas y modernas". *EDO Revista musical*, 7 (2010): 5-24.
- . *BIMEL: Bibliografía de la música ecuatoriana en línea. Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, 2017.
- . "Tonos de la Independencia", 30 de agosto de 2018, consultado el 13 de junio de 2023, <https://tonosdelaindependencia.wordpress.com/>.
- Illari, Bernardo. "Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología". *Resonancias*, 7 (2000): 59-95.
- Izquierdo König, José Manuel. "En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia". En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Editado por Javier Marín-López, 355-376. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- Kennedy Troya, Alexandra. *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1980.
- Kuss, Malena. "Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998): 133-149.

- León Mera, Juan. *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892.
- Lolo Herranz, Begoña y Adela Presas, eds. *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- López-Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Marín-López, Javier. "Intercambios musicales en el mundo atlántico: un paradigma en construcción". En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Editado por Javier Marín-López, 17-28. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- ed. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.
- Mena Villamar, Claudio. *El Quito rebelde. Historia de Quito de 1809 a 1812*. Quito: Abya-Yala, 1997.
- Mogollón Cobo, María y Ximena Narváez Yar. *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1997.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en la provincia de Imbabura*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923.
- . *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996.
- Moreno Egas, Jorge. "Obispo y presidente del Quito libre: el doctor José de Cuero y Caicedo 1811-1812". *Lienzo*, 37 (2016): 311-327.
- Muñoz Sanz, Juan Pablo. *La música ecuatoriana*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938.
- Núñez Sánchez, Jorge. *Un hombre llamado Simón Bolívar*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1999.
- . "Bolívar en Ecuador". *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 96, 200 (2018): 513-537.
- . *La formación de una nación: de audiencia de Quito a República del Ecuador (1722-1830)*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2020.
- Pérez González, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010.

- Ponce Leiva, Pilar. "El poder del discurso o el discurso del poder: el criollismo quiteño en el siglo XVII". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 10 (1997): 3-20.
- . "La Revolución de Quito, 1809-1812: luces y sombras en su Bicentenario". *Afese*, 52 (2009): 231-248.
- Ramírez, Francy Juliet. "La religión al servicio de la política. Tres eclesiásticos en la independencia de Nueva Granada, 1810-1816". *Historia y Espacio*, 17, 56 (2021): 111-142.
- Rodríguez García, Margarita Eva. "El criollismo limeño y la idea de Nación en el Perú tardocolonial". *Araucaria*, 5, 9 (2003): 138-162.
- Romero, Ximena. *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración*. Quito: Abya-Yala, 2003.
- Sans, Juan Francisco. "Baile y poder en la Colombia de Bolívar". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 22 (2012): 136-168.
- Santa Cruz y Espejo, Francisco Javier Eugenio. *Escritos de Espejo*. Volumen 1. Quito: Imprenta Municipal, 1912.
- Soasti Toscano, Guadalupe. "Educación, historia, memoria: algunas reflexiones sobre la fundación de la «República del Ecuador»". *Historia y Espacio*, 20 (2003): 5-25.
- Stevenson, Robert. "Música en Quito". *Revista Musical Chilena*, 16, 81-82 (1962): 172-194.
- . "Music in Quito: Four Centuries". *Hispanic American Historical Review*, 43, 2 (1963): 247-266.
- Tello, Aurelio. "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad". *Hueso Húmero* 44 (2004): 210-237.
- Tizón Díaz, Manuel. "Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes históricas". *Revista de Psicología*, 17, 2 (2018): 67-81.
- Tobar Donoso, Julio. *La iglesia ecuatoriana en el siglo XIX*. Volumen 1. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1934.
- . *La Iglesia, moderadora de nacionalidad*. Quito: La Prensa Católica, 1953.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro. "El uso de la música en el tránsito del Reino a la República". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 73 (2021): 65-94.
- Valencia Llano, Alonso. "Élites, burocracia, clero y sectores populares en la independencia quiteña (1809-1812)". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 3 (1992): 55-101.

Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso?: La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review*, 31, 1(2010): 1-39.

Zamora, Iván. *Ceremonial romano, nuevamente reformado. El cual la beatitud del señor Papa Clemente VIII en toda la universal iglesia manda guardar*. Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603.

4. Cambios y continuidades en la música para guitarra durante la Guerra Civil española (1936-1939)¹

Changes and continuities in the music for guitar during the Spanish Civil War (1936-1939)

José Manuel González

Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada

Resumen

En España, la historia de la música del siglo XX toma la Guerra Civil (1936-1939) como punto crítico de inflexión. El evento bélico puso en paréntesis la transformación estilística musical, puesto que muchos compositores e intérpretes se vieron obligados a exilarse. Sin embargo, la creación musical, que no se detuvo en este periodo, exhibe características propias de un ámbito creativo sumergido en tensión y conflicto. Haciendo hincapié en obras compuestas para guitarra –instrumento ubicuo de la cultura española– este trabajo propone el análisis de este repertorio, poniendo de manifiesto aquellas características que definen las composiciones creadas en un país abatido por la guerra de trincheras, con dos bandos claramente diferenciados.

Palabras clave: guitarra; Guerra Civil española; estilo bélico; Jan LaRue.

Abstract

In Spain, the history of music of the twentieth century takes the Spanish Civil War (1936-1939) as a critical dividing point. This event brought to a halt the development of musical style, given that composers and performers were forced into exile. However, musical composition did not stop completely during this period, and extant music points to a creative environment submerged in tension and

¹ Agradezco a Leopoldo Neri de Caso sus comentarios y sugerencias a este trabajo.

conflict. Taking music for guitar as a point of departure –a ubiquitous instrument in Spanish culture– this essay offers an analysis of the music produced during these three years. It pays attention to musical traits which give a special character –along two very clearly defined fields– to compositions produced in a country ravished by war.

Keywords: *guitar; Spanish Civil War; bellicose style; Jan LaRue.*

Introducción

Históricamente, la guerra impone cambios drásticos y dramáticos en las sociedades afectadas por ella. En España, la Guerra Civil (1936-1939) tuvo consecuencias de toda índole. En el ámbito musical, la obra y el devenir de un marcado número de compositores se vio fuertemente impactado por este evento.² Muchos de ellos perdieron la vida, ya sea en el frente o represaliados, y otros vieron muy reducida su capacidad productiva. Sin embargo, y a pesar de las condiciones adversas, las composiciones para guitarra siguieron creándose durante los años del conflicto. Aunque las obras estudiadas en este trabajo no son de gran formato, el número de las que se han podido compilar hasta la fecha asciende a 59.³ Esto puede deberse a las características propias de la guitarra, un instrumento polifónico fácil de transportar y con un rango de decibelios discreto que permite acometer el trabajo compositivo en casi cualquier espacio. La guitarra, además, es un instrumento cargado de simbolismo que rápidamente se convierte en un icono para las facciones en contienda. En el bando sublevado liderado por Franco encaja perfectamente con músicas populares y tradicionales que la posterior dictadura acabó imponiendo frente a otras más vanguardistas. Para el bando republicano, la guitarra representaba el acervo cultural desde el cual crear nueva música vanguardista asociada a una identidad musical española acorde con otras corrientes nacionalistas europeas.

En el periodo anterior a la Guerra, el número de obras compuestas por compositores no guitarristas fue marcadamente mayor, fruto del trabajo conjunto –pero independiente– de compositores e intérpretes y de la con-

2 Marco Antonio de la Ossa, *La música en la Guerra Civil española* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Sociedad Española de Musicología, 2011), 16.

3 José Manuel González, "La guitarra en tiempos de guerra", *Melómano* (1 de junio de 2020): 20-24.

vivencia de las diferentes artes.⁴ Este periodo de expansión y colaboración entre artistas, que se ha dado en definir como Edad de Plata de la historia de la música en España,⁵ contrasta con los años de la Guerra, en los que esta relación desaparece. Como consecuencia de ello, un 95% de las obras para guitarra creadas entre 1936 y 1939 son de compositores que, al mismo tiempo, son guitarristas. Las excepciones son *Dos pequeñas piezas* del compositor Andrés Araiz⁶ y una obra de Joaquín Rodrigo, *En los trigales* (1938).⁷

La Guerra Civil fue un conflicto que dividió al país en dos zonas, ya fuera en apoyo a la república o a los golpistas. No se deben tomar como sinónimos bando y zona, ni tampoco se han tenido en cuenta las ideologías políticas de los compositores, puesto que en muchos de los casos se desconocen. Además, ningún título de las obras que componen este corpus es tan explícito como para arrojar luz sobre la adhesión política del compositor.⁸ Cada uno de estos bandos tenía una ideología claramente marcada, a la que la música no fue del todo ajena. En ambos casos, se priorizan los objetivos propagandísticos, con énfasis en el acervo tradicional y la música popular, como estrategia efectiva para difundir esta herramienta bélica tanto en el frente como en la retaguardia.⁹ A pesar de esta aparente homogeneidad entre los bandos, la base teórica y estética fue diferente. El gobierno de la República contaba con la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, de la que surge la publicación de la revista *Música* (1938), en la que publicaron a numerosos representantes de la Generación del 27.¹⁰ En la zona sublevada se dio una especial importancia a las marchas militares, canciones e himnos. Esto no significa que esos géneros no fueran relevantes en la zona republicana, en la que, además, se continuaron cultivando estéticas vanguardistas provenientes del periodo anterior al conflicto. La natural relevancia de los

4 Francisco Martínez González, Cristóbal L. García Gallardo y María Ruiz Hilillo. *Los músicos del 27* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010), 9.

5 De la Ossa, *La música en la Guerra Civil española*, 14. La expresión "Edad de Plata" fue acuñada por el historiador de la literatura José Carlos Mainer para su libro *La Edad de Plata (1902-1939)* (Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975; reed. ampliada, Madrid: Cátedra, 1981).

6 José Vicente González Valle, "Araiz Martínez, Andrés", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1 (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 540. Para obtener información biográfica básica sobre estos y los siguientes músicos citados en el trabajo, véanse las entradas correspondientes en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico español, DB-e*, <https://dbe.rah.es>.

7 Para un análisis histórico y técnico de esta pieza, véase Leopoldo Neri de Caso, *De ideales y melancolías. Regino Sainz de la Maza y la guitarra en el siglo XX en España* (Valencia: Piles, 2023), 224-226.

8 Interesantemente, esta situación sí se da en obras para otros instrumentos, como las *Variaciones elegíacas* op. 10 para piano de Rodolfo Halffter, tituladas *Para la tumba de Lenin* (1937).

9 De la Ossa, *La música en la Guerra Civil española*, 20.

10 Marco Antonio de la Ossa, "El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española", *Artseduca*, 77 (2014): 1-14.

himnos y canciones viene dada por el contenido semántico del texto. De hecho, existen diferentes versiones de una misma canción con la letra cambiada, dependiendo del bando que las cantara, como las conocidas *Carrasclás*, *Adiós con el corazón*, *Asturias, patria querida* o *Mambrú*.¹¹ Así pues, las letras de las canciones se usaban indistintamente para alentar a las tropas o para humillar al enemigo.¹²

Puesto que la música instrumental no cuenta con el auxilio del texto, se hace necesario un análisis más profundo para identificar sus componentes semánticos. Justamente, el propósito de este trabajo es abordar un análisis de estas composiciones instrumentales en busca de un estilo que podría denominarse “bélico”, en tanto responde a unas circunstancias que, como hipótesis de trabajo, deberían verse reflejadas en la obra de los compositores estudiados. Es precisamente el objetivo del presente estudio: examinar un repertorio compuesto en los años más cruentos de la guerra y determinar si se puede detectar un estilo particular que obedezca, al menos en parte, a esta causa. Dado que, hasta donde sabemos, el repertorio creado durante este periodo no ha sido acotado ni definido bajo tales circunstancias, resulta significativo un análisis estilístico del mismo a la luz de la musicología sistemática, centrada en las leyes armónicas y el análisis formalista. El hallazgo de algunas obras inéditas supone un aliciente adicional para relanzar una investigación de este tipo. Por otro lado, la recuperación de un repertorio para guitarra sola que, por diversas circunstancias, ha sido olvidado durante décadas, a pesar de ser música publicada en muchos casos, representa una oportunidad para adentrarse en el estudio de la actividad creativa durante un periodo de importancia crítica en la historia de España.

I. La música para guitarra alejada de las trincheras

La Guerra Civil en España fue una guerra de trincheras, con continuos avances y retrocesos a lo largo del territorio. Esto implica que, en ambientes de retaguardia, se iba perdiendo tensión al ir alejándose la primera línea de fuego. En el lado contrario, la amenaza del enemigo estaba cada vez más presente conforme la primera línea de fuego se aproximaba. El desarrollo del conflicto siempre fue a favor del bando sublevado (con algunas excepciones), lo que

11 De la Ossa, *La música en la Guerra Civil española*, 345-346.

12 De la Ossa, *La música en la Guerra Civil española*, 130.

hace suponer que la retaguardia de los finalmente vencedores fue ganando en tranquilidad y normalidad. Esto podría significar que la zona sublevada resultaba más propicia para la creación musical. Sin embargo, hubo más obras creadas en la retaguardia del bando republicano: de las 59 piezas para guitarra que se han encontrado, 54 datan del periodo de guerra; de ellas, 31 salieron de la zona republicana y 23 de la zona sublevada.

En la zona sublevada, las obras localizadas corresponden a los compositores Francisco Calleja, José Chas y Andrés Araiz. Tanto Calleja como Chas eran guitarristas, por lo que el repertorio para guitarra compone casi la totalidad de su producción. En el caso de Andrés Araiz, que solo compone dos pequeñas piezas, el compositor no es guitarrista.¹³ Se ha excluido la obra *En los trigales*, compuesta durante la Guerra por Joaquín Rodrigo, en la zona sublevada.¹⁴ Estrenada en noviembre de 1938 en Bilbao por el célebre Regino Sainz de la Maza, la obra fue un encargo del propio guitarrista.¹⁵ Y es que la zona sublevada rápidamente acogió la guitarra como símbolo de "lo español", en su búsqueda de un ideal político nacionalista que serviría para desarrollar los posteriores postulados estéticos que acabaría implantando el gobierno de Franco.¹⁶

La guitarra también se usó como banda sonora en los documentales de propaganda, como es el caso de *Prisioneros de guerra*, que se inicia con un solo de guitarra al que después se añade una voz masculina.¹⁷ Sin embargo, en este documental, distribuido por Hispania Tobis, lo único usado como símbolo español es la sonoridad de la guitarra, puesto que el repertorio nada tiene que ver con la música española: es un popurrí de canciones popularizadas por Carlos Gardel. Esta puede ser la razón por la cual los compositores que tuvieron que vivir la guerra en esta zona recurrieron a cantos populares y armonías no muy alejadas de la tradición clásico-romántica. Al mismo tiempo, la música

13 Se trata de obras totalmente inéditas, debido quizá a su poca envergadura dentro del lenguaje compositivo para guitarra.

14 Se han excluido del análisis las dos únicas obras escritas por compositores no guitarristas en un intento de acotar el repertorio a piezas creadas por guitarristas en activo durante el conflicto. La dificultad en las comunicaciones impidió en aquellos años un trabajo conjunto compositor-instrumentista. Además, los guitarristas vivieron en un entorno bélico más acusado, pudiendo ser esto último un elemento significativo que pudo incidir en las características de las composiciones.

15 José Leopoldo Neri de Caso, "La guitarra española como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista", en *La Guerra Civil española, 1936-1939. Actas del Congreso internacional, Madrid 27, 28 y 29 noviembre de 2006*, editado por Santos Juliá (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008), 17; y Antonio Iglesias, *Escritos de Joaquín Rodrigo* (Madrid: Alpuerto, 1999), 244.

16 Neri de Caso, "La guitarra española como símbolo nacional", 19.

17 Lidia López Gómez, "Audiovisual Warfare: Music and International Persuasion in Documentary Films during the Spanish Civil War", *Twentieth-Century Music*, 20, 2 (2023): 257.

para vihuela fue algo que empezó a estar en auge, como se desprende al revisar los programas de concierto de la época. El repertorio creado durante el conflicto no deja entrever este interés historicista por el siglo XVI, que atiende a la intención de emparentar la guitarra con un pasado glorioso asociado a la vihuela, instrumento que adquiere un renovado halo aristocrático como metáfora de lo que pretendía ser el nuevo imperio español.¹⁸

En el caso de José Chas (1908-1947), nos encontramos ante un guitarrista y compositor prácticamente desconocido.¹⁹ Su discreta vida, que transcurrió la mayor parte en su casa debido a una enfermedad degenerativa, es una de las causas por las que su repertorio para guitarra está aún por descubrirse. Vivió en Oleiros (Galicia), en cuyo archivo municipal se encuentra casi la totalidad de su legado. Aparte de su enfermedad, el compositor también tuvo dificultades económicas a mediados de los años treinta. Procedía de una familia acomodada, de la que perdió apoyo económico. Pese a ello, con el dinero que ganaba de su oficio de barbero se compró su primera guitarra, así como libros y partituras de música con los que empezó su formación de manera autodidacta.²⁰ Su labor no solo fue compositiva sino también pedagógica, puesto que empezó a dar clases de guitarra y fundó la rondalla "La Lira", para la que hacía transcripciones de todo tipo, desde músicaailable de jazz o tangos de Gardel hasta obras de Rossini o Donizetti. El cada vez más alejado ruido de la guerra, junto a la enfermedad que no le permitía hacer vida más allá de su casa, dieron a José Chas cierta tranquilidad y un ambiente idóneo para poder dedicarse exclusivamente a la guitarra. Fue un autor muy prolífico, puesto que vivió 39 años y tiene compuestas 191 obras para guitarra sola, de las cuales 17 se pueden fechar en los años de la Guerra Civil. Todas las obras de Chas carecen de amplitud formal y acusan grandes influencias de la música de salón heredada de Francisco Tárrega, aunque incorporando la música tradicional que lo rodeaba.²¹

Otro guitarrista-compositor de la zona sublevada es Francisco Calleja (1891-1950), cuya actividad también se desarrolló con mucha discreción.²² Esto puede ser una causa del desconocimiento de su repertorio, hecho que ha sido

18 Neri de Caso, "La guitarra española como símbolo nacional", 18.

19 Sergio Franqueira Barca, "Xosé Chas García (1908-1947). Una aproximación a su obra para guitarra", *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 12 (2018): 54-65.

20 Franqueira Barca, "Xosé Chas García (1908-1947)".

21 Franqueira Barca, "Xosé Chas García (1908-1947)".

22 Carlos Blanco Ruiz, "Francisco Calleja", en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico electrónico, DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/41798/francisco-calleja-piudo>. Consultado el 2 de enero de 2024.

contrarrestado gracias a los trabajos de recuperación de Carlos Blanco.²³ Nacido en Logroño, su biografía itinerante se movió entre Sudamérica y España, de ahí que sus composiciones estén dispersas en varios países.²⁴ Emigra a Uruguay en 1912 y desde allí se traslada a Buenos Aires; no existen datos de su vuelta a España hasta el 9 de octubre de 1929, cuando se menciona un concierto suyo en el diario *Las Provincias*, aunque retorna al continente americano en 1930. No es hasta 1934 cuando reaparece de nuevo en Barcelona. Permanece en España hasta 1940, cuando viaja Cuba, viviendo toda la mayor parte del conflicto bélico en Sevilla, desde 1937 hasta 1939.

En el bando republicano, la guitarra también fue acogida con entusiasmo. Ya antes de la contienda, muchos compositores habían utilizado el simbolismo del instrumento como base de un “estilo español”, pero alejado de tradicionalismos, empleando únicamente aquellos elementos musicales esenciales para crear una música nacionalista más vanguardista. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la revista *Música*, que empezó a publicarse en enero de 1938 por el Consejo Central de Música, creado por el gobierno republicano.²⁵ En esta revista aparecen alusiones a la guitarra, en casi todos sus números, como símbolo de la música española y fuente de inspiración. Así lo acredita un texto de Rodolfo Halffter sobre el compositor Julián Bautista. Al analizar el ballet *Juerga* de Bautista, Halffter expone que su material sonoro proviene de un acorde derivado de la afinación de la guitarra y que contiene alusiones al ritmo del tango flamenco, repertorio fuertemente ligado al instrumento.²⁶ En ese mismo artículo también hay un breve análisis de la obra para guitarra *Preludio y danza*, del mismo Bautista, cuyas obras Halffter define así: “La evocación de la música andaluza es mera insinuación; sus rasgos más típicos, sometidos a una cuidadosa destilación, son presentados de una manera sumaria, quintaesenciada”.

Existen varios ejemplos gráficos en las revistas *Crónica* (Anexo hemerográfico 4.1) y *Estampa* (Anexo hemerográfico 4.2) que atestiguan la relevancia de la guitarra, tanto en la retaguardia como a pie de trincheras. En el número de *Estampa* al que pertenece la imagen hay un extenso reportaje

23 Carlos Blanco Ruiz, *Francisco Calleja (1891-1950). Música original para guitarra* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2005).

24 Blanco Ruiz, *Francisco Calleja (1891-1950)*, 11.

25 De la Ossa, “El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española”, 1-14.

26 Rodolfo Halffter, “Julián Bautista”, *Música*, 1 (1938): 9-23. Para un análisis más profundo de esta obra, véase Alberto Blanco Bohigas, *Preludio y Danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del siglo XX*, Trabajo Fin de Máster (Universidad Rey Juan Carlos, 2011), consultado el 27 de enero de 2024, <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/07/julian-bautista-dentro-del-nuevo-repertorio-de-guitarra.pdf>.

que firma Federico Ribas Montenegro sobre las canciones populares que se solían cantar, con varias fotografías de militares tocando.²⁷ En la revista *Mundo Gráfico* (Anexo hemerográfico 4.3) se puede leer un ensayo con una orquestina formada por niños y niñas donde la guitarra aparece junto a otros



Fig. 4.1. Buenaventura Durruti. Fuente: *Durruti en la revolución española* [documental biográfico] (min. 3:08), Abel Paz y Paco Ríos, dirs. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1988. Fuente: YouTube, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=nQE-IQpM59o> [captura].

instrumentos de cuerda pulsada. La finalidad era dar conciertos en el frente de batalla, como se especifica en el pie de la fotografía. Estos son solo algunos de los ejemplos que se pueden encontrar en revistas de la época, sin contar todas las reseñas de conciertos de guitarristas en ambas zonas. La guitarra sonó en muy diferentes escenarios a beneficio de causas contrarias. De la música en la retaguardia existe más información, mientras que de la música que sonaba a pie de trinchera casi solo se tiene constancia gracias a reportajes como los de las revistas anteriores.

Algunos líderes republicanos también tuvieron un acercamiento práctico a la guitarra como intérpretes. Un caso relevante es el del revolucionario Buenaventura Durruti (1896-1936), convertido en icono de la causa republicana al fallecer al inicio del conflicto en Madrid (figura 4.1).²⁸ Durruti tocaba la guitarra; en Francia, en los años anteriores a la guerra, formaba parte de una orquestina, compaginando dicha actividad con su oficio de mecánico.²⁹ Su fallecimiento temprano, así como su significativa actividad como combatiente, relanzaron su fama como revolucionario, convirtiéndose en una leyenda. Este hecho quizá eclipsó la posibilidad de reivindicar su figura como guitarrista.

27 Xaquín Marín, "Federico Ribas Montenegro", en *Diccionario biográfico electrónico, DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/4184/federico-ribas-montenegro>.

28 Abel Paz, "Buenaventura Durruti Domínguez", en *Diccionario biográfico electrónico, DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/6305/buenaventura-durruti-dominguez>

29 Lidia López Gómez, "La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medietrajes (1936-1939)", tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, 106.

En la zona republicana, todos los compositores de obras para guitarra fueron también intérpretes: Estanislao Marco, Daniel Fortea y Quintín Esquembre. El primero de los tres, Estanislao Marco (1873-1954), coincide con los guitarristas anteriores de la zona sublevada en la discreción de su vida personal, aunque sí que gozó de cierta fama como profesor y concertista de diferentes agrupaciones.³⁰ Cuando la Guerra Civil empezó, el guitarrista tenía 63 años. Toda su vida transcurrió en Valencia y localidades aledañas, exceptuando sus largas estancias en Madrid y sus conciertos por Francia, Portugal y Argelia en los años a caballo entre los siglos XIX y XX. La retaguardia que vivió Estanislao Marco no fue nada fácil, puesto que el cerco a la ciudad de Valencia fue cada vez mayor. El traslado de la capital de la República de Madrid a Valencia y las estrategias militares del ejército de Franco para finalizar la guerra hicieron que los bombardeos fueran cada vez más frecuentes y cruentos a medida que avanzaba el conflicto. A pesar de este hecho, como el guitarrista ya gozaba de una larga trayectoria musical y una edad que no le permitía ser llamado a filas, pudo desarrollar su labor compositiva. Con 22 obras para guitarra, Marco fue el guitarrista más prolífico para el instrumento durante la guerra, seguido por José Chas, con 17. Las piezas de Marco tenían títulos expresivos y descriptivos que, si bien no dejaban entrever su ideología política, aludían al estado de ánimo que le producía la guerra y su anhelo porque todo acabara. Existen obras dedicadas a su hijo, a amigos y a alumnas, la mayoría de carácter melancólico, debido probablemente a ausencias o fallecimientos. La estética de todas estas piezas se acerca a la música de salón, sin grandes formas y con un halo romántico ligado a la música popular y folclórica. El acercamiento a la música tradicional de diferentes regiones de España está muy presente en todo su catálogo.³¹

En el caso de Daniel Fortea (1878-1953), toda su actividad compositiva de retaguardia se desarrolló en Madrid.³² Este guitarrista también gozaba ya de cierta fama y recorrido musical, puesto que al inicio del conflicto Fortea tenía ya 58 años. De hecho, su trayectoria como concertista también siguió activa en los primeros meses de la guerra (Anexo hemerográfico 4.4), cuando participa en un acto cultural a favor de las milicias el 6 de octubre de 1936, coincidiendo con Rafael Alberti y María Teresa León. El anuncio de este concierto aparece en un diario de clara inspiración comunista que daba voz al Quinto Regimiento liderado por Enrique Lister. Dentro de esta estética, los

30 Jorge Orozco, *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor* (Valencia: Piles, 2014), 9-11.

31 Orozco, *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor*, 11.

32 Manuel Román Fernández, "Daniel Fortea Guimerá", en *Diccionario biográfico electrónico*, DB-e, <https://dbe.rah.es/biografias/9806/daniel-fortea-guimera>.

títulos no son especialmente descriptivos de la situación bélica, exceptuando la obra titulada *En mi refugio*. Esta pieza acabó de componerse el 3 de julio de 1938 (aunque no se estrenó hasta el 28 de marzo de 1940) y está relacionada directamente con los bombardeos que sufría la ciudad; según Pérez Llopis y Ripollés, la obra se compuso en un refugio.³³ En junio de ese mismo año, se instaló en Madrid un sistema de sirenas antiaéreas por barrios. En cambio, títulos como *Remanso* o *Estoy solo* (ambos de 1939) hacen referencia a la calma y tristeza posterior al conflicto.

Quintín Esquembre (1885-1965), el tercer guitarrista que forma parte del elenco de guitarristas en zona republicana, también desarrolló su actividad musical de retaguardia en Madrid, aunque con largas ausencias.³⁴ Cuando se inició la guerra, Esquembre contaba ya con 51 años y una dilatada carrera como concertista y compositor. Además de estudiar violonchelo en el Conservatorio de Madrid, fue discípulo de guitarra de Miguel Llobet, así como guitarrista flamenco. Pasó el conflicto como profesor de la Banda Municipal de Madrid, con la que realizó una expedición por tierras de Levante, con estancias en Barcelona o Valencia.³⁵ Los viajes de la banda, con fines recaudatorios y propagandísticos, no impidieron que Esquembre volviera a componer para guitarra, a pesar de las vicisitudes de la guerra y las dificultades de los desplazamientos. El hecho de ser guitarrista flamenco es significativo, puesto que una de sus obras que se ha seleccionado para el análisis, como se podrá leer más adelante, se titula *Canción playera* y se inspira en el palo flamenco de la siguiriya. En un principio, estuvo pensada para dedicársela al guitarrista Ángel Ferrera Iglesias, quien fue discípulo de Esquembre en los años anteriores a la guerra. Finalmente, la obra no se publica hasta 1954, cuando la dedicatoria inicial cambia a Carmen González quien, además de su discípula, se convirtió en su esposa y madre de su hijo Miguel Esquembre.³⁶ Esta obra no es la única que tiene un acercamiento al flamenco; en 1938 retomó una antigua obra suya titulada *Guitarra andaluza*, para orquesta, que convirtió en una obra para dos guitarras y orquesta, con el subtítulo *Rapsodia española*. Como apunta Suárez-Pajares, la obra tiene aires de los palos flamencos soleá, siguiriyas, zapateado y alegrías.³⁷ La música de Esquembre más conocida es el pasodoble

33 Antonio Salvador Pérez Llopis y José Vicente Ripollés, *Daniel Fortea: la guitarra* (Castellón de la Plana: Servei de Publicacions, Diputació, 1989), 71.

34 Javier Suárez-Pajares y Pablo Gil-Lozaga, "Quintín Esquembre Sáez", en *Diccionario biográfico electrónico, DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/66322/quintin-esquembre-saez>.

35 Javier Suárez-Pajares, "Quintín Esquembre (1885-1965). Vida y obra de un maestro independiente", *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 2 (2009): 54-99.

36 Suárez-Pajares, "Quintín Esquembre (1885-1965)", 87.

37 *Ibid.*

La entrada, que lo llevó a la popularidad como compositor de este género. Sin embargo, las obras para guitarra compuestas durante el periodo bélico, tanto *Canción playera* como la reelaborada *Guitarra andaluza*, no gozaron de este reconocimiento; la primera no llegó a publicarse hasta 1954 por la Unión Musical Española y la obra orquestal no se estrenó hasta el 9 de marzo de 2006 en la sala Tchaikovski de Moscú.³⁸ El deseo del compositor, como puede leerse en una carta de 1942 conservada en el archivo familiar, era que la estrenase Emilio Pujol y su esposa Matilde Cuervas (guitarrista que dominaba el flamenco), pero finalmente este hecho no llegó a producirse, debido quizá a que el propio Esquembre no quedó satisfecho con los resultados del primer ensayo, entre otras posibles razones.³⁹

2. Una metodología de análisis de estilo

Para determinar si se puede hablar con propiedad de un “estilo bélico” al referirse al repertorio guitarrístico escrito durante la Guerra Civil española, es necesario un método de análisis basado en el estilo musical. Autores como Jan LaRue,⁴⁰ Leonard B. Meyer⁴¹ o Richard Crocker⁴² han profundizado en este concepto. La definición de unos postulados claros y concisos hace de la metodología de análisis de LaRue un marco conceptual significativo para poner de manifiesto los elementos estilísticos más relevantes. Con esta teoría analítica, LaRue pretende estudiar el estilo desde todas las perspectivas posibles para así determinar las funciones e interrelaciones de cada uno de los elementos que lo integran.⁴³ La figura 4.2 resume su planteamiento tripartito: antecedentes, observación y evaluación. Es en la observación donde se encuentra el análisis más técnico de los elementos puramente musicales.

38 Suárez-Pajares, “Quintín Esquembre (1885-1965)”, 88.

39 *Ibid.*

40 Jan LaRue, *Análisis del estilo musical* (Alcorcón: Mundimúsica Ediciones, 2007).

41 Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History and Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996).

42 Richard L. Crocker, *A History of Musical Style* (Nueva York: Dover Publications, 1986).

43 LaRue, *Análisis del estilo musical*, 3.

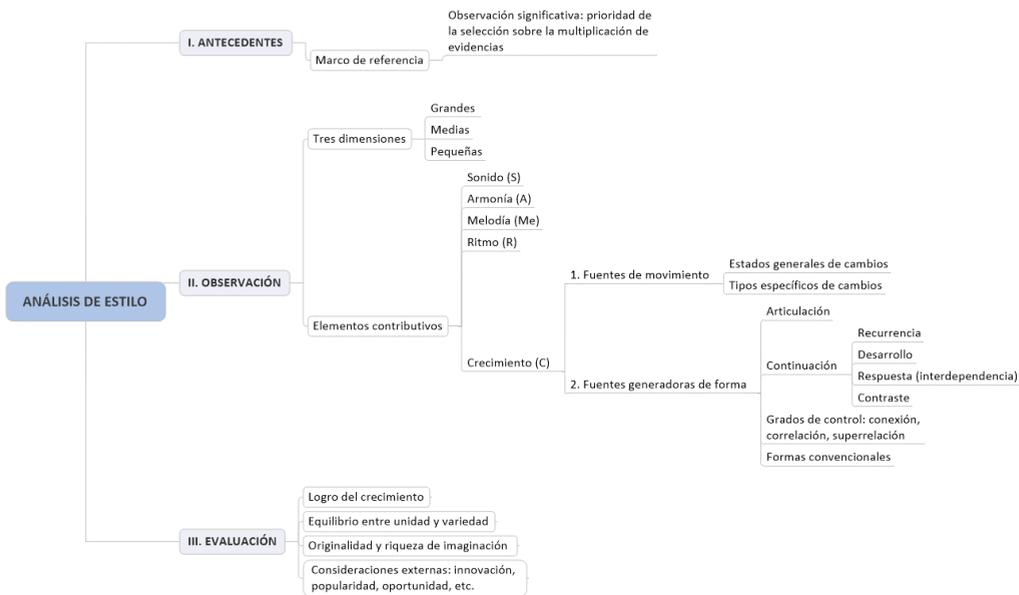


Fig. 4.2. Modelo de análisis de Jan LaRue. Fuente: Jan LaRue, *Análisis del estilo musical* (Alcorcón: Mundimúsica Ediciones, 2007), 2.

El objetivo de LaRue es realizar un análisis exhaustivo para poder determinar cuáles son las características del lenguaje de un compositor o una época concreta, sin que esto signifique perderse en una acumulación de datos inabarcables y sin ningún propósito más allá de exponerlos. La primera de las categorías de este análisis (antecedentes) hace referencia al contexto histórico y al conocimiento de los convencionalismos de época en materia de composición para identificar la originalidad y relevancia de determinados aspectos. En la segunda categoría (observación) se concentra el grueso de esta teoría analítica. Con la idea de las tres dimensiones, el autor busca moverse tanto en el terreno de lo general como en el de lo específico.⁴⁴ Una descripción muy escueta de estas tres dimensiones es la siguiente:

- 1) Grandes dimensiones: es lo que LaRue llama totalidad musical, es decir, movimientos enteros o sucesiones de varios movimientos (si se trata de una obra de más envergadura). También pueden englobarse un conjunto de obras que formen parte de un corpus.

⁴⁴ *Ibid.*

- 2) Dimensiones medias: esta dimensión se centra en el análisis del carácter individual de cada parte de una pieza, por lo que se controla la formación de ideas musicales dentro de los periodos, párrafos, secciones y partes.
- 3) Pequeñas dimensiones: el centro del análisis es la unidad más pequeña autosuficiente, que se define como motivo. El bloque básico de construcción es la frase, dentro de la cual se estudian las semifrases o motivos.

Esta división en tres dimensiones para el análisis de estilo es entendida por LaRue de una manera mucho más flexible, puesto que variarán dependiendo de la pieza o el corpus sujeto a análisis. De hecho, incluso podrían llegar a superponerse.⁴⁵ Por otro lado, están los elementos contributivos, que son el sonido (S), la armonía (A), la melodía (Me), el ritmo (R) y el crecimiento (C). Todos estos elementos forman lo que LaRue llama SAMeRC, que no son más que las cinco categorías analizables en cualquiera de las tres dimensiones. Los cuatro primeros elementos contribuyen al último, el crecimiento, que además se puede dividir en dos funciones paralelas: el movimiento y la forma. Para toda la fase de observación, LaRue plantea un método para captar cualquier elemento estilístico relevante dentro de cada dimensión:

- 1) Tipología: el espectro total de acontecimientos de la SAMeRC y, dentro del mismo, los tipos preferidos o predominantes.
- 2) Movimiento: contribuciones al flujo de la pieza.
- 3) Forma: contribuciones a los procesos de articulación y continuación.⁴⁶

En la última categoría analítica, según el esquema antes citado (figura 4.2), se encuentra la evaluación, en la que se combinan elementos objetivos y subjetivos del analista. Se plantea una evaluación acumulativa que sigue criterios normativos intrínsecos, comparativos y externos para proporcionar un amplio marco de referencia.⁴⁷ Dado que la idea del presente estudio es determinar características estilísticas de las composiciones para guitarra dentro del periodo de la guerra, se deben añadir cuatro categorías a la matriz analítica de carácter relevante: 1) título (especificando si es genérico o descriptivo); 2) dedicatoria; 3) extensión; y 4) zona del conflicto en la que se compuso la obra, con el fin de diferenciar características comunes o propias en función de esta variable. En definitiva, se entiende por estilo el conjunto

45 LaRue, *Análisis del estilo musical*, 5.

46 LaRue, *Análisis del estilo musical*, 12.

47 LaRue, *Análisis del estilo musical*, 16.

de rasgos característicos del modo de hacer la música, en este caso dentro de una época concreta y una zona de adscripción política muy definida al ser la guerra un conflicto de trincheras con dos bandos contrarios. Se trata, por tanto, de dilucidar todos los elementos que intervienen para dar a la composición un valor integrado y coherente; en otras palabras, la incidencia del sonido (timbre, intensidad, matices, textura), la armonía, la melodía y el ritmo para hacernos sentir en conjunto la noción de crecimiento musical, con un empuje progresivo-regresivo que acaba por marcar la configuración del flujo sonoro.⁴⁸

El corpus sometido a estudio se compone de las obras para guitarra creadas por guitarristas-compositores que permanecieron en España durante la Guerra Civil española. Por razones de extensión, es imposible incluir el análisis de todas las obras que se han encontrado hasta el momento, de ahí que se hayan seleccionado las composiciones de 1938, por encontrarse en mitad del periodo y ser el año con más obras para guitarra. Con el fin de equilibrar el corpus de análisis, se han escogido todas las obras compuestas en la zona que posee menor número de piezas (zona sublevada) y la misma cantidad de la zona republicana. Esto da como resultado una muestra de dieciséis composiciones (ocho por cada zona), que se define como la gran dimensión. Siguiendo las jerarquías establecidas por LaRue, la dimensión media sería cada obra y la dimensión pequeña las frases, semifrases y/o motivos en cada una de ellas (tabla 4.1).

Zona sublevada	Zona republicana
Francisco Calleja: <i>Preludio n.º 10</i>	Daniel Fortea: <i>Hoja de violeta</i> (21-07-1938)
José Chas: <i>Canto a aldea de San Pedro</i> (primavera 1938)	Daniel Fortea: <i>Pétalo de rosa</i> (27-06-1938)
José Chas: <i>Mi tesoriño</i> (primavera 1938)	Daniel Fortea: <i>En mi refugio</i> (03-07-1938)
José Chas: <i>Tus gracias</i> (primavera 1938)	Quintín Esquembre: <i>Canción playera</i>
José Chas: <i>¿Por qué tus ojitos?</i> (verano 1938)	Estanislao Marco: <i>Graciosa</i> (febrero 1938)
José Chas: <i>Vals n.º 6</i> (verano 1938)	Estanislao Marco: <i>No te olvido</i> (01-05-1938)
José Chas: <i>Crepúsculo</i> (otoño 1938)	Estanislao Marco: <i>Canzonetta</i> (14-07-1938)
José Chas: <i>Preludio-minueto</i> (otoño 1938)	Estanislao Marco: <i>Triste ausencia</i> (22-07-1938)

Tabla 4.1. Selección de obras para guitarra sola compuestas en 1938 en España por compositores-guitarristas.

Esta pequeña muestra es sometida a una matriz analítica basada en la teoría expuesta por Jan LaRue, a la que se añaden los elementos señalados anteriormente (título, dedicatoria, zona y extensión). La matriz completa a la que se someten todas las obras de la muestra es la siguiente (tabla 4.2).

Antecedentes	Entorno histórico				
	Marco teórico de referencia				
	Jerarquización y selección de las evidencias				
Observación	Título y dedicatoria	Genérico			
		Descriptivo			
	Zona del conflicto	Nacional			
		Republicana			
	Extensión	(número de compases)			
	Categorías analíticas SAMeRC	Sonido (S)	Timbre	Ámbito	
				Contraste	
			Dinámicas	Recursos idiomáticos	
				En terraza	
			Texturas	En pendiente	
				Homofónico-Homorrítmico	
		Polifónico-contrapuntístico			
		Polaridad melodía-bajo			
		Armonía (A)	Melodía acompañada		
			Texturas especiales		
			Color		
			Tensión	Consonancia	
		Melodía (Me)	Disonancia		
			Función (formal)		
		Ritmo (R)	Conducción de voces		
Perfil					
Crecimiento (C)		Densidad			
		Continuum			
Estados generales de cambio	Ritmo de superficie				
	Interacciones				
Tipos de cambio	Movimiento				
	Forma				
Fuentes de movimiento	Estados generales de cambio		Estabilidad relativa		
	Tipos de cambio		Actividad local		
		Frecuencia o grado de cambio (direccionalidad)			
		Estructural			
		Ornamental			

	Fuentes generadoras de forma	Articulación formal		
		Continuación	Recurrencia	Repetición
				Retorno después del cambio
			Desarrollo	Variación
				Mutación
				Secuencia
				Inversión
		Respuesta (antecedente-consecuente)	Disminución-aumentación	
			Retrogradación	
			S: Forte vs. Piano	
	Grados de Control	A: Tónica vs. Dominante		
		Me: ascenso vs. descenso		
		Grado conjunto vs. Grado disjunto		
	Formas convencionales	R: regularidad vs. Irregularidad		
		Estabilidad vs. actividad		
Contraste				
Aspectos del análisis de estilo	Articulaciones	Conexión		
		Correlación		
		Superrelación		
		Estratificaciones		
	Movimiento			
Evaluación	Logro del crecimiento	Elisiones		
		Truncamiento		
		Laminación		
	Equilibrio	Forma		
		Movimiento		
	Originalidad	Unidad		
		Variedad		
	Consideraciones externas	Innovación		
		Popularidad		
		Oportunidad		

Tabla 4.2. Matriz analítica elaborada para el análisis de obras para guitarra sola compuestas en 1938.

3. El estilo bélico, ¿hipótesis o realidad?

Después de un análisis exhaustivo como el planteado anteriormente, se pueden trazar las características estilísticas de todo el corpus sometido a estudio. Sin embargo, estas características solo son descriptivas de una realidad y no son condición *sine qua non* para acotarlas únicamente al periodo bélico. Si bien estas características no son claves para definir las específicamente

como bélicas (sería necesario un análisis semiológico de tópicos musicales), sí son significativas por el contraste que causan con las características de obras para guitarra de otros compositores pertenecientes a la conocida Generación del 27, anterior a la guerra.⁴⁹ Baste comparar cualquiera de estas obras en parámetros como la armonía, la forma, la extensión o el desarrollo, y cómo estos elementos configuran la topografía del flujo sonoro en piezas de Julián Bautista, Gustavo Pittaluga o Rosa García Ascot.

Desde una perspectiva general, se puede afirmar que, por ejemplo, las obras de Calleja se caracterizan por la brevedad y la claridad formal. En sus preludios se pueden encontrar tonalidades poco frecuentes en la escritura para guitarra, con cinco y seis sostenidos en la armadura. Estos preludios en tonalidades menos guitarrísticas están fechados en la época anterior y posterior a la Guerra Civil. Aunque los tres primeros preludios presentan una mayor originalidad, hay dos características comunes a todos ellos: la riqueza armónica y la sencillez melódica. Esta riqueza armónica hace que, en ocasiones, como en el *Preludio n.º 10*, el ritmo armónico sea cambiante, lo que proporciona mucha variedad a sus piezas.

Por otro lado, en la zona republicana, durante el periodo bélico, Fortea sólo compone (o sólo están fechadas) siete obras para guitarra, todas a partir de 1938. Aunque el catálogo de sus obras es variado, sus obras tienden a una sencillez armónica sin pretensiones, alejada de la elaboración clásico-romántica del que fue su maestro y amigo Francisco Tárrega.⁵⁰ Para una visión más profunda del estilo del corpus propuesto, se presenta como ejemplo el análisis de dos obras correspondientes a distintos bandos, sometiéndolas a la matriz diseñada para tal fin (tabla 4.2). La obra representante de la zona nacional es el *Canto a aldea de San Pedro* de José Chas, mientras que la obra correspondiente a la zona republicana se titula *No te olvido*, del guitarrista y compositor Estanislao Marco. Se eligen estas dos obras puesto que ambas están compuestas en diferentes contextos de retaguardia, pero en una misma fecha: primavera de 1938 (véase Anexo de partituras).

3.1. ANÁLISIS DE CANTO A ALDEA DE SAN PEDRO DE JOSÉ CHAS

Como “antecedentes” del método analítico propuesto (tabla 4.2), es significativo resaltar que esta obra para guitarra fue compuesta en un momento de

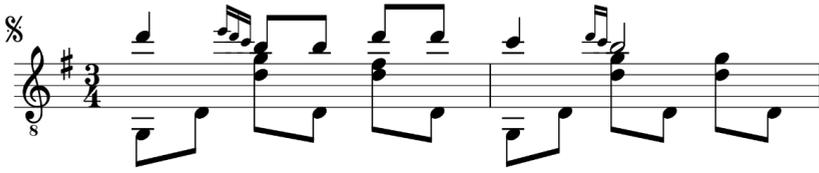
49 Esta designación para catalogar a ciertos músicos y compositores se adopta de Casares Rodicio, Emilio (ed.), *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 20-34.

50 Pérez Llopis y Ripollés, *Daniel Fortea: la guitarra*, 38.

la Guerra en el que la zona nacional estaba muy extendida por toda Galicia, tierra natal del compositor, por lo que las primeras líneas de fuego quedaban alejadas. La enfermedad degenerativa de Chas (parálisis progresiva congénita) lo mantenía postrado en una silla por las fechas en las que compone esta pieza. En la copia manuscrita que se conserva en el Archivo Municipal de Oleiros se puede comprobar que la obra está basada en una melodía popular gallega (el subtítulo indica "Melodía gallega"), cuyo origen es desconocido. Elegir como punto de partida una canción popular evidencia la falta de amplitud formal (aspecto característico de la música de Chas) y la intención del compositor por integrar en su repertorio la música tradicional de su entorno. Intencionadamente o no, esto encaja perfectamente con el ideario estético del gobierno franquista.

Considerando la matriz analítica diseñada, lo primero resaltable es el título de características genéricas, sin dedicatoria expresa. Esto evita cualquier asociación a un contexto bélico. Su corta extensión, tan solo 30 compases, puede deberse a la falta de una mayor formación técnica del compositor, así como también a un ambiente especialmente adverso de retaguardia y represión, agravado por la propia enfermedad del autor. Su ámbito comprende desde el Mi5 hasta el Re2; no hay contrastes tímbricos especificados, pero sí el recurso idiomático de la *scordatura*, afinando la sexta cuerda en Re y la quinta en Sol, y con constantes mordentes de dos y tres notas con ligados técnicos. Hay una significativa ausencia de indicaciones dinámicas, excepto al principio, donde escribe un *forte* (*f*), con una marcada textura de melodía acompañada.

En lo que se refiere a las características armónicas, Chas usa la tonalidad de Sol mayor y solo emplea acordes triadas y séptimas. Predomina la consonancia y hace uso de la modulación al homónimo menor en el compás 18. La conducción de las voces se realiza mediante movimiento paralelo de terceras y sextas dentro de una armonía tonal clásica. En cuanto a las características melódicas, al estar basada (si no es que simplemente armoniza) en una melodía popular gallega, el ámbito es reducido con abundancia de grados conjuntos y saltos de tercera. La densidad melódica aumenta en la parte menor con respecto al motivo inicial (ejemplos 4.1 y 4.2).



Ej. 4.1. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 1-2. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, 0-78-G CHA cha. Transcripción del autor.



Ej. 4.2. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 24-27. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, 0-78-G CHA cha. Transcripción del autor.

Desde el punto de vista rítmico, el compás elegido es el de $\frac{3}{4}$ con pulso constante y *ritardandi* internos en los compases 13, 17, 22, 23 y 29. El ritmo de superficie es constante de corcheas, y el crecimiento viene dado por el movimiento que provoca la variación en los motivos de los compases 10 y 18, aunque con ritmo constante en el acompañamiento. La forma tripartita A-B-A está determinada por la sección que modula al homónimo menor. La pieza tiene una gran estabilidad: no hay grandes contrastes, a excepción del aumento de la actividad rítmica en la segunda frase de la parte A (cc. 10-12). Otros movimientos, en este caso armónicos, se producen en la segunda parte, con el aumento del uso del acorde de subdominante (cc. 22 y 24) con respecto a la parte A, donde sólo se usa una vez la subdominante menor (c. 14). También provoca el movimiento de la pieza el cambio estructural de la modulación y la ornamentación, al aumentar el número de corcheas en segundas frases (compases 1-8 en contraste con los compases 10-17). El autor genera la forma a partir de ciertas recurrencias, como el intervalo de 3^a que usa en el motivo inicial y en todas las frases (cc. 1, 10 y 19). Casi todas las frases terminan con las mismas notas en la melodía: La-Sol, en sentido descendente por grados conjuntos, cc. 8, 17 y 27. También usa la repetición de la misma semifrase para finalizar las regiones armónicas de Sol mayor y Sol menor, compases 14-17 y 24-27, respectivamente (ejemplo 4.3).



Ej. 4.3. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*, cc. 13-18. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, 0-78-G CHA cha. Transcripción del autor.

El desarrollo es casi inexistente, puesto que solo se encadenan frases de la melodía popular. En la región de Sol menor, la primera frase se puede dividir en dos semifrases de tres compases (ejemplo 4.3). Esto supone un cambio con respecto al inicio, en que las semifrases tienen cuatro compases divisibles en motivos de dos compases. La estructura antecedente-consecuente viene dada por la melodía, cuyas frases (junto con la armonía) realizan finales no conclusivos y conclusivos. Toda la obra está impregnada por la melodía popular, de motivos fácilmente reconocibles y un ámbito melódico que no supera la 6ª. Las apoyaturas melódicas Do-Si, Si-La y La-Sol que aparecen en la primera frase se repetirán en las frases a lo largo de toda la obra en diferentes momentos: todas las frases terminan melódicamente con un intervalo de 2ª descendente.

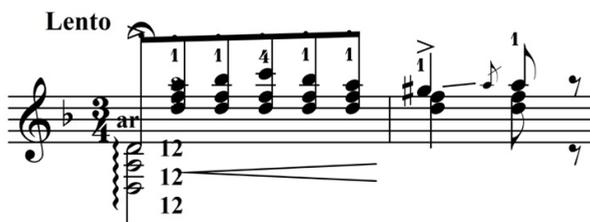
Se puede concluir, pues, que la unidad de *Canto a Aldea de San Pedro* viene dada por la coherencia en el procedimiento compositivo, ya que tiene la apariencia de estar más cerca de una armonización de una canción popular que de una obra original que parte de una melodía preexistente. La extensión de las frases resulta muy equilibrada, pero siempre es constante; la primera frase de la zona del homónimo menor tiene una extensión de seis compases (cc. 18-23), cuando lo habitual es que sean de ocho. Esta estructura equilibrada produce un efecto de simetría. No hay indicaciones de carácter, posiblemente debido a que, al ser una melodía popular, fuera conocida en la época y el compositor o copista pensara que era innecesario añadirlas.

3.2. ANÁLISIS DE NO TE OLVIDO DE ESTANISLAO MARCO

Para tener un mayor conocimiento de esta obra, es necesario indicar (como parte de los "antecedentes" de nuestro método analítico) que está fechada el 1 de mayo de 1938 y está dedicada a una alumna del compositor, Josefina Gil. No

existen datos de esta guitarrista, pero el subtítulo “Elegía” sugiere un lamento, ya sea por causa de su muerte o por alguna situación con connotaciones negativas. La labor pedagógica de Estanislao Marco fue extensa, fundando dos rondallas, una en Valencia y otra (después de la Guerra) en la localidad de Vall d’Uixó (Castellón), donde compone *No te olvido*. Aunque el contexto en el que se crea la obra es la retaguardia, en el mes de abril se recrudecen los ataques a la zona de Valencia, donde Estanislao Marco tiene fijada su residencia habitual, por lo que el contexto de su composición es un aumento de las condiciones adversas de la retaguardia republicana, justo lo contrario de lo que ocurre en la retaguardia que sirve de contexto a la obra de Chas.

En cuanto a las “observaciones” de la matriz analítica propuesta, es significativa la extensión de la pieza, 36 compases (apenas seis compases de diferencia con respecto a la obra de Chas). Sin embargo, en cuanto al sonido, Marco usa un ámbito melódico entre Fa5 y Re2, con una densidad sonora cambiante entre partes provocada por la alternancia de acordes frente a melodía. El compositor emplea recursos idiomáticos, como la *scordatura*, con la 6ª cuerda en Re, sonidos armónicos y arrastres. Las dinámicas son más progresivas, lo que LaRue llama “en pendiente”, y la textura vuelve a ser de melodía acompañada. En cuanto a la armonía, Marco utiliza la tonalidad de Re menor con acordes triadas y acordes de 7ª en algunas cadencias rotas, así como también el segundo grado rebajado. Los acordes de tres sonidos aparecen siempre en el motivo principal, lo que ayuda al predominio de la consonancia, con movimiento paralelo y oblicuo de las voces. En la melodía hay un predominio de líneas descendentes con un motivo principal que asciende y desciende tres notas por grados conjuntos y al final siempre tiene un semitono ascendente (ejemplo 4.4).



Ej. 4.4. Estanislao Marco, *No te olvido*, cc. 1-2. Fuente: Jorge Orozco, *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor* (Valencia: Piles, 2014).

La densidad melódica es muy variable, puesto que el aumento y disminución de notas es muy frecuente. El pulso es también variable, con muchas

indicaciones agógicas que dan un aire más libre a la pieza, aunque con un ritmo de superficie casi exclusivamente de corcheas. El crecimiento de la pieza se ubica en la parte central (cc. 15-22), que es muy breve, y obedece a cambios en el diseño rítmico y melódico. Algunos cambios que contribuyen a este crecimiento también provienen del desarrollo del motivo inicial y la delimitación de las frases a través del mismo motivo introductorio, variabilidad en la densidad melódica de las frases de la primera parte y uso de diferentes acordes para armonizar líneas melódicas iguales.

Se usa el mismo motivo para delimitar las frases (siempre en anacrusa) y partes. En la primera parte, el antecedente tiene menos densidad sonora que el consecuente. En la segunda parte (cc. 24-32), el antecedente se diferencia del consecuente; este último tiene un final más conclusivo melódicamente. También hay una leve diferencia en la armonización, usando el consecuente el acorde de tónica del homónimo mayor (c. 28). El contraste de la obra se produce a nivel melódico: la primera parte tiene dos frases con melodías muy diferentes, mientras que la segunda tiene dos frases con melodías casi idénticas. No se ajusta a ninguna forma convencional, y las dos partes están bien diferenciadas, con un motivo introductorio que se va repitiendo a lo largo de toda la obra.

Como evaluación final, resulta significativo que la unidad de la obra venga representada por ese motivo recurrente que va reapareciendo a lo largo de la pieza; la sensación es estática y el giro melódico final de semitono ascendente. Hay mucha variedad melódica, pues lo único que se repite es el motivo inicial de los dos primeros compases y las frases de la segunda parte. Es una obra equilibrada y simétrica: las frases de la primera parte tienen una extensión de nueve compases y en la segunda las dos frases tienen una extensión de cinco compases. La obra tiene la intención de manifestar una situación triste, posiblemente por la muerte de una alumna del compositor.

3.3. CONSIDERACIONES ANALÍTICAS GENERALES

El análisis del 27% (16 obras) del corpus compuesto para guitarra durante la Guerra Civil española que actualmente se conoce arroja resultados significativos que contribuyen a la definición del estilo de estas obras en el contexto de retaguardia de un conflicto. Una de estas características es la brevedad: ninguna de ellas tiene una extensión mayor de 80 compases. Existe un mayor número de obras más extensas en la zona republicana, por lo que la zona sulevada tiende más a la brevedad de las obras. Rítmicamente, es significativa

la prevalencia de compases ternarios en ambas zonas del conflicto, con una preferencia por el compás de 3/4. Tan solo hay una obra en cada zona que opta por cambio de compás dentro de la obra. En la zona sublevada, tan solo *¿Por qué tus ojitos?*, de José Chas, tiene un cambio de 3/4 a 6/8 derivado del género escogido, la zamba. En la zona republicana existe también una sola obra con cambio de compás, *Graciosa*, de Estanislao Marco; en este caso, el cambio se realiza entre los compases 3/8 y 3/4.

En lo referente a la armonía, todas las obras analizadas son tonales con uso habitual de la consonancia en ambas zonas. La obra más alejada del ámbito tonal es *Canción playera*, de Quintín Esquembre, perteneciente a la zona republicana, debido a que es una obra cercana al flamenco, complejo genérico en el que prevalecen las escalas modales. Todas las modulaciones se realizan a tonalidades vecinas en ambas zonas del conflicto, con ritmos armónicos estables. Las tonalidades usadas son las más afines al instrumento, como Re mayor/menor, La mayor/menor o Mi mayor/menor. No se dan grandes desarrollos modulantes debido a la brevedad de todas las obras, con tendencia hacia el estilo genéricamente llamado de la música de salón, proveniente posiblemente de la influencia del guitarrista Francisco Tárrega. En la zona republicana hay una tendencia a la armonización con más variedad de acordes y cadencias. Las obras de la zona sublevada, exceptuando a Francisco Calleja, usan casi en exclusiva la tónica, dominante y subdominante para armonizar, con una clara preferencia por la cadencia perfecta.

Desde el punto de vista melódico, se da una preferencia por melodías sencillas, *cantabile* y de líneas descendentes. La textura en ambas zonas es casi exclusivamente la de melodía acompañada, con un acompañamiento sencillo y alejado del contrapunto. Casi todas las obras tienen formas re-expositivas, ya sea con la repetición exacta de la primera parte o con una coda con elementos de la primera parte. La forma tripartita está presente en casi todas las obras exceptuando *Pétalo de rosa*, de Daniel Fortea, que tiene forma de rondó. El carácter de todas es variable, aunque predominan los tempos lentos o moderados en la zona sublevada. Sin embargo, en la zona republicana existen dos obras con indicación de *Allegretto*. La ausencia de indicaciones iniciales dificulta la clasificación del carácter de la obra, situación que es más habitual en la zona sublevada. Los títulos son descriptivos, exceptuando tres obras de esta última zona (*Preludio n.º 10*, *Vals n.º 6* y *Preludio-minueto*) y una obra en la zona republicana (*Canzonetta*). Los títulos descriptivos de la zona sublevada no hacen referencia a ninguna situación triste, pero en la zona republicana existen títulos mucho más cercanos a la situación bélica, como

En mi refugio o aquellos que hacen alusión a sentimientos o emociones negativas como *Canción playera* (relacionada con el lamento de las plañideras), *No te olvido* o *Triste ausencia*. Sin embargo, también hay obras de títulos con connotaciones positivas, como *Graciosa*. En la zona sublevada, de las ocho obras analizadas, solo una, la de Francisco Calleja, está dedicada. En la zona republicana, de las ocho obras analizadas, tres de ellas están dedicadas (dos a alumnas de los compositores).

Los cambios que producen en el movimiento se basan en indicaciones agógicas, en la marcha armónica o en la figuración. En el crecimiento de las obras no existen diferencias en las dos zonas del conflicto, ya que carecen de grandes desarrollos, de sutilezas contrapuntísticas o de articulaciones. La sencillez, la brevedad y la claridad formal son rasgos comunes de ambas zonas. En resumen, el estilo general de las piezas escritas para guitarra obedece a ciertas características, como promover la sensación de movimiento de las piezas mediante el aumento de la densidad melódica (melodías cada vez con más notas) y la recurrencia de los motivos o intervalos como eje conductor de ese empuje progresivo-regresivo, delimitando las partes con claros cambios de tonalidad o textura. La brevedad, la ausencia de desarrollo y cierto halo melancólico son rasgos comunes en ambas zonas, siendo esto último más acusado en el bando republicano. Además de todo esto, hay una clara tendencia hacia las melodías sencillas, armonía convencional y preferencia por los compases ternarios.

Conclusiones

Las obras para guitarra sola creadas por guitarristas durante la Guerra Civil española presentan características comunes al someterlas al método de análisis del estilo de Jan LaRue (antecedentes, observación y evaluación). Esto ha permitido identificar una serie de rasgos que, aunque no sean exclusivos de esta época, sí que caracterizan en alguna medida el repertorio guitarrístico de este periodo. La Guerra Civil española fue una guerra de trincheras con dos bandos bien definidos ideológicamente, lo que supuso una España dividida. Esto hizo que el país quedase fragmentado en zonas, según triunfase el apoyo al golpe de Estado o bien el respaldo al gobierno. Este contexto de división política ha sido tenido en cuenta para determinar la existencia de diferencias estilísticas significativas entre las obras creadas en cada una de las zonas.

Se puede concluir que el corpus creado para guitarra durante la Guerra Civil española se caracteriza por no ser descriptivo de la situación bélica, por sus breves dimensiones, sencillez armónica y melódica, con predominio de compases ternarios y formas tripartitas, con claridad formal, una textura de melodía acompañada y ausencia de elementos contrapuntísticos o articulaciones complejas. No existen diferencias estilísticas significativas entre obras creadas en diferentes zonas del conflicto, más allá de que en la zona sublevada hay una tendencia a una mayor brevedad y a una mayor sencillez armónica en las modulaciones y acompañamientos de las melodías. Es probable que la música para guitarra no se viera tan afectada por un capítulo histórico tan trágico como una guerra. Esta música instrumental, sin contenido semántico, pudo ser impermeable al odio y al delirio de querer exterminar al enemigo. Con todo, este estudio también tiene limitaciones. Si bien el análisis del corpus compuesto durante la Guerra Civil Española con el método de Jan LaRue arroja rasgos estilísticos definitorios, las obras analizadas se limitan a 1938. Con un análisis de todas las obras compuestas durante la contienda se obtendría un mapa estilístico más amplio.

Por otro lado, al ser piezas de diferentes compositores, los rasgos estilísticos hallados pueden estar relacionados con el estilo particular de cada compositor; esto es un aspecto significativo, ya que la mayoría de las obras de la zona sublevada están compuestas por el mismo autor. Un ulterior análisis estilístico de las obras anteriores y posteriores al conflicto de cada uno de estos maestros permitirá delimitar mejor las características de las obras dentro del periodo analizado y constatar si la guerra supuso un cambio en su estilo. Para profundizar en la relación entre el estilo y el contexto bélico se podrá realizar un análisis semiológico de tópicos musicales, tal y como lo define Raymond Monelle, para quien el estilo es una red de significados connotativos.⁵¹

A raíz de este estudio estilístico de obras para guitarra sola, se puede afirmar que las obras compuestas en diferentes zonas poseen, grosso modo, el mismo estilo y que no hay diferencias significativas. A pesar de este hecho, cada bando ideológico acogió la guitarra como símbolo, desde perspectivas diferentes. En la zona sublevada empezó a ser considerada un signo de tradicionalismo e instrumento clave para la difusión del folclore nacional. En la zona republicana se convirtió en emblema y esencia de “lo español”, así como en materia prima del estilo nacional vanguardista y renovado que pretendían

51 Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 18-33.

los músicos de la Generación del 27. La guitarra fue icono de las distintas facciones en contienda, si bien la música compuesta para el instrumento durante el conflicto parece que se mantuvo apegada a un mismo estilo compositivo.

Anexo hemerográfico



4.1. "La ofrenda del pueblo español a la U.R.S.S". *Crónica*, 24 de octubre de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Estampa

CANCIONERO POPULAR DE LA GUERRA

La guerra tiene ya su literatura. De la cual, de la que son exponente de valor subido los romancillos de Rafael Alberti, habien otros más competentes y especializados. A mi, mero informador, no me compete más que la noticia referente a la literatura popular, que por expresiva no es menos interesante, nacida al calor de la lucha.

La guerra ha inspirado a no pocos poetas anónimos, esos poetas que tienen la voz del pueblo y se la devuelven hecha ritmo y rima, como estuche de sus ideas.

Siempre que lucha por un ideal sentido, el pueblo va cantando a la pelea, y en sus canciones nos dice cómo piensa, cómo siente, cómo sus reacciones espirituales son. Como motivo de información, el reportero ha recogido algunas de las coplas con las que vierte su humor el alma popular en estas horas, apostrofa y enjuicia a los que perpetraron el crimen monstruoso de esta guerra terrible.

CÓMO CANTA NUESTRO PUEBLO

Ni una copla de las que florecen en los labios de la juventud es sudario de desmayo, de desgana o blandenguería. Por el contrario, las canciones del momento se caracterizan por el optimismo que las inspira. Acaso sólo tienen un poco de amargura en el humor castizo de algunas de ellas. Nuestro pueblo, ni en las horas más tristes,



Rafael Alberti. el gran poeta que supo poner su inspiración al servicio del pueblo.



Ni una copla de las que a millares improvisa el fácil ingenio de la juventud está inspirada en el desmayo o la sensiblería. Todas son expresión de ardoroso optimismo

En medio del camino se detiene la moza que lleva el agua a las avanzadas, para decir al miliciano la copla, llena de intención aguda, que se canta en el pueblo.

© Biblioteca Nacional de España

4.2. "Cancionero popular de la guerra", Estampa, 17 de octubre de 1936. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La labor de Arte y Cultura para atenuar los horrores de la guerra

EN un viejo palacio señorial inicia sus planes artísticos esta magnífica institución que responde al nombre de Arte y Cultura.

Unas muchachas gentiles animan y vivifican el ambiente recoleto, y amañado en su misma rigidez noble y vetusta, del viejo palacio señorial.

Son las actrices, las danzarinas, las recitadoras—Alejandrina, Yerma, Elena, Clara Eugenia, Maribel—que se aprestan a ensayar. En torno a ellas, los muchachos—nobles y juveniles artistas muchos de ellos—esperan también la hora de su intervención escénica.

Hablamos con el director artístico de Arte y Cultura, camarada Alejandro Caballero. Es éste un hombre dinámico y entusiasta de la elevada y complicada misión que se le ha confiado.

—¿Contento con sus artistas?—le preguntamos.

—Encantado. Con todos los elementos que me rodean, y que constituyen la naciente institución Arte y Cultura, no hay más remedio que trabajar mucho, a gusto y con la mejor y mayor voluntad posible.

—¿Objeto primordial de vuestra institución?

—Realizar una cruzada en pro del Arte y la Cultura en los frentes y en la retaguardia: hospitales, talleres, fábricas, grupos escolares, cuarteles, etc.

—¿Qué plan de organización tienen ustedes?

—Amplio y sencillo a la vez. La colaboración de todos los elementos, tanto dirigentes como artísticos, es completamente desinteresada. Todos los componentes de

El Comité de Arte y Cultura con nuestro colaborador Juan del Sarto, el que facilitan datos para este reportaje



esta organización se dedican a actividades de guerra y ocupan horas libres en realizar esta campaña artístico-cultural, que tanta falta hace en estos momentos.

—¿Han actuado mucho ya?

—Hasta ahora, las actuaciones no han sido muchas, debido a encontramos casi en los primeros momentos de organización. Se ha actuado en la Radio, en el Ateneo, en algunos frentes, etc. Y ya estamos preparando espectáculos de más importancia artística para llevarlos a los hospitales, cuarteles y asilos de niños, labor esta última a la que nos proponemos prestar un decidido interés, deseosos de que resulte de una gran eficacia.

—¿Quiénes son los que le ayudan en la dirección de todo esto?

—Muy eficazmente el secretario general de la institución, Juan Rodríguez Márquez, y algunos notables escritores y pintores.

En efecto, En la agrupación Arte y Cultura figuran como animadores de grandes alientos los conocidos poetas jóvenes Alcázar Fernández y Luis Cassidoro, que, unas veces en colaboración y otras por separado, realizan una labor literaria muy estimable y ya conocida del gran público.

Otro de los poetas del selecto grupo es José Pérez Bojart, poeta sutil de ingenio y de pergenio, veterano ya en las lides literarias, pero nuevo y juvenil siempre por su estilo y por su espíritu.

Junto a éstos figura también otro notable poeta: José Romillo, y un pintor destacadísimo: José Huertas.

—¿Cuentan ustedes con alguna ayuda oficial?

—En absoluto. Este grupo no tiene ahora más ayuda que la que le presta con todo entusiasmo la Sección de Propaganda del

P. S. O. E.; y dada la finalidad que persigue y el desinterés con que trabaja, merece el apoyo oficial, ya que otros organismos de este tipo, que, por cierto, no están en Madrid, lo reciben.

Van llegando nuevos elementos de la agrupación. Un grupo de encantadores arripiados, provistos de instrumentos musicales —violines, guitarras, bandurrias, etc.—, dispuestos a ensayar.

—Es nuestra orquesta infantil—dice Alejandro Caballero—. Nuestros chiquillos van también con su música a distraer y obsequiar a los niños enfermos, a sus amiguitos recluidos en asilos, colegios y orfanatos. Además, tenemos también un cuadro musical de adultos. Algo estupendo. Como ve, nos proponemos llevar la alegría sana del Arte, en todos sus aspectos y manifestaciones, a todas partes donde nuestra presencia sea necesaria y pueda resultar eficaz.

—¿Qué teatro se proponen cultivar?

—El teatro nuevo, en su doble acepción de moderno en procedimientos y en ideas. Tenemos todo el repertorio de García Lorca—*Doña Juana*, *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, etc.—. Algo de Alberti. Teatro rito traducido y una obra interesantísima, que ahora se estrenará también en el Teatro Español, de Alcázar Fernández.

—¿Cómo es el título?

—*Respuesta lírica a la muerte del poeta Federico García Lorca*.

Presenciamos el ensayo de esta obra. Todos los actores rivalizan en la recitación de los versos, serenos y retundos. En los labios emocionados de estos muchachos, los versos de esta o de otra obra cualquiera adquieren un valor apasionado.

JUAN DEL SARTO



Un ensayo de las primeras figuras de la institución Arte y Cultura

Zambra gitana de una de las obras que ensayan actualmente los artistas más destacados de Arte y Cultura



Orquesta infantil de Arte y Cultura, ensayando para un recital en los frentes (Foto. Videw)

© Biblioteca Nacional de España

4.3. Juan del Sarto, "La labor de Arte y Cultura para atenuar los horrores de la guerra", *Mundo Gráfico*, 22 de septiembre de 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

MILICIA POPULAR

EL MODERNO COMBATE DE INFANTERIA



CINCO FASCISTAS ALISTADOS EN LAS MILICIAS

Las Milicias de Investigación de Barcelona tuvieron noticias de que en el frente se encontraban, prestando servicio como milicianos, cinco fascistas, que aparecían en uno de los ficheros encontrados en poder de una organización derechista. Inmediatamente salieron para el frente, donde cogieron a los fascistas, trasladándolos en seguida a los calabozos. Estos sujetos, que habían tomado parte al principio en el movimiento, se dedicaban ahora al espionaje.

NADIE PUEDE SALIR DE ESPAÑA CON MAS DE CUATRO PESETAS EN PLATA

El ministro de Hacienda ha dictado un decreto prohibiendo la exportación de moneda y lingotes en oro o plata. Asimismo se dispone, con el mayor acierto, que ningún viajero podrá llevar consigo, al salir del territorio español, más de cuatro pesetas en plata.

SE NACIONALIZARAN LOS BIENES DE LOS ELEMENTOS REBELDES, ENCUBRIDORES Y COMPLICES DE LA REBELION MILITAR

Por el ministro de Agricultura se prepara un proyecto para nacionalizar todos los bienes que pertenezcan a elementos rebeldes, encubridores y cómplices de la sublevación militar.

LA UNION DE RABASSAIRES SE MANIFIESTA EN FAVOR DEL PEQUEÑO PROPIETARIO

En la plaza de toros de Lérida se ha celebrado un gran acto, reuniéndose más de 25.000 campesinos. Intervinieron varios oradores, manifestando que los campesinos incrementarán las labores agrícolas, a fin de asegurar el abastecimiento de la población civil y militar, sin necesidad de recurrir a la importación. Con respecto al problema de la colectivización, se afirmó que ésta es posible y recomendable en las grandes fincas, pero que no debe imponerse a los pequeños cultivadores.

SINDICATO METALURGICO DE MADRID "EL BALUARTE"

Teniendo este Sindicato abierta una lista para reclutar compañeros dispuestos a trabajar en obras de fortificaciones con carácter voluntario, todos los metalúrgicos que deseen ser inscritos pueden hacerlo en esta Secretaría, sujetándose a las siguientes instrucciones:

EL OBSTACULO

El obstáculo tiene por objeto proteger el frente contra ataques por sorpresa y mantener al asaltante bajo el fuego, deteniendo o retardando su avance; denominándose entonces activo.

El obstáculo puede no estar combinado con el fuego y actuar por sí solo; entonces se denomina *pasivo*. Pueden citarse entre estos obstáculos las destrucciones efectuadas en las vías de comunicación, y también las zonas infectadas por gases tóxicos, inundaciones, etc.

El obstáculo puede ser *natural*: ríos, terrenos pantanosos, escarpados, etc., y *artificial*, constituyendo entonces las *defensas accesorias*.

Las defensas accesorias pueden ser: *pasivas*, cuando no ocasionan al enemigo más daño que el originado por el fuego de la posición (talas, alambradas, etc.), y *activas*,

cuando tienen en sí elementos que pueden producir bajas al asaltante (alambradas eléctricas, fogatas, etc.)

Las condiciones generales que debe satisfacer el obstáculo son las siguientes:

1.º Estar dispuesto, en cuanto se posible, en grandes alineaciones rectas, para facilitar el flaqueo.

2.º Su trazado debe ser lo más independiente que se pueda del de las obras principales y elementos de combate, para que no delate su situación.

3.º Debe estar separado, por lo menos, 50 metros de las trincheras, para que el fuego enemigo no pueda batir al mismo tiempo éstas y aquél.

4.º No debe entorpecer el fuego propio, por lo que se colocará lo más bajo posible. Su altura, en cuanto se pueda, será inferior a un metro.

(Continuará.)

1.º Que este trabajo representa y es: lucha contra el fascismo.

2.º Por consiguiente, hay que tener muy presente que se está en plena guerra y en ocasiones cerca del enemigo, aceptando todas sus consecuencias de privaciones, atrasos en los cobros de jornales, anormalidad en la comida y exposición personal.

3.º No olvidéis un momento que a una distancia relativamente cerca nuestros hermanos están con las armas en la mano protegiéndonos; por consiguiente, pensad que nuestra vida no es superior a la de ellos.

4.º El trabajo hay que realizarlo sin jornada determinada, trabajando cuanto sea necesario y al ritmo más acelerado, por depender de ello la vida de los que combaten.

5.º No puede haber discusiones trabajando cada cual donde se le designe con la mayor disciplina a los mandos o personas que éstos designen.

6.º Quien, aceptando estas instrucciones, ocupara un puesto en estos trabajos, dejándolos más tarde incumplidos, este Sindicato le considerará fascioso, imponiéndole el correctivo a que se hubiese hecho acreedor. Madrid, 5 de octubre de 1936.

EL COMITE

BATALLON ALPINO

Este batallón celebró asamblea general el sábado día 3, en la que se procedió a la elección de mandos.

La organización marcha a pasos agigantados. Reina gran entusiasmo, y la primera compañía marchará dentro de breves días al frente.

Por ausencia obligada del comandante

Carlos, del 5.º Regimiento, se leyó una allocución suya.

Con enorme concurrencia de milicianos e invitados de las fábricas de la barriada, se celebró el día 6 un acto artístico cultural, como inauguración de la sala que en el cuartel de Gaztambide, 42, se destina a este objeto.

Se abrió el programa con un recital de guitarra, a cargo del célebre profesor Daniel Fortea, que cosechó gran cantidad de aplausos.

Rafael Alberti, el poeta revolucionario, saludó a los milicianos en nombre de la Alianza de Escritores Antifascistas y recitó, como siempre, magistralmente, algunas de sus poesías. Enormes ovaciones premiaron su labor y sus ideas.

El compañero teniente Alvaró Menéndez, en representación del Batallón de Hierro, veterano deportista de la Sierra y brillante periodista revolucionario, pronunció unas palabras llenas de emoción y, conociendo profundo de los camaradas montañeros, hoy milicianos del Batallón Alpino, dió atinados consejos y señaló las normas para que este batallón, en vez de un grupo de deportistas, sea una fuerza militar eficiente que, como el Batallón de Hierro, al entrar en combate, se cubra de gloria.

Maria Teresa León, ilustre escritora de la Alianza y secretaria de *El Mono Azul*, habló, como siempre, con tonos encendidos, a los milicianos montañeros; de su cariño y andanzas por las montañas y su fervor por los que luchan por las libertades populares.

Finalmente, el comisario político del 5.º Regimiento, camarada Carlos, con la elevación de criterio que le caracteriza, con palabra justa y precisa al abordar nuestros problemas y nuestra labor a realizar, entusiasmo a la concurrencia.

EL CORRESPONSAL

(c) Ministerio de Cultura 2005

4.4. Referencia a Daniel Fortea en noticia sobre el "Batallón Alpino", *Milicia Popular*, 8 de octubre de 1936. Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura (España).

Anexo de partituras

-146-

"CANTO A ALDEA DE SAN PEDRO"
J. CHÁS MELODIA GALLEGA PARO GUITARRA

14

5º SOL
6º RE

rit.

Coda

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The score is divided into systems of two staves each. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics, along with specific instructions like "rit." and "Coda".

147 -

Handwritten musical score for guitar, page 147. The score consists of six systems of staves. The first system has a Roman numeral III above it. The second system has a Roman numeral III above it. The third system has Roman numerals VIII and VII above it, and includes markings 'rit.', 'a tto.', and 'ten.'. The fourth system has Roman numerals VII and VII above it. The fifth system has Roman numerals III and III above it, and includes markings 'rit.', 'Coda', and 'rall.'. The sixth system includes the marking 'AL' with a treble clef and a common time signature, and 'Coda'. The piece ends with the signature 'PRIMAYERO - J. 938'.

4.1. José Chas, *Canto a aldea de San Pedro*. Fuente: Oleiros, Biblioteca Áxel Fole, O-78-G CHA cha. Reproducido con autorización.

A mi discípula Josefina Gil

¡¡No te olvido!!

Elegía

Impresiones melódicas

Estanislao Marco

Invest. y recop.: Jorge Orozco

Lento

12 12 12

4

C. 5ª

7

C. 10ª

10

C. 10ª

13

C. 3ª C. 10ª C. 10ª

riten. alargando

16

a tempo

mf ritenendo

riten.

10ª

12

p

mf

accél.

19 *doloroso* *accel.* *rit.*

22 *rit. molto* *tranquilo y expresivo*

25

28 C. 7^a C. 10^a

31

34 C. 3^a - *rit. molto* *pp*

Detailed description: The image shows a musical score for guitar in a single system with six staves. The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *doloroso*, *accel.*, *rit.*, *rit. molto*, *tranquilo y expresivo*, and *pp*. There are also markings for *ar* (arpeggio) and *7* (seventh). The score includes measure numbers 19, 22, 25, 28, 31, and 34. Chord changes are noted as C. 7^a and C. 10^a between measures 28 and 31, and C. 3^a - between measures 34 and 35. The piece ends with a double bar line.

Vall d'Uxó, 1º de mayo 1938

4.2. Estanislao Marco, *No te olvido*. Fuente: Jorge Orozco, *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor* (Valencia: Piles, 2014). © PILES, Editorial de Música S.A. Valencia (España). Reproducido con autorización.

Referencias bibliográficas

- Blanco Bohigas, Alberto. *Preludio y Danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del siglo XX*, Trabajo Fin de Máster. Universidad Rey Juan Carlos, 2011. <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/07/julian-bautista-dentro-del-nuevo-repertorio-de-guitarra.pdf>. Consultado el 27 de enero de 2024.
- Blanco Ruiz, Carlos. *Francisco Calleja (1891-1950) Música original para guitarra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2005.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*. Nueva York: Dover Publications, 1986.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio. "El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española". *Artseduca*, 7 (2014): 1-14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4733992>. Consultado el 3 de enero de 2024.
- . *La música en la Guerra Civil española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Sociedad Española de Musicología, 2011.
- Durruti en la revolución española* [documental biográfico]. Abel Paz y Paco Ríos, dirs. Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1988. YouTube, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=nQE-IQpM59o>.
- Franqueira Barca, Sergio. "Xosé Chas García (1908-1947). Una aproximación a su obra para guitarra". *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 12 (2018): 54-65.
- González, José Manuel. "La guitarra en tiempos de guerra". *Melómano*, 1 de junio de 2020. <https://www.melomanodigital.com/la-guitarra-clasica-en-tiempos-de-guerra-civil/>. Consultado el 3 de enero de 2024.
- Guinovart, Carles. "Prólogo a la edición española". En *Análisis del estilo musical*, 7-10. Alcorcón: Mundimúsica Ediciones, 2007.
- Halffter, Rodolfo, "Julián Bautista". *Música*, 1 (1938): 9-23.
- Iglesias, Antonio, *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Alcorcón: Mundimúsica Ediciones, 2007.
- López Gómez, Lidia. "La composición musical para el cine en la Guerra Civil Española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetreajes (1936-1939)". Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona,

2014. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_314173/llg1de1.pdf. Consultado el 3 de enero de 2024
- . "Audiovisual Warfare: Music and International Persuasion in Documentary Films during the Spanish Civil War". *Twentieth-Century Music*, 20, 2 (2023): 244–260. <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/audiovisual-warfare-music-and-international-persuasion-in-documentary-films-during-the-spanish-civil-war/4C1764F0CEE1FB-6561D3BDD65FD71CB2>. Consultado el 3 de enero de 2024.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939)*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975; reed. ampliada, Madrid: Cátedra, 1981.
- Martínez González, Francisco, Cristóbal L. García Gallardo y María Ruiz Hilillo. *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Neri de Caso, José Leopoldo. "La guitarra española como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista". En *La Guerra Civil española, 1936-1939. Actas del Congreso internacional, Madrid, 27, 28 y 29 noviembre de 2006* [CD-Rom]. Editado por Santos Juliá. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- . *De ideales y melancolías. Regino Sainz de la Maza y la guitarra en el siglo XX en España*. Valencia: Piles, 2023.
- Nogales Barrios, Silvia. "Matilde Cuervas. La internacionalización de la guitarra flamenca". *Ritmo*, 963 (julio-agosto 2022), 77.
- Orozco, Jorge. *Estanislao Marco Valls (1873-1954), guitarrista y compositor*. Valencia: Piles, 2014.
- Pérez Llopis, Antonio Salvador y José Vicente Ripollés. *Daniel Fortea: la guitarra*. Castellón de la Plana: Servei de Publicacions, Diputació, 1989.
- Real Academia de la Historia. *Diccionario biográfico electrónico, DB-e*. <https://dbe.rah.es/>. Consultado el 2 de enero de 2024.
- Suárez-Pajares, Javier. "Fortea Guimerá, Daniel". En Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 227-230.
- . "Quintín Esquembre (1885-1965). Vida y obra de un maestro independiente". *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 2 (2009): 54-99.

5. “There’s a man up here with a gun”: los corridos de Fred Gómez Carrasco

“There’s a man up here with a gun”: corridos for Fred
Gómez Carrasco

Luis Díaz-Santana Garza

Universidad Autónoma de Zacatecas

A María Luisa de la Garza

Dondequiera y cada vez que un número significativo de personas
cree que son víctimas de desigualdad, injusticia y opresión,
héroes forajidos históricos y/o ficticios surgirán
y seguirán siendo celebrados después de su fallecimiento.
(Graham Seal, 2009)¹

Resumen

Basado en la idea del “bandido social” propuesta por Eric Hobsbawm (1981), y apoyado en el concepto de “conflicto intercultural” de Américo Paredes (1995), este trabajo estudia los corridos dedicados a narcotraficantes en la frontera México-Estados Unidos, tomando como ejemplo el caso del capo mexicano-americano Fred Gómez Carrasco. Si bien es cierto que los estudios literarios se han enfocado a examinar las canciones populares “como textos poéticos desprendidos de la música”, según Robert Wells (2009: 195), aquí comentaré y compararé, además, la armonía y la melodía que los acompañan, y los espacios performativos donde estos corridos se consumen, con la finalidad de tener una visión más amplia del fenómeno musical estudiado. De manera similar, comprobaremos los usos sociales que ha tenido el corrido.

1 “Wherever and whenever significant numbers of people believe they are the victims of inequity, injustice, and oppression, historical and/or fictional outlaw heroes will appear and continue to be celebrated after their deaths”. Graham Seal, “The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit”, *Journal of Folklore Research*, 46, 1 (2009): 67-89 (83). Todas las traducciones son del autor.

Palabras clave: música popular mexicana; corridos de narcotraficantes; conflicto intercultural; bandido social; estudios fronterizos; estudios culturales.

Abstract

Based on the idea of the “social bandit” by Hobsbawm (1981), and supported by the concept of “intercultural conflict” by Américo Paredes (1995), this essay studies the corridos dedicated to drug traffickers on the US-Mexico border, taking as an example the case of the Mexican American capo Fred Gómez Carrasco. Although literary studies have contributed to the analysis of popular songs “as poetic texts detached from the music”, according to Robert Wells (2009: 195), here I will also comment and compare the harmony and melody that accompany them, and the performative spaces for the consumption of these corridos, in order to have a broader vision of the musical phenomenon studied. In a similar way, we will verify the social uses that the corrido has had.

Keywords: Mexican popular music; drug ballads; intercultural conflict; social bandit; border studies; cultural studies.

Introducción

“There’s a man up here with a gun”² fueron las palabras que escucharon por teléfono las autoridades de la prisión estatal de Huntsville, Texas, informando sobre el motín por parte de un cautivo. Once días después (en total 272 horas y 50 minutos), el 3 de agosto de 1974, finalizó la toma de rehenes más larga en la historia del sistema legal estadounidense, cuando once personas fueron retenidas contra su voluntad por tres reos.³ El líder de la rebelión fue el capo Federico “Fred” Gómez Carrasco,⁴ cabecilla de la banda “Los Dones” con actividades en la frontera México-Estados Unidos, y quien perdió la vida en el intento de fuga, junto con uno de sus cómplices y dos cautivos.⁵

Sólo durante los días del motín se escribieron más de veinte canciones sobre el incidente. Sin embargo, la actividad criminal de Gómez Carrasco se

2 “Hay un hombre aquí con un arma”, mencionado en William T. Harper, *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville* (Denton: The University of North Texas Press, 2004), 29.

3 Harper, *Eleven Days in Hell*, 1-24.

4 Otras fuentes, y algunos corridos, lo identifican como “Alfredo”, o incluso “Frederico” Carrasco.

5 James P. Sterba, “2 Women Hostages, 2 Convicts Killed After 10-Day Texas Siege”, *The New York Times*, 4 de agosto de 1974.

extendió durante una década y media,⁶ por lo que ya había sido personaje de corridos. ¿Por qué la figura de un narcotraficante tuvo atractivo público durante esos años? Una posible explicación es la propia historia de enriquecimiento y adquisición de poder del humilde mexicanoamericano nacido en San Antonio (Texas) quien, teniendo como centro de operaciones la ciudad de Nuevo Laredo (Tamaulipas), se convirtió en un gran capo de la droga,⁷ estableciendo una red de distribución de estupefacientes con base en las ciudades de Guadalajara, Chicago y San Diego, e incluso se afirmaba que introducía heroína francesa a Estados Unidos.⁸ Este poder fue un símbolo de resistencia para la comunidad hispana en un momento en que el sistema legal y policiaco estadounidense usurpaba arbitrariamente sus derechos civiles. Debemos recordar que, todavía en la década de 1970, la Suprema Corte de los Estados Unidos permitía a oficiales de tránsito detener y registrar a cualquier conductor por tener "apariencia mexicana".⁹ Eric Hobsbawm ahonda en esta explicación, al señalar que los bandidos sociales:

son campesinos proscritos a quienes el señor y el Estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina, y son considerados por su pueblo como héroes, campeones, vengadores, luchadores por la justicia, quizás incluso líderes de la liberación y, en todo caso, como hombres dignos de admiración, ayuda y apoyo. Esta relación entre el campesino común y el rebelde, proscrito y ladrón, es lo que hace que el bandidaje social sea interesante y significativo.¹⁰

En este caso, Fred Gómez Carrasco no era campesino, pero sí su equivalente, como parte de una clase marginada y oprimida. En nuestra zona de estudio, el folklorista tejano Américo Paredes bosquejó una perspectiva similar a la del bandido social una década antes que Hobsbawm, cuando examinó el histórico corrido fronterizo de Gregorio Cortez, ponderando que él "personificó el tipo ideal de héroe de la gente del Río Grande, el hombre que defiende su derecho con su pistola en la mano, y que escapa al final o cae ante

6 Su carrera comenzó en 1959, siendo adolescente, cuando Gómez Carrasco recibió una condena de dos años de cárcel por asesinar a otro joven en una riña. Véase Harper, *Eleven Days in Hell*, 24.

7 Elizabeth Suzanne Holder, "No Way Out: A Historical Documentary", tesis de máster, University of North Texas, 2003, 5, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4320/>.

8 "Carrasco's Past: Drugs and Prison", *The New York Times*, 4 de agosto de 1974, 29, <https://www.nytimes.com/1974/08/04/archives/carrascos-past-drugs-and-prison-first-arrest-came-at-age-15-later.html>.

9 Michelle Alexander, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness* (Nueva York: The New Press, 2010), 128.

10 "[...] are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported. This relation between the ordinary peasant and the rebel, outlaw and robber is what makes social banditry interesting and significant". Eric Hobsbawm, *Bandits* (Nueva York: Pantheon Books, 1981 [1969]), 17.

poderes superiores, en cierto sentido un vencedor incluso en la derrota”.¹¹ Más adelante, reveló detalles de la percepción social del contrabandista, que para los habitantes de la frontera México-Estados Unidos era muy parecido al antiguo héroe regional: “el contrabandista ocupaba en la escala de valores [...] un lugar mucho más alto que el ladrón, un lugar muy cercano al del héroe fronterizo que lucha por su derecho”.¹²

Años después, Paredes desarrolló algunas de sus ideas, revelando que cuando el Río Bravo/Grande se transformó en una línea divisoria, las familias quedaron distanciadas y la unidad de la región se fracturó, causando que los habitantes de la zona juzgasen al contrabando como una actividad admitida, extendida y cotidiana: “La actitud de la gente de la frontera hacia los contrabandistas dista mucho de ser negativa. El contrabando ocupaba una posición mucho más alta que otros tipos de actividades proscritas por la ley porque, en la escala tradicional de valores, el contrabandista era visto como una extensión del héroe del conflicto intercultural”.¹³

Además del perfil del bandido social y la normalidad del contrabando, Paredes realizó un inventario de las baladas que llamó “corridos de conflicto fronterizo” (*border conflict corridos*), que dominaron el corpus corridístico regional, incluso por encima de los corridos que engendró la Revolución mexicana. El autor incluye en la categoría de corridos de conflicto fronterizo aquellos sobre hombres pacíficos que defienden su derecho, oponiéndose a los agentes de las nuevas instituciones anglosajonas que representan la ley: los rinches (los Texas Rangers), la patrulla fronteriza, oficiales de inmigración, guardias de prisión y hasta los miembros de la infortunada expedición punitiva contra Pancho Villa.¹⁴

Tuvieron que pasar algunas décadas para que Paredes hablara de otro tipo de corrido: el “corrido de conflicto intercultural”.¹⁵ En él podemos incluir casos como el de Fred Gómez Carrasco quien, a pesar de ser un traficante de

11 “[he] epitomized the ideal type of hero of the Rio Grande people, the man who defends his right with his pistol in his hand, and who either escapes at the end or goes down before superior odds, in a sense a victor even in defeat”. Américo Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero* (Austin: The University of Texas Press, 2008 [1958]), 124.

12 “[...] the smuggler occupied in the [...] scale of values a much higher place than the robber, a place very close to that of the border hero fighting for his right”. Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 144.

13 “The attitude of the Border people toward smugglers was a far from negative one. Smuggling occupied a much higher position than other kinds of activities proscribed by law because, in the traditional scale of values, the smuggler was seen as an extension of the hero of intercultural conflict”. Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border* (Austin: The University of Texas Press, 2001), 43.

14 Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 129-150.

15 Américo Paredes, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border* (Austin: CMAS Books, 1995), 27.

estupefacientes, se enmarcaba dentro del fenómeno de "conflicto intercultural" entre mexicanos y anglos, pues él se convirtió en un símbolo de rebeldía de la comunidad chicana frente a los abusos de la autoridad estadounidense. Dicho conflicto intercultural es muy complejo, pues los miembros de una determinada cultura no saben cuál será la reacción de los integrantes de una cultura diferente, tal como lo detallan los especialistas en comunicación humana, Stella Ting-Toomey y John G. Oetzel:

cuando personas de diferentes culturas se involucran en un conflicto, a menudo tienen diferentes expectativas sobre cómo debe manejarse el conflicto. Los valores y normas subyacentes de una cultura a menudo enmarcan expectativas de conflicto. La forma en que definimos el problema del conflicto, la forma en que "puntuamos" el evento desencadenante diferente que conduce al problema del conflicto y cómo vemos los objetivos para una resolución satisfactoria es probable que varíen entre culturas, situaciones e individuos. El conflicto intercultural a menudo comienza con diferentes expectativas con respecto a la conducta conflictiva apropiada o inapropiada en una escena de conflicto. Si los diferentes miembros culturales continúan participando en conductas conflictivas inapropiadas o ineficaces, la falta de comunicación puede fácilmente convertirse en una situación conflictiva compleja y polarizada. En un conflicto polarizado, la confianza y el respeto a menudo se ven amenazados y es probable que surjan percepciones distorsionadas y atribuciones sesgadas.¹⁶

Apoyado en los autores mencionados, y con sustento hemerográfico de la época, el presente ensayo complementa los trabajos que he publicado recientemente sobre las músicas populares en la frontera México-Estados Unidos.¹⁷ En esos textos, me preocupaba el problema de la recepción de la música por parte de la comunidad a la que se dirige la música y por las personas ajenas a dicha cultura, además de abordar las escenas musicales más allá del usual análisis de las letras. En este capítulo, en cambio, abordo

16 "when people from different cultures engage in conflict, they often have different expectations of how the conflict should be handled. The underlying values and norms of a culture often frame conflict expectations. How we define the conflict problem, how we "punctuate" the differing triggering event that leads to the conflict problem, and how we view the goals for satisfactory conflict resolution are all likely to vary across cultures, situations, and individuals. Intercultural conflict often starts with different expectations concerning appropriate or inappropriate conflict behavior in a conflict scene. If the different cultural members continue to engage in inappropriate or ineffective conflict behaviors, the miscommunication can easily spiral into a complex, polarized conflict situation. In a polarized conflict, trust and respect are often threatened, and distorted perceptions and biased attributions are likely to emerge". Stella Ting-Toomey y John G. Oetzel, *Managing Intercultural Conflict Effectively* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2001), 1.

17 Véase Luis Díaz-Santana Garza, *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border* (Lanham: Lexington Books, 2021) y "Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto", en *Música mexicana y estudios regionales: Historia, tradiciones y tendencias recientes*, coordinado por Luis Díaz-Santana Garza (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2023), 207-223.

este asunto desde la temática específica del conflicto. Para ello, propongo una observación empírica de los diversos elementos que son parte del *performance* musical.

I. Gómez Carrasco: estereotipo racializado

Los medios de comunicación estadounidenses siguieron muy de cerca el motín de Gómez Carrasco en Huntsville en 1974. Durante la cobertura mediática, las referencias racistas contra los mexicanos-americanos por parte de algunos reporteros fueron frecuentes. En un artículo reciente, el especialista en corridos Juan Carlos Ramírez-Pimienta analizó una gran variedad de reseñas mediáticas y corridos relacionados con Fred Gómez Carrasco, mencionando que las crónicas anglosajonas fuera de Texas fueron las más duras, “mostrándolo como un monstruo criminal”, mientras que dentro del propio estado los diarios lo presentaron “de manera más generosa”. El autor piensa que tal diferencia se debe a que en Texas de la década de los 70 “permanecía una noción romántica del bandido *desperado*, del *outlaw* del Oeste”.¹⁸ Puedo agregar que otros estados sureños también recordaron la antigua tradición de los nobles bandidos del viejo oeste, como el caso del diario *St. Petersburg Times*, de Florida, que en varios editoriales publicó el antiguo término *desperado*.¹⁹ Como ejemplo de las referencias racistas que se dieron los días del motín, podemos mencionar las burlas que algunos reporteros publicaron después del intento de fuga de Gómez Carrasco. Buscando salir de la prisión, los amotinados construyeron una especie de parapeto móvil con diversos artículos que tenían a la mano, como pizarrones y libros, el cual fue bautizado por las autoridades como “caballo de Troya”, mientras que los medios se refirieron al mismo como “taco troyano”.²⁰

Es verdad que Carrasco presentó su causa como una lucha racial, refiriéndose a los anglosajones (incluido al mismo gobernador de Texas, Dolph Briscoe) como “rednecks” (término despectivo hacia una persona blanca de clase trabajadora). Sin embargo, a lo largo de aquellas intranquilas 272 horas, el líder de los insubordinados no lastimó físicamente a ninguno de los rehenes,

18 Juan Carlos Ramírez-Pimienta. “La crónica corridística de Fred Carrasco: Protesta social y narcotráfico en la frontera mexico-texana”, *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, 9, 2 (2022): 71-101. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/172/133>

19 Por ejemplo, sus editoriales: “Desperado Expects To Flee Prison Today”, *St. Petersburg Times*, 29 de julio de 1974, 3; y “Desperado Releases 1 Hostage”, *St. Petersburg Times*, 3 de agosto de 1974, 1.

20 Mencionado en Ramírez-Pimienta, “La crónica corridística de Fred Carrasco”, 80.

siendo prudente y respetuoso con los corresponsales a los que concedió entrevistas telefónicas. Lealtad y generosidad son características que veremos en el bandido social, y antes de intentar fugarse, él rechazó una oferta de liberación,²¹ pidió a su abogado que cuidara y educara a su hijo si moría,²² y tomó el dinero de los rehenes luego de firmar una carta para que su defensor les reembolsara el "préstamo", por lo que sólo una conducta racista explicaría algunos encabezados de la prensa local y nacional. Un ejemplo fue la nota que publicó el 28 de julio de 1974 el *Dallas Morning News*, titulada "Carrasco Style Is Machismo" (El estilo de Carrasco es machismo), en la cual se alegaba que su principal motivación para desafiar al "sistema" fue provocada por el machismo, señalando que era una cualidad de los hispanos, que enmascara un "complejo de inferioridad mexicano".²³

Todavía en el siglo XXI, en el imaginario de algunos angloamericanos, continúa vigente la leyenda negra que ha circulado desde la década de 1830 en periódicos, revistas y libros.²⁴ El estereotipo del mexicano violento e impulsivo aparece en el libro de William T. Harper, *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville*, quien subraya en diversas ocasiones la identidad cultural racializada (latina o hispánica) de su protagonista: "Carrasco gritó en inglés, con un fuerte *acento latino*".²⁵ Posteriormente, promueve el mito del mexicano inculto e ignorante: "ese par no era del tipo que frecuentaba bibliotecas y aulas", en referencia a Gómez Carrasco y uno de sus cómplices.²⁶ Y, por supuesto, no podía dejar de señalar el estereotipo del machismo como resultado del complejo de inferioridad del mexicano: "Una leyenda de Robin Hood estaba creciendo a lo largo de los barrios a ambos lados de la frontera entre Texas y México. Todo era parte de la imagen de macho que cultivaba. Para algunos psicólogos, el machismo es simplemente un encubrimiento de un complejo de inferioridad".²⁷

La consolidación de este mito sobre los mexicanos violentos puede seguirse a lo largo del siglo XX, destacando los juicios "del más distinguido historiador texano", Walter Prescott Webb: "se puede decir que hay un rasgo

21 "Prisoners refuse offer of freedom". *The Tuscaloosa News*, 27 de julio de 1974, 1.

22 "Carrasco wants lawyer to care for his son". *The Bonham Daily Favorite*, 31 de julio de 1974, 4.

23 Erik Morales, "Machismo(s): A Cultural History, 1928-1984", tesis doctoral, University of Michigan, 2015, 99-110, <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/113654>.

24 Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 16.

25 "Carrasco shouted in English, with a strong Latino accent". Las itálicas son mías, Harper, *Eleven Days in Hell*, 4.

26 "that pair was not the type that frequented libraries and classrooms". Harper, *Eleven Days in Hell*, 7.

27 "A Robin Hood legend was growing throughout the barrios on both sides of the Texas-Mexico border. It was all part of the macho image he cultivated. To some psychologists, machismo is merely a cover-up for an inferiority complex". Harper, *Eleven Days in Hell*, 24.

cruel en la naturaleza mexicana [...] esta crueldad puede ser una herencia del español de la Inquisición [...], el guerrero mexicano [...] era, en general, inferior al comanche y totalmente desigual al texano”.²⁸ En cierto sentido, Fred Gómez Carrasco fortaleció estas expresiones de racismo (que podríamos llamar “institucionalizado”), pero también se opuso a ellas y, en buena medida, sus corridos son una celebración de orgullo racial. Como veremos a continuación, sus corridos pueden clasificarse como “corridos del bandido social”, pero también como “corridos de conflicto intercultural fronterizo”, toda vez que sus últimos antagonistas fueron angloamericanos.

2. Los corridos a Carrasco

Durante su trayectoria como capo, y debido al poder y fama que adquirió, Fred Gómez Carrasco fue conocido como “El Jefe”, “El Viejo”, y “El Señor”. Gómez Carrasco cumplía una pena de cadena perpetua en la prisión de Huntsville, acusado, entre otras cosas, de asalto con intento de asesinato contra un oficial de policía, robo a mano armada, conspiración, posesión de heroína, tráfico de drogas, violación de la libertad condicional y violaciones de la Ley de Narcóticos. Y aún y cuando no se le hicieron cargos por asesinato, se calculaba que había quitado la vida a más de cincuenta hombres.²⁹ Luego de conocer su larga lista de felonías, ¿es posible ubicar a Fred Gómez Carrasco en la categoría de bandido social? Sin duda, él exhibe muchas características que señala Hobsbawm: su marginalidad y valentía, su oposición a la autoridad, su lealtad y generosidad, su renuencia para aceptar su pasivo rol social, su libertad y movilidad, su filiación con el concepto de noble ladrón, y su imagen simbólica de indomable ante la sociedad. Veremos que los corridos dedicados a Gómez Carrasco muestran muchos de estos atributos.

En esta sección, analizaré brevemente la letra y la música de algunos de sus corridos, la mayoría de los cuales son acompañados por acordeón de botones y bajo sexto³⁰. Sólo debo aclarar que en las transcripciones musicales de la voz no introduje detalles finos de las interpretaciones, como las micro

28 “it may be said that there is a cruel streak in the mexican nature... this cruelty may be a heritage from the Spanish of the inquisition... the mexican warrior... was, on the whole, inferior to the Comanche and wholly unequal to the Texan”. Citado en Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 17.

29 Harper, *Eleven Days in Hell*, 22-23.

30 Los corridos de Gómez Carrasco se encuentran grabados principalmente en discos de 45 revoluciones por minuto (r.p.m.) en la *Frontera Collection*; véase *The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*, <https://frontera.library.ucla.edu/>. Consultado el 14 de agosto de 2021.

variaciones rítmicas o adornos: me interesan más los rasgos estilísticos formales que ubican a estas baladas dentro de la muy larga tradición del contrahegemónico corrido mexicano, como el contorno melódico, las tonalidades y la velocidad a la que son tocados. Dichos elementos estilísticos, cuyo sustento es parte de la herencia cultural material e inmaterial mexicana,³¹ nos hablan directamente de una resistencia a la asimilación de la cultura estadounidense por parte de la comunidad mexicana americana, al tiempo que exhiben elementos del conflicto intercultural del que nos habló Paredes. Así mismo, conviene enfatizar que usaré el término "corridos de narcotraficantes" y no "narcocorridos", por el hecho de que esta última nomenclatura no se empleaba todavía a mediados de la década de 1970.³²

Comenzaré con *El corrido de Alfredo Carrasco*, compuesto antes de los acontecimientos de Huntsville por Daniel Garcéz, y grabado en San Antonio por el autor y el conjunto de David Lee Garza.³³ La pieza se encuentra en tonalidad de Fa mayor en tempo de vals, lo que la confiere una cierta cualidad melancólica (ejemplo 5.1).



Ej. 5.1. Daniel Garcéz, *El corrido de Alfredo Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

La letra del corrido narra la detención de Gómez Carrasco en el hotel El Tejas, en San Antonio, donde fue herido y arrestado, logrando sobrevivir a pesar de haber recibido varios impactos de bala:

Año del setenta y tres
 el día veinte de julio
 agarraron prisionero
 a Carrasco en San Antonio.

31 Me refiero aquí a los elementos materiales del corrido mexicano (los instrumentos musicales que se emplean, las hojas sueltas donde se escriben sus letras, etc.) y los elementos inmateriales (como es la tradición oral y la lengua española).

32 De acuerdo con Juan Carlos Ramírez-Pimienta, el término narcocorrido comenzó a ser utilizado a inicios de la década de 1990. Comunicación personal, 14 de agosto de 2021.

33 Daniel Garcez, *El corrido de Alfredo Carrasco*, Daniel Garcez y Conjunto de David Lee Garza (Discos del Bravo DLB-552-A, 1973), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-corrido-de-alfredo-carrasco>.

La exageración mítica está presente, se exagera la valentía y la imagen simbólica de indomable del bandido social, comparando al protagonista con un animal salvaje, como si el héroe tuviera cualidades sobrehumanas, y sus acciones violentas estuviesen justificadas por un instinto asesino:

A Carrasco lo cazaron
igual que un león de montaña
porque él es capitán
de la mafia mexicana.

Empero, los “cazadores” lograron su objetivo, y el corrido termina con un agradecimiento a las autoridades a las que se opone el “noble ladrón”, que tuvieron que poner todo su ingenio a trabajar:

La ley aquí en San Antonio
la quiero felicitar
pusieron su inteligencia
para poderlo atrapar.

En segundo lugar, el corrido *La muerte de Fred Gómez Carrasco*, de Salomé Gutiérrez e interpretado por Los Socios de San Antonio, también tiene la tonalidad de Fa mayor y una melodía semejante, aunque la música es mucho más alegre que la canción anterior, con una mayor velocidad (pulso aproximado de 68 golpes por minuto; ejemplo 5.2).³⁴ En la tradición de la canción mexicana es muy común un corrido dedicado a la muerte de un personaje, pero para la comunidad estadounidense debió ser extraño y hasta extravagante tal hecho, como lo muestra el comunicado de United Press International, que difundió una noticia sobre este corrido, y fue replicada por muchos diarios del país.³⁵ El autor del corrido, Salomé Gutiérrez, fue productor musical y autor de más de mil canciones, las primeras de ellas grabadas a finales de la década de los cuarenta por el dueto Maya y Cantú, pioneros de la música nortea. A la postre, Gutiérrez fundó San Antonio Music Publishers, Del Bravo Record Shop y D. L. B. Records,³⁶ donde grabó el corrido del que hablamos. En este punto comenzamos con los corridos *post mortem* a Gómez Carrasco, cuya letra dice:

34 Salomé Gutiérrez, *La muerte de Fred Carrasco*, Los Socios de San Antonio (Discos del Bravo DLB-580-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-muerte-de-fred-gomez-carrasco>.

35 “New Song Memorializes Dead Convict Carrasco”, *Lodi News Sentinel*, 7 de agosto de 1974, 10.

36 Micaela Valadez, “Gutiérrez, Salomé”, *Handbook of Texas Online* (Texas State Historical Association), consultado el 29 de septiembre de 2021, <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/gutierrez-salome>.

El sábado tres de agosto
 del año setenta y cuatro
 en la prisión del estado
 mataron a Fred Carrasco,
 lo acribillaron a tiros
 en compañía de otros cuatro...
 Tenía planeado fugarse
 frente de la policía
 quería enseñarles que era hombre
 que miedo no les tenía...
 no olvidarán el mal rato
 que les daría ese gallito
 llamado Gómez Carrasco.



Ej. 5.2. Salomé Gutiérrez, *La muerte de Fred Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Los polémicos versos fueron cantados y grabados la misma noche que Gómez Carrasco murió y, contrario a la versión oficial,³⁷ es sobresaliente que Gutiérrez, y otros mexicanos-americanos tenían la certeza de que el narcotraficante había sido asesinado por los Texas Rangers. Al igual que Gómez Carrasco, su cómplice Rodolfo Domínguez fue enterrado en San Antonio el 7 de agosto de 1974, y cuando los asistentes se retiraban después de que el sacerdote dirigió un breve mensaje a la concurrencia, una joven se acercó al reportero de Associated Press, y le expresó: "dícales que no fue suicidio".³⁸ Esta canción popular nos permite acercarnos a la recepción y los usos sociales del corrido, ya que son diametralmente opuestas las imágenes que genera en un chicano y en un anglo. Como ejemplo del primer caso, oigamos el corrido en la rockola de una cantina, ubicada en un barrio mexicano de Houston. ¿Qué sentimientos causa en los asistentes? De entrada, nos presenta a Gómez Carrasco tal como describe Hobsbawm al bandido social, como una figura de rebelión y protesta social, creada por la estratificación social interna,³⁹ revelado por los versos "Tenía planeado fugarse frente de la

37 Dicha versión confirmaba que Gómez Carrasco y uno de sus cómplices, se habían suicidado de un disparo en la cabeza, y antes habían disparado contra las dos rehenes que murieron. Véase "Carrasco apparently shot himself in head". *Willmington Morning Star*, 6 de agosto de 1974, 2.

38 "Carrasco, Domínguez buried in San Antonio". *The Victoria Advocate*, 8 de agosto de 1974, 2.

39 Hobsbawm, *Bandits*, 18.

policía, quería enseñarles que era hombre, que miedo no les tenía". El corrido es "profundamente significativo,⁴⁰ toda vez que en esta cantina hay individuos que experimentan la tragedia de manera personal, al haber sido miembros de la mafia mexicana antes o después de abandonar la cárcel, por lo que escuchan el disco una y otra vez hasta que memorizan la letra. Otras personas probablemente no tienen ninguna relación con el crimen organizado, pero el corrido también les habla directamente de las injusticias que comenten contra su comunidad las propias instituciones encargadas de impartir justicia. Aunado a esto, diversos estudios psicológicos han comprobado que la reacción hacia la música es mucho más entusiasta cuando estamos acompañados que cuando estamos solos.⁴¹

Contrariamente, para el periodista estadounidense Wilson McKinney, por ejemplo, el acontecimiento sirve como pretexto para acrecentar el ya mencionado estereotipo del mexicano violento, alegando que la pieza debe ser censurada porque hace alegoría de un criminal. Su artículo "Carrasco Corrido Stretches Truth" (El corrido de Carrasco deforma la verdad) apareció en primera página del *San Antonio Express-News*, siendo esto una muestra de las guerras culturales en el sur de Texas. Aquí vemos que, efectivamente, "los valores y normas subyacentes de una cultura a menudo enmarcan expectativas de conflicto",⁴² y la publicación comprueba el impulso que la industria discográfica otorgó al corrido, al darle un estatus similar al del *cuarto poder* en la opinión pública, al menos entre los chicanos.

Otro corrido sugestivo, en la misma línea que el anterior (destacando que Carrasco era valiente y que fue asesinado), e interpretado también a ritmo de vals, es *Sr. Gómez Carrasco*, de Cleo Mungía, con el Conjunto Falcón de Cleo Mungía, grabado para Latinglow en Waco (Texas).⁴³

Año del setenta y cuatro
el mero día tres de agosto
un sábado por la noche
le dieron muerte a Carrasco...
Carrasco era hombre de veras
Naiden [sic] lo puede negar.

40 B. V. Olguín, *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics* (Austin: The University of Texas Press, 2010), 176-177.

41 Patrik Juslin y Daniel Västfjäll, "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms", *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 5 (2008): 559-575.

42 Olguín, *La pinta*, 176-183.

43 Cleo Mungía, *Sr. Gómez Carrasco*, Conjunto Falcón de Cleo Mungía (Latinglow Records LG-344-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/sr-gomez-carrasco-0>.

Al igual que la mayoría de los corridos que he encontrado sobre Gómez Carrasco, esta composición es bastante tradicional musicalmente hablando, cargada de cierta nostalgia, con más influencia de la música norteña mexicana que del conjunto tex-mex, lo cual puede verse en la discreta melodía del acordeón en terceras, y su falta de participación cuando intervienen las voces (ejemplo 5.3).



Ej. 5.3. Cleo Munguía, Sr. Gómez Carrasco. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

En contraste, el corrido *Trágico fin de Carrasco*, compuesto por José A. Morante (conocido como "El rey de corrido"), con primera y segunda parte en un disco de 45 revoluciones por minuto (rpm), respalda la postura oficial desde su primer verso:

Paredes de Huntsville, Texas
 donde se sembró el terror.
 Arrogantes criminales
 desafiaron la prisión.

Acompañado con instrumentación tradicional mexicana de guitarras, acordeón y tololoche, el corrido es una dura crítica hacia Gómez Carrasco, al llamarlo "arrogante criminal", quien "por su salvación" y su inconsciencia uso a los rehenes como "carne de cañón" (ejemplo 5.4).⁴⁴



Ej. 5.4. José A. Morante, *Trágico fin de Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Seguramente con la finalidad de inducir admiración y respaldo hacia la policía, la letra del corrido propaga falsedades, afirmando que, en el inter-

⁴⁴ José A. Morante, *Trágico fin de Carrasco*, Los Conquistadores Pepe y Antonio (Norteño Records NO-386-A, s.f.), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/tragico-fin-de-carrasco-part-1-0> y <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/tragico-fin-de-carrasco-part-2-0>.

cambio de disparos durante el intento de fuga, “el capitán de los rinches fue el primero que cayó”. En realidad, ninguno de los dos capitanes de Rangers que participaron en el operativo fueron heridos, por lo que podemos ubicar a este corrido dentro de las guerras culturales fronterizas. En este caso, la problemática se complejiza: se trata de un mexicano que se identifica más con la cultura estadounidense y el sistema, tomando distancia de las acciones criminales de otra persona de su misma etnia, y de ninguna manera reconoce en Gómez Carrasco al bandido social.

Por su parte, el corrido *El final de Carrasco*, de Ramón Ayala (conocido como “El rey del acordeón”),⁴⁵ es ambiguo, haciendo visible la existencia de varios subsistemas de valores no sólo en una sociedad, sino en una misma persona, puesto que manifiesta su respeto a las leyes y reprocha algunas acciones de Gómez Carrasco, al mismo tiempo que exalta su indiscutible lugar en la historia, al compararlo con los mayores capos del crimen organizado, haciendo nuevamente patente la cercanía de nuestro personaje con el bandido social:

Al Capone y muchos más
fueron del hampa la gloria,
Carrasco también será
ahora parte de esa historia.

Es significativa la presencia del ritmo de polka ya que, en tonalidad mayor, con 108 golpes por minuto y adornos de doble corchea en el acordeón, confiere a la pieza una condición de rebeldía y de regocijo que incita al baile. Al respecto, el etnomusicólogo estadounidense Salvador Hernández analizó diversos motivos musicales del acordeón en los narcocorridos, estipulando que tales adornos melódicos dotan al narcocorrido de “cualidades afectivas por medio de sus asociaciones indexales con temas afectivos en otras canciones”, poniendo en tela de juicio el mito, tan extendido entre investigadores del narcocorrido, que supone que “las características musicales del género son simples e insensibles deliberadamente, para que no interfieran con la comunicación lírica”.⁴⁶ Un ejemplo de dicha mitología lo descubrimos en el trabajo de Jualiana Pérez, cuando arguye que “la mayor riqueza de los *corridos prohibidos* se encuentra en sus letras mientras que la música tiene un *papel secundario*, pues ellos son la musicalización de un texto que desea narrar de

45 Ramón Ayala, *El final de Carrasco*, Ramón Ayala y Los Hermanos Barrón (Discos Amor, SA-120, 1975), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-final-de-carrasco>.

46 Salvador Hernández, “Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte”, en *La investigación musical en las regiones de México*, coordinado por Luis Díaz-Santana Garza (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas y Texere, 2018), 191.

una forma exacta lo que el compositor se propuso [...] rimas *musicalmente mal logradas* pero que no distorsionan el mensaje".⁴⁷ Si en la vida diaria, y desde la antigüedad, los humanos han atribuido a los sonidos armónicos el poder de excitar sentimientos y generar estados de ánimo, reconociendo que la música es el lenguaje de las emociones,⁴⁸ ¿por qué algunos investigadores (en especial los que estudian narcocorridos) se empeñan en rechazar o ignorar las cualidades expresivas y comunicativas de la música?

El disco de 33 rpm que contiene *El final de Carrasco* es el único que incluyo aquí que fue grabado en México para discos Amor. Es cantado por Ramón Ayala, acompañado por los Hermanos Barrón. *Frontera Collection* posee otro disco de 45 rpm exactamente con la misma grabación, pero bajo el sello Discos Magda de San Antonio; ahí se atribuye la pieza al compositor Gumercindo Antúñez (quien sólo era letrista), nombrando a los Hermanos Barrón, sin dar el crédito correspondiente al rey del acordeón (ejemplo 5.5).⁴⁹



Ej. 5.5. Ramón Ayala, *El final de Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Mientras tanto, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*, de Salomé Gutiérrez y George Rosales, interpretado por el Duetto Carta Blanca y grabado en San Antonio por D.L.B., muestra cierto arrepentimiento de su autor.⁵⁰ Al igual que en su corrido grabado la misma noche de la tragedia de Huntsville, Gutiérrez insiste que Gómez Carrasco fue acribillado, pero modera su postura inicial en relación al heroísmo del protagonista:

47 Juliana Pérez González, "La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo", en *Actas del V Congreso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, editado por Martha Tupinambá de Uihôa, Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa (Rio de Janeiro: IASPM, 2016), <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/>. Las cursivas son mías.

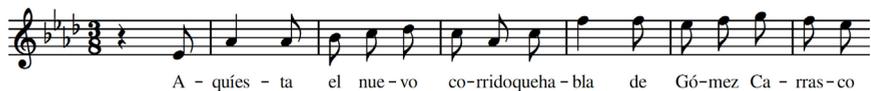
48 Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Urbana: The University of Illinois Press, 2017), 180.

49 Gumercindo Antúñez [sic], *El final de Carrasco*, Los Hermanos Barrón (Discos Magda, MG-258-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-final-de-carrasco-1>.

50 Salomé Gutiérrez y George Rosales, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*, Duetto Carta Blanca (George y Mague Orosco) (Discos del Bravo DLB-581-A, s/f.), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/e-nuevo-corrido-de-gomez-carrasco>.

Aquí está el nuevo corrido
que habla de Gómez Carrasco,
que un sábado por la noche
fue acribillado a balazos...
Carrasco ya está acusado
por el supremo hacedor
a muchos dejó llorando
que Dios le dé su perdón.

Musicalmente hablando, la forma de tocar es muy tradicionalista, con guitarras y acordeón, aunque los giros melódicos y las voces entrecortadas muestran cierta picardía: ¿la música que acompaña al corrido nos muestra que el autor rectifica su postura inicial, o que emplea un doble discurso? Parece que Gutiérrez ofrece una letra relativamente acorde con la postura oficial anglosajona, mientras que musicalmente envía un mensaje codificado a los mexicano americanos, donde ridiculiza, o al menos debate, dicha postura, como puede inferirse del carácter entrecortado de las voces (ejemplo 5.6).



Ej. 5.6. Salomé Gutiérrez y George Rosales, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Por otro lado, Juan Ramos y los príncipes de Nuevo Laredo grabaron *La muerte de Fred Carrasco* en un vinilo de larga duración para *Tear drop* de San Antonio, en 1975.⁵¹ Siendo compositor e intérprete de música tropical y norteña, Ramos tuvo una importante presencia en el sur de Texas, participando en varias producciones realizadas por disqueras de la región, con influencia del conjunto tex-mex en su música. Este corrido tiene ritmo binario de polka y es tocado a 120 golpes por minuto, por lo que es el más rápido y más festivo de todos los que examinamos en este ensayo (ejemplo 5.7). El acordeón arremete virtuosísticos grupos de adornos en dobles corcheas, cuyo estilo tiene una deuda con el acordeonista tejano Leonardo “Flaco” Jiménez. En la tonalidad de Sol mayor, escuchamos una pieza con música jubilosa; es una franca celebración del astuto bandido social que también se descubre el conflicto étnico, llegando incluso a desafiar al sistema judicial.

51 Juan Ramos, *La muerte de Fred Carrasco*, Juan Ramos y Los Príncipes de Nuevo Laredo (*Tear drop*, TD-2044, 1975), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/la-muerte-de-fred-carrasco>.

Año del setenta y cuatro
el tres de agosto era exacto,
donde en la prisión de Huntsville
han matado a Fred Carrasco...
Gómez Carrasco era astuto
no se le puede negar...
Si estos gringos no hacen caso
muy caro van a pagar.



Ej. 5.7. Juan Ramos, *La muerte de Fred Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Otra obra curiosa es la que compuso el estadounidense Dickie Westmoreland, titulada *El corrido de Frederico [sic] Carrasco*, obra inédita, registrada en 1975, y cuya línea melódica es ejemplo de la música folk que se escucha en Estados Unidos (ejemplo 5.8). Más que un corrido es una *ballad*. Su curiosidad deriva de ser compuesta por un músico estadounidense, pero también porque el autor no muestra características racistas. Sus trece versos acreditan un amplio conocimiento de los hechos, presentando a Gómez Carrasco como "a fearless young mexican" (un joven mexicano sin miedo), como si delinea al bandido social de Hobsbawm. En esta misma dinámica de admiración hacia el narcotraficante se inscribe el compositor y músico texano Joe King, quien poco después de los sucesos de Huntsville se hizo llamar en el ambiente artístico "Joe King Carrasco".⁵²



Ej. 5.8. Dickie Westmoreland, *El corrido de Frederico Carrasco*. Fuente: cortesía de Juan Carlos Ramírez-Pimienta.

⁵² Véase Rob Patterson, Joe King Carrasco. Articles about JMK, <https://web.archive.org/web/20081007021915/http://www.joeking.com/fans/bealarticle.htm>.

Para cerrar este apartado, el citado Salomé Gutiérrez compuso *El corrido de Rosa Carrasco*, en la enérgica tonalidad de Si bemol mayor, interpretado velozmente a 120 golpes por minuto. La temática de su letra son los rumores de tortura y asesinato de la esposa de Gómez Carrasco, Rosa Leyva Carrasco, a manos de federales mexicanos en Guadalajara (ejemplo 5.9).⁵³

Rumores, corren rumores
 que yo no sé si es verdad,
 dicen que a Rosa Carrasco
 la mató la federal.
 Desde que murió Carrasco
 la sigue la policía...

Ru - mo - res cor - ren ru - mo - res que yo no sé si es ver - dad

Ej. 5.9. Salomé Gutiérrez, *El corrido de Rosa Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

A casi un año del motín de Huntsville, el abogado James Gillespie declaró al *San Antonio Express* que, de acuerdo con un informe proporcionado por un representante del gobierno mexicano, Rosa Carrasco había sido torturada hasta la muerte.⁵⁴ Al día siguiente, el rotativo afirmaba en primera página que Rosa era la mente maestra detrás de la pandilla de drogas, señalando que su familia poseía media docena de inmuebles al sur del Condado de Bexar (donde se encuentra la ciudad de San Antonio), y que se sabía que su hermano, Faustino Leyva, era uno de los lugartenientes de Carrasco.⁵⁵ Además, ella fue arrestada junto con su esposo, tanto en Guadalajara⁵⁶ como en San Antonio.⁵⁷ De hecho, el condado Walker emitió una orden de aprehensión contra Rosa, acusándola de haber sido cómplice en el fallido intento de fuga encabezado por su marido. Pero como bien dijo el corrido, todo eran rumores: a comienzos de 1977, la "misteriosa viuda de Carrasco" reapareció,

53 Salomé Gutierrez, *El corrido de Rosa Carrasco*, Duetto Carta Blanca (Discos del Bravo DLB-1027, s/f.), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/corrido-de-rosa-carrasco>.

54 Jerry Deal, "Carrasco's widow 'tortured to death,'" *San Antonio Express*, 26 de junio de 1975, 1.

55 Nathan Sherman, "Rosa mastermind behind dope gang", *San Antonio Express*, 27 de junio de 1975, 1.

56 En septiembre de 1972, Fred fue detenido junto con su esposa y otros diez integrantes de su banda (Los Dones) mientras transportaban más de cien kilos de heroína y otras drogas. Rosa fue extraditada a los Estados Unidos, mientras que su esposo se fugó de la Penitenciaría del Estado de Jalisco. "Federico Carrasco Gómez, muerto al tratar de fugarse en EE.UU. en noviembre de 1972 escapó de Guadalajara", *El Informador de Jalisco*, 4 de agosto de 1974, 1-2.

57 Sherman, "Rosa mastermind behind dope gang..."

entregándose voluntariamente a las autoridades. Había permanecido oculta por miedo a represalias, y recuperó pronto la libertad, pagando una estratosférica fianza de 100 000 dólares.⁵⁸ Llevándose sus secretos y los de su esposo al sepulcro, Carrasco falleció en San Antonio a los 72 años de edad, el 8 de abril de 2020.⁵⁹

Conclusiones

El sociólogo mexicano Luis Astorga estipuló que, durante la década de 1970, el surgimiento de los corridos de traficantes despojó al Estado del monopolio que había controlado por medio siglo: el del "proceso de construcción e imposición de sentido" en torno a los narcotraficantes.⁶⁰ El autor se refiere al caso mexicano, pero hemos demostrado que algo análogo ocurrió al sur de Estados Unidos. Las baladas a Fred Gómez Carrasco, creadas durante su vida y después de su muerte, fueron un contrapeso que, mediante la cultura expresiva, una minoría étnica erigió frente al Estado y los medios de comunicación, acercándonos a la historia real, y a la leyenda, de uno de los primeros grandes capos del narcotráfico en la frontera México-Estados Unidos.

Estos corridos son el prototipo de resistencia étnica por parte de un individuo carismático que personificó al bandido social. La motivación para estudiar a dichos bandidos sociales debe ser la adhesión incondicional que estimulan al interior de su propia comunidad pues, frente a los académicos que los consideran ajenos a sus sociedades o coludidos con el poder, la realidad es que persiste una "profunda necesidad de los seres humanos por celebrar o inventar tales figuras".⁶¹

Los compositores que mencioné en este ensayo eran músicos profesionales, en el sentido que vivían de la música, pero no tuvieron estudios "formales", y en todo caso provenían de las clases segregadas. Sus corridos pueden ser considerados auténticos productos populares que favorecieron la resignificación política y étnica de Gómez Carrasco, consolidando simbólicamente su figura como un referente identitario de la región, y como

58 Deborah Weser, "Rosa Carrasco released on bail", *San Antonio Express*, 5 de abril de 1977, 1.

59 Véase "Rosa Leyva Carrasco Obituary", *Echovita*, <https://www.echovita.com/us/obituaries/tx/san-antonio/rosa-leyva-carrasco-10684064>.

60 Luis Astorga, "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia", *Revista Mexicana de Sociología*, 59, 4 (1997): 245-261.

61 Seal, "The Robin Hood Principle".

un recordatorio a los anglos de que los mexicanos no toleran el racismo y la humillación indefinidamente.

Invariablemente, comprobamos que la música que acompaña los corridos compuestos a Gómez Carrasco de ninguna manera muestra características “simples e insensibles deliberadamente”, ni son “rimas musicalmente mal logradas”, sino que hay inventiva y variedad melódica. Sólo hay que observar y comparar las breves transcripciones que he presentado: no se necesita conocimiento musical para confrontar las melodías y reconocer sus diferencias. Dominan las tonalidades mayores con carácter alegre y festivo, que invitan a bailar, sin mencionar que las piezas transcritas aquí se grabaron acompañadas por acordeón y bajo sexto, instrumentos inseparables del conjunto nortero y tejano, emblemas transnacionales de la identidad regional que comparte el noreste mexicano y Texas. De esa manera, si las letras de los corridos tienen un sentido positivo o negativo respecto al personaje, su soporte sonoro y su consumo complejizan su significación: la música y su *performance* pueden confirmar o negar la idea de los versos. Si el escritor mexicano José Emilio Pacheco estaba en lo correcto, la recepción de los versos (y de la música) sería completamente diferente para cada persona: “En realidad los poemas que leyó son de usted: Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.⁶² Parafraseando al Premio Cervantes, podríamos decir: “En realidad los corridos de narcotraficantes que escuchó son de usted: Usted, su autor, que los inventa [y reinventa] al escucharlos”.

A pesar de algunas imprecisiones deliberadas o involuntarias, hemos visto que el corrido es un género musical que puede ser considerado como una fuente histórica válida y meritoria, dando cuenta del conocimiento que tenían los compositores de aquellos acontecimientos que seguían de cerca en los medios de comunicación. Comprobamos que uno de los roles sociales del corrido ha sido la oposición a la discriminación racial, pero su importancia no termina allí: hace contrapeso al poder, transmite anhelos y aspiraciones, críticas y loas, humor e ironía, leyendas y virtudes. El corrido fronterizo, y el actual narcocorrido, también han sido vehículo para la presentación identitaria y el empoderamiento, al convertir en héroes (o villanos) a sus protagonistas, representaciones ambivalentes, que están “indisolublemente ligadas a la dominación colonial y la subsiguiente lucha por los recursos materiales en el suroeste de Estados Unidos”.⁶³ Dichas representaciones ambivalentes

62 Citado en Carmen Dolores Carrillo Juárez, “El lector en la poética de José Emilio Pacheco”, *La Colmena*, 35-36 (2002): 73-79.

63 “[...] is inextricably linked to colonial domination and the subsequent struggle for material resources in the southwestern United States”. B. V. Olguín, “Toward a Pinta/o Human Rights? New and Old

pueden ser explicadas, en parte, por el hecho de que el concepto de violencia es una construcción social que escapa a la objetivación, quedando claro que en la región fronteriza coexisten diversos "subsistemas de valores que tienen mayor o menor afinidad con las prescripciones legales".⁶⁴

La letra de la mayoría de los corridos termina en tragedia, cuestionando así la violación a las leyes por parte del protagonista, quien recibe justo castigo por ello. Pero a cincuenta años del motín en Huntsville, los hechos de la vida de Gómez Carrasco se mezclaron con el mito, especialmente celebrado por su identidad racial y regional, al mismo tiempo que fue modificado por los medios masivos. Los reportajes televisivos, documentales, libros, artículos y películas han propagado verdades y quimeras en torno a Gómez Carrasco pero, sin duda, sus mejores difusores han sido los corridos que le dedicaron, algunos de los cuales continúan escuchándose hasta el día de hoy. Estos corridos tienen gran influencia en la opinión pública puesto que, al conservar una interpretación musical que procede de una tradición centenaria, son parte de aquel "conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas [...] de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, que automáticamente implica continuidad con el pasado".⁶⁵ En ese sentido, los corridos tradicionales son una muestra de cómo el pasado actúa en el presente, asegurando la continuidad en medio del cambio. En muchos sentidos, en cuanto personaje real y simbólico, Fred Gómez Carrasco y sus corridos renuevan, en la modernidad, a la figura de Gregorio Cortez o de cualquiera de los antiguos héroes de los corridos de conflicto intercultural en la culturalmente compleja y liminal frontera México-Estados Unidos.

Referencias bibliográficas

- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. Nueva York: The New Press, 2010.
- Astorga, Luis. "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia". *Revista Mexicana de Sociología*, 59, 4 (1997): 245-261.

Strategies for Chicana/o Prisoner Research and Activism", en *Behind Bars Latino/as and Prison in the United States*, editado por Suzanne Oboler (Nueva York: Palgrave, 2009), 266.

64 Albert Ogien, *Sociologie de la déviance* (Paris: Armand Colin, 1999), 96.

65 "[...] a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past". Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1.

- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. "El lector en la poética de José Emilio Pacheco". *La Colmena*, 35-36 (2002): 73-79.
- Díaz-Santana Garza, Luis. *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Lanham: Lexington Books, 2021.
- . "Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto". En *Música mexicana y estudios regionales: Historia, tradiciones y tendencias recientes*. Coordinado por Luis Díaz-Santana Garza, 207-223. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2023. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8909-52-0>.
- Harper, William T. *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville*. Denton: The University of North Texas Press, 2004.
- Hernández, Salvador. "Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte". En *La investigación musical en las regiones de México*. Coordinado por Luis Díaz-Santana Garza, 191-212. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas y Editorial Texere, 2018.
- Hobsbawm, Eric. *Bandits*. Nueva York: Pantheon Books, 1981 [1969].
- y Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Holder, Elizabeth Suzanne. "No Way Out: A Historical Documentary". Tesis de máster, University of North Texas, 2003. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4320/>.
- Juslin, Patrik, y Daniel Västfjäll. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms". *Behavioral and Brain Sciences*, 31 5 (2008): 559-575.
- Morales, Erik. "Machismo(s): A Cultural History, 1928-1984". Tesis doctoral, University of Michigan, 2015. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/113654>.
- Ogien, Albert. *Sociologie de la déviance*. París: Armand Colin, 1999.
- Olguín, B. V. *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics*. Austin: The University of Texas Press, 2010.
- . "Toward a Pinta/o Human Rights? New and Old Strategies for Chicana/o Prisoner Research and Activism". En *Behind Bars Latino/as and Prison in the United States*. Editado por Suzanne Oboler, 261-280. Nueva York: Palgrave, 2009.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana: The University of Illinois Press, 2017.

- Paredes, Américo. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Austin: The University of Texas Press, 2001.
- . *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS Books, 1995.
- . *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: The University of Texas Press, 2008 [1958].
- Pérez González, Juliana. "La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo". *Actas del V Congreso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Editado por Martha Tupinambá de Ulhôa, Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa. Rio de Janeiro: IASPM, 2016. <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "La crónica corridística de Fred Carrasco: Protesta social y narcotráfico en la frontera mexico-texana". *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, 9, 2 (2022): 71-101. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/172/133>
- Seal, Graham. "The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit". *Journal of Folklore Research*, 46, 1 (2009): 67-89.
- The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*, <https://frontera.library.ucla.edu>. Consultado el 14 de agosto de 2021.
- Ting-Toomey, Stella y John G. Oetzel. *Managing Intercultural Conflict Effectively*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001.
- Wells, Robert V. *Life Flows On in Endless Song: Folk Songs and American History*. Urbana y Chicago: The University of Illinois Press, 2009.

III

ALTERIDAD Y PROCESOS DE REPRESENTACIÓN

6. La querrela de las musas o la canción del caníbal: música, conflicto e institucionalidad en el México posrevolucionario

The quarrel of the muses or the cannibal's tune: music, conflict and institutional relationships in México after the 1910's Revolution

Raúl Zambrano

Investigador independiente, Bruselas

Resumen

Leer a través del conflicto la constitución de la comunidad musical que emerge después de la Revolución mexicana (1910) y del Primer Congreso Nacional de Música (1926) es una herramienta útil para desentrañar parte de la complejidad y las contradicciones presentes en los sucesos de este periodo. El presente ensayo revisita algunos puntos de conflicto que se dieron a partir del surgimiento de instituciones como el Conservatorio Nacional, la Facultad de Música de la Universidad Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional o la Orquesta Sinfónica de México. Se sugiere la hipótesis de que un objetivo central de músicos y estudiosos en esa época fue el sostenimiento de una elite emergente, independientemente de tendencias estéticas o académicas.

Palabras clave: Primer Congreso Nacional de Música; Carlos Chávez; Conservatorio Nacional de Música; Facultad de Música; Orquesta Sinfónica Nacional; Orquesta Sinfónica de México.

Abstract

Reading through conflict the constitution of the musical community that emerges after the Mexican Revolution (1910) and the First National Music Congress (1926), is a useful tool for unraveling some of the complexity and contradic-

tions present in the events of this period. This essay revisits some points of conflict that arose from the emergence of institutions such as the National Conservatory, the Faculty of Music of the National University, the National Symphony Orchestra, or the Mexico Symphony Orchestra. The hypothesis is suggested that a central objective of musicians and scholars at that time was the sustenance of an emerging elite, regardless of aesthetic or academic trends. The chapter suggests that, more than an aesthetic or academic program, musicians and academics in these institutions sought to sustain an emergent elite in this period.

Keywords: *First National Congress of Music; Carlos Chávez; National Conservatory; Music Faculty of the National University; National Symphony Orchestra; the Mexican Symphony Orchestra.*

Introito: consideremos a los antiguos

Consideremos a los antiguos, los griegos, los hindúes, los musulmanes que me ha precedido, que han escrito abundantemente en todas las disciplinas. Si repito lo que han dicho, mi trabajo es superfluo; si los contradigo, como constantemente estoy tentado a hacer, otros vendrán después para hacer lo mismo conmigo. ¿Que quedará, pues, mañana de los textos de los sabios? Únicamente lo malo que se ha dicho de aquellos que nos han precedido. Se recuerda lo que se ha destruido en la teoría de los demás, y aquello que se ha elaborado sobre las ruinas será también, irremediamente, aniquilado, incluso ridiculizado por aquellos que vendrán después. Esa es la ley de la ciencia. La poesía no conoce esa ley, ella no niega jamás aquello que la ha precedido y jamás es negada por la que vendrá después, ella atraviesa los siglos en total serenidad.

(Amin Maalouf, *Samarcande*)¹

Ante una serie de considerandos que, si bien no son enteramente falsos, si son cuestionables, artificiales o por lo menos imprecisos, surgió en México un complejo entramado de interpretaciones sobre un nuevo credo musical que confrontó a grupos y personalidades después del primer Congreso Nacional de Música de 1926. Ahí se alimentó una permanente descalificación a la música y los músicos anteriores, basada en el rechazo que el nuevo Estado estableció con relación al pasado como parte de su discurso político. En esta atmósfera, se establecieron en México las instituciones

modernas de enseñanza y ejercicio musical, algunas de las cuales perduran todavía hasta el día de hoy.

El lenguaje a través del cual se dio esta discusión y los conceptos que se erigieron como axiomas de identidad estaban preñados de una profunda ambigüedad y dieron paso a múltiples contradicciones. El eje que representó el valor de la cultura popular, como defensa frente al pensamiento europeo, era un común acuerdo discordante. Ni la palabra “pueblo”, ni el nacionalismo, ni el sentido de lo popular y su expresión musical pudieron definirse con absoluta precisión. Esta dificultad es un punto de partida para tratar de entender este periodo musical en México. Un elemento común que encontramos en las relaciones y el ejercicio musical de esos años es el conflicto, noción que permite escapar al laberinto social, cultural y político que encontramos en muchos de los grandes estudios que lo abordan. Hacer una lectura a partir del conflicto del Primer Congreso Nacional de Música –y de los años posteriores–, así como del empeño que sus actores tuvieron en desacreditar el pasado musical, permite observar con más claridad el elemento central de tanta querrela. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, lo que estaba en el centro de esas relaciones complejas y múltiples no era el establecimiento de la identidad nacional, con sus correspondientes credos estéticos, escuelas compositivas, técnicas o estilos musicales, sino el nacimiento de una nueva oligarquía.

Músicos de diferentes generaciones y con formaciones diversas, deplorando la situación musical mexicana, decidieron completar su formación –o establecer una residencia artística– en el extranjero. La diferencia generacional se advierte en el desplazamiento que se hizo de Europa hacia Estados Unidos en la búsqueda de un lugar que permitiera cumplir esa ambición. Esto pudiera ser significativo en la elaboración de argumentos en el conflicto porque, a pesar de haber un componente nacionalista en esta batalla, pareciera que esta reivindicación sólo estaba dirigida contra la influencia europea. Esto obraba en menoscabo de la generación de viejos maestros que encontraron su formación principalmente en Alemania, Italia o Francia, y que cargaron con el estigma de europeizantes, como si la modernidad –elemento también en el centro de este conflicto– residiera únicamente en el continente americano.

El conflicto se alimentó en diversos grupos, pero se manifestó a través de las personas que fundaron o estuvieron al frente de las nuevas instituciones musicales. Esto nos ofrece una idea más: el conflicto, como reflejo de una oligarquía emergente, gestó instituciones. La Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de

Bellas Artes (y el propio Instituto), la actual Orquesta Sinfónica Nacional y la reestructuración del Conservatorio Nacional de Música fueron producto de esa ruptura. Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Jesús C. Romero, Estanislao Mejía o Silvestre Revueltas fueron algunos de los muchos nombres que vemos participar en las pugnas de esos años. En el centro de todo, como el rostro visible del conflicto y la oligarquía musical emergente, estuvo Carlos Chávez, quien ejerció durante el siguiente medio siglo, más que cualquiera de los otros, la verticalidad institucional. El presidente Luis Echeverría lo nombró “ministro plenipotenciario de asuntos musicales” en 1972, en tanto que el poeta y diplomático José Gorostiza lo llamó “el agitador”, prediciendo el futuro con un arriesgado piropo: “conseguiré, por lo menos, hacerse añicos contra todos los obstáculos para que otros cimienten el edificio musical de México sobre las ruinas de un Carlos Chávez demolido”.² Eco y metáfora del conflicto (y un extraordinario punto de partida) fue la declaración que hizo Carlos del Castillo –responsable organizativo del Congreso Nacional de Música– en el origen de la organización del encuentro:

Hay que declarar, desde luego, y muy en alto, que al Congreso no tendrán acceso los charlatanes de la música. Vendrán hombres serios y que prestigien el arte nacional. Todos los músicos serios del país están de acuerdo en la necesidad de acabar con el encanallamiento de la música que llaman pomposamente mexicana [...]³

Este ensayo pretende aportar una nueva perspectiva al estudio de este periodo, analizando un fragmento de lo que fue la constitución de una oligarquía musical, la verticalidad institucional de su ejercicio, así como el manejo de los criterios de memoria y olvido del legado musical de esos años, buscando su reflejo en el espejo del conflicto.⁴

2 José Gorostiza, “Carlos Chávez como agitador”, en la sección “Torre de señales”, *El Ilustrado*, 27 de noviembre de 1930, 8.

3 Carlos Del Castillo, *Arte, revista mensual*, 1, 2, 15 de mayo 1926 : 2. Véase María Esther Aguirre-Lora, “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 85, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005>;

4 Existen diversos trabajos que ofrecen un panorama general sobre la música en el México posrevolucionario; véanse, entre otros, Leonora Saavedra, “Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music”, tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001; y Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.

I. Entre el parnaso y la academia

Mas no hay tal, y esto da pena,
pues es verdad, muy probada,
que esta gente, aunque sea buena,
y aunque esté de *acordes llena*,
vive muy *desafinada*

(Guillermo García Gutiérrez,
La armonía de los músicos, 1898)⁵

Una manera de sustentar la hipótesis de que el conflicto genera instituciones es poner en relación la identidad de un organismo público con la función que cumple en la población a la que está destinado. Al crecer, se diversifica tanto lo uno como lo otro; nuevas identidades emergen de nuevos sujetos en el proceso de enseñanza, dentro de nuevos escenarios y con nuevos objetivos. El balance es delicado porque el propio nombre genérico de educación musical en Occidente, “conservatorio”, es poco proclive a novedades; a lo largo de la historia se ha manifestado el orgullo de su espíritu conservador (incluso en los más vanguardistas), como un deber intelectual que bien puede reflejarse en el vestuario que todavía esta tradición utiliza para sus liturgias. La modernidad de su aparición, dentro de la nueva concepción política –esa que llegó con la Revolución francesa de fines del siglo XVIII– supuso la tarea de preservar un canon, que en buena medida era aquello contra lo que se alzó la Revolución, en una contradicción inherente que fue replicada en cada escenario tocado por este proceso.⁶ Ese fue, quizás, el paradigma que a lo largo de su historia tuvieron las escuelas profesionales de música en México: la enseñanza y preservación de una cultura asociada al régimen que se había estado combatiendo; especialmente el Conservatorio Nacional, institución de larga historia que reflejó los conflictos institucionales que fueron construyendo la nación mexicana en música.⁷

5 Virginia Sánchez López, “*La armonía de los músicos* (1898) de Guillermo García González: un documento para la historia social de la música”, *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico de Manuel Caballero Venzalá*, 5 (2008): 85-96 (92).

6 Ejemplos de conflicto en este balance lo encontramos en todas partes y en todos los tiempos. Por nombrar algunos, está la batalla ideológica que supuso la creación de los conservatorios en Rusia, entre los hermanos Nikolai y Anton Rubinstein y el Grupo de los Cinco, que veía en esas instituciones la injerencia germánica en la música rusa; o el conflicto que Claude Debussy sostenía con sus maestros en el conservatorio de París, en la transición musical hacia el siglo XX.

7 María Zanolli ofrece la afortunada idea de encontrar, en la secuencia de nombres que llevó el Conservatorio Nacional, una puntual imagen “de la sucesiva transformación de sus funciones y de las tramas de las políticas culturales en que iba quedando inmerso”. Aquí la secuencia como la describe Zanolli: Conservatorio de Música y de Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1868), Conservatorio Nacional de Música y de Declamación (1877), Conservatorio Nacional de Música (1883), nuevamente Conservatorio Nacional de Música y de Declamación (1900), Escuela Nacional

En efecto, el Conservatorio Nacional de Música en México tiene una historia que acompaña la historia del país, en medio de invasiones y guerras civiles. En un rápido recuento de su trayectoria lo vemos originarse en 1866, en tiempos todavía de la Intervención francesa, con Maximiliano de Habsburgo a la cabeza de un imperio que era el proyecto de la sociedad conservadora del siglo XIX en México. Ese año, un grupo llamado Club Filarmónico y después Sociedad Filarmónica, estableció el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica.⁸ El Conservatorio fue impulsado por el estigma de clase prevalente de una oligarquía que, además de su recreación en conciertos, buscaba una práctica civilizadora para el mejoramiento de las clases sociales a través de la alta cultura. Al triunfo de los liberales con Benito Juárez al frente de la consolidación nacional, el Conservatorio, como parte de la República, se volvió una institución pública, que desde 1877 se denominó Conservatorio Nacional, bajo un edicto firmado por Ignacio Ramírez. En esa década se desarrollan dos proyectos de nación que se pueden ver retratados en las figuras de Maximiliano y Juárez, o en conservadores y liberales, respectivamente: en un caso, un conservatorio producto de una elite entusiasta de la música europea de ópera y concierto; en otro, una institución bajo la tutela de un Estado republicano. Esta diferente concepción de la institución transita de una elite civilizadora a un pensamiento de música y educación como elementos de identidad nacional.⁹

En 1882, la institución contaba con su propia orquesta: la Orquesta del Conservatorio Nacional. En 1902, el régimen de Porfirio Díaz (que se esforzó en fortalecer una elite –nacional e internacional– responsable de industrializar al país, sin un pensamiento ni una política social) otorgó una subvención a esta Orquesta, como parte de la relación que la oligarquía tiene con los

de Música (1917-1918), Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (1920), Conservatorio Nacional de Música (1922) y Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza (1928-1929). Sólo hasta 1929 recuperará una de sus denominaciones iniciales: Conservatorio Nacional de Música. Betty María Auxiliadora Zanolli Fabila, "La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional", tesis doctoral, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Tomado de María Esther Aguirre Lora, "Facultad de Música de la UNAM. Notas para un inventario sobre los lugares de la memoria", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29 (2019): 87-103 (90), <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524>

8 En la Memoria de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1868) se recogían algunos nombres de sus fundadores: "Los Sres. Durán, Ortega, Fonseca, León, Clement, Siliceo D. Manuel y otros que omitimos por no difundirnos demasiado". José-Ángel Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 27 (2019): 93-113 (99), <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352>.

9 Acerca de la música como agente de identidad en instituciones de ejercicio musical y educación, véase, Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*, Ciudad de México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, 53-68.

músicos en una nación que aspiraba al desarrollo cultural europeo.¹⁰ Tras la caída del porfiriato con la Revolución de 1910, surgieron en México nuevas instituciones musicales. En 1915 se creó la Dirección General de Bellas Artes, a la que se adscribió el Conservatorio Nacional. Un año más tarde, la orquesta del Conservatorio recibió el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional y al Conservatorio se le cambió el nombre a Escuela Nacional de Música y Arte Teatral. En 1917, Venustiano Carranza promulgó la Ley de Secretarías de Estado, con la cual se crearon siete Secretarías y cinco Departamentos; uno de ellos, el Departamento Universitario y de Bellas Artes, acogió a la Universidad, que ya incluía al Conservatorio. Esta fusión en el nuevo Departamento presentó varios problemas. Por un lado, la Universidad permaneció vulnerable al convertirse en una dependencia político-burocrática;¹¹ por otro, la mezcla de instituciones educativas dentro de un mismo cajón produjo conflictos administrativos con el crecimiento de todos esos nuevos organismos. En 1920, José Vasconcelos creó la Secretaría de Educación Pública (SEP), que contenía a la Universidad Nacional, en cuyo seno estaba el Conservatorio. Queriendo escapar a lo vertical de esta organización, en 1929 la Universidad buscó ser autónoma de la SEP y, en ese tránsito, el Conservatorio se dividió entre quienes querían permanecer en uno u otro lado. De ahí surgió un conflicto entre grupos de profesores, en concreto entre Carlos Chávez, director del Conservatorio, y Estanislao Mejía, figura central entre los maestros que quisieron seguir en la Universidad.¹² Dentro de este conflicto nació la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.¹³

Hay que imaginar el México de 1929, todavía en la parte final del conflicto armado, buscando los mecanismos de estabilidad a través del posicionamiento en el poder de sus actores, con el final de la primera parte de la Guerra Cristera (1926-1929), el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón, la formación del Partido Nacional Revolucionario (PNR)¹⁴ y, en el ámbito urbano de la capital, el movimiento estudiantil por la autonomía universitaria.

10 Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio...", 100-101.

11 A propósito de los orígenes de la Universidad Nacional, véase Javier Garcíadiego, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1996).

12 Entre ellos podemos mencionar -aparte de a Estanislao Mejía- a Alba Herrera y Ogazón, Consuelo Escobar de Castro, Ana María Charles, José Rocabrana y Carlos Castro.

13 A propósito del nacimiento de la Facultad de Música de la UNAM, véase María Esther Aguirre-Lora, "Facultad de Música de la UNAM, notas para un inventario de la memoria", *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29(2019): 79-93, <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524>

14 Se trata de un partido político creado por Plutarco Elías Calles, antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), organismo político que gobernará sin pausa durante los siguientes setenta años.

Pero, ¿qué significa la autonomía? La definición y la interpretación de la autonomía universitaria ha variado desde que se promulgó la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 10 de julio de 1929. Sin embargo, para el propósito de este texto, podemos decir que el valor consistió en conseguir que la Universidad pudiera gobernarse a sí misma, sin injerencia del gobierno.¹⁵ Esta idea suponía un problema en un país que, ideológicamente, apenas se estaba definiendo: crear una institución que iba en contra de las intenciones del aparato del poder (y, en el futuro, una buena parte de la Universidad lo hará, casi como sello de identidad). Justamente en 1929, este poder, con la derrota electoral de José Vasconcelos, dejó clara su hegemonía en detrimento de cualquier proceso democrático o de diálogo. El propósito de la lucha estudiantil y de los procesos de negociación (bastante razonables, si los comparamos con los conflictos estudiantiles futuros) era establecer que tanto el gobierno como la Universidad Nacional atendiesen –por vías diversas– los valores y los intereses emanados de la Revolución. El gran logro social, cultural e ideológico que supuso esta conquista fue el de la diversidad; diversidad entre dos grandes instituciones del Estado, diversidad en los caminos trazados en México para encontrar su modernidad; diversidad, también, en el seno de la institución universitaria, cuyo carácter de “Nacional” le daba una amplitud donde debieran caber (y caben) posturas ideológicas divergentes. Sin embargo, las querellas que imbuían el ambiente de las de instituciones musicales emergentes reflejaban pugnas de poder que no dieron lugar a diversidad alguna.

Carlos Chávez había vuelto en 1928 de su segunda estancia en Nueva York (1926-1928). Ese año formó la Orquesta Sinfónica de México y asumió la dirección del Conservatorio Nacional, con un renovado plan de estudios, intención que puede verse retratada incluso en el cambio de nombre que Chávez le dio, por breve tiempo: Escuela Nacional de Música Teatro y Danza. Esta designación del rector Antonio Castro Leal, que bien puede ser cuestionable si se considera el perfil académico de Chávez, provocó, según refiere Christopher Parker,

el descontento de algunos sectores que se manifestaron, poco después de su nombramiento, con el envío al presidente Emilio Portes Gil de más de cien telegramas, en oposición a la designación de Chávez en el mencionado cargo, con el argumento de que no contaba con las capacidades necesarias para regir una

15 Sobre la autonomía universitaria, se puede consultar la página web de la propia UNAM que habla al respecto: <http://www.ahunam.unam.mx/autonomia/1929.html>.

institución de tal relevancia nacional. El presidente mostró las misivas al rector Antonio Castro Leal quien se mantuvo firme en la elección de Chávez.¹⁶

Parker agregó, a modo de opinión personal, que la decisión de Castro Leal fue valiente y acertada. Desde luego, en tanto que opinión personal, no puede ser juzgado el juicio de Parker; sí, en cambio, el de Castro Leal. Hay argumentos para considerar poco afortunada esa elección. La falta de una formación académica dentro de una institución de esa naturaleza, aunado al fuerte rechazo de una parte importante de la comunidad, pueden volver cuestionable esta decisión. A su favor, Chávez contaba con ser el vehículo de una modernidad muy nacionalista que, sin embargo, era producto del contacto con músicos de Estados Unidos. A casi cien años de distancia es posible también pensar que la decisión de Castro Leal obedeció a criterios de negociación de espacios de poder. El peso del Conservatorio demandaba de un político que pudiera encauzar la nueva elite musical hacia la transformación del país. Todo elemento cultural es un argumento ideológico. Chávez tenía en ese momento, como coto de poder, la Orquesta Sinfónica de México y el Conservatorio Nacional, las dos instituciones musicales más importantes del país. Robert Parker lo llamó "el Orfeo contemporáneo de México"; entrados en analogías, también podría recibir el título de "el Calles de la música", pues establecerá su propio Maximato.¹⁷ Así como Calles fundó el PNR luego convertido en PRI (partido político que ofreció la estabilidad deseada después de la Revolución, a través de algo comparable a una dictadura electoral), así Chávez creó las instituciones que fueron el bastión de su proyecto, benéficas en muchos sentidos, que ofrecieron grandes frutos a la cultura musical en México, pero que negaron cualquier otro proyecto musical que no fuera el de su creador. Es posible que ello estuviera en el centro de su rechazo por el movimiento estudiantil que peleaba la autonomía y, sobre todo, por la creación de una escuela universitaria de música, como otro coto de poder en la enseñanza que escapara a su área de influencia. Chávez defendió su postura en un texto publicado el 25 de junio en *El Universal*:

Soy ciudadano mexicano por nacimiento [...] las personas que declaren lo contrario, levantan una calumnia, [...] México no necesita doctores ni bachilleres en

16 Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, trad. Yael Bitrán (Ciudad de México: CONACULTA, 2002), 33-34.

17 El Maximato es el nombre que se dio al periodo que va de 1928 a 1934, en el que Plutarco Elías Calles se erigió como Jefe Máximo de la Revolución; a pesar de haber dejado la presidencia en 1928, con el asesinato de Álvaro Obregón, Calles se hizo con el control del poder ejecutivo. La influencia de Calles se dio en los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934). La llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 dio fin al Maximato.

música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media [...]¹⁸

Carlos Chávez no parecía asir del todo el significado de este proceso. En ese mismo texto sugería que la autonomía universitaria llevaría a la casa de estudios a una poco deseable privatización. Desde luego, tenía razón al juzgar como un error la privatización de la Universidad: el Estado es el que debe hacerse responsable de la creación cultural y de su enseñanza, ya que el bien común debiera provenir de los recursos comunes, como parte de un sentido comunitario de la cultura, un poco extraviado en nuestros días por el modelo neoliberal. Sin embargo, no hay nada que pueda sustentar una relación entre autonomía y privatización, como no sea el promover un temor ideológico. La UNAM no dio muestras de privatización después de ganar su autonomía; antes al contrario, se convirtió en la institución cultural más importante e inclusiva del país, administrando los recursos que el Estado le otorga. También hacían falta, como lo dice Chávez, buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media. Pero pareciera que, en su razonamiento, Chávez juzgó que su experiencia individual era la única realidad.

Tal vez por ello fue que maestros “universitarios” en el Conservatorio buscaron, bajo el impulso del movimiento por la autonomía, reivindicar lo discutido en los congresos nacionales de música (1926 y 1928): la profesionalización de su oficio y la posibilidad de un cisma que ofreciera un nuevo balance.¹⁹ Quizás la motivación principal fue simplemente escapar del área de influencia de Chávez. No fueron muchos los maestros del Conservatorio que quisieron permanecer en la Universidad Nacional y la causa no tenía muy buenas perspectivas,

pero sucedió lo insólito: en la efervescencia del movimiento por la autonomía y la movilización estudiantil, la opinión pública dio un viraje de ciento ochenta grados. En la sesión del Consejo Universitario del 7 de agosto de 1929, presidida por el rector Ignacio García Téllez (1897-1985), se aprobó, por unanimidad, la creación

18 Carlos Chávez, “México no necesita doctores ni bachilleres en música”, *El Universal*, 25 de junio de 1929, 5.

19 En el Primer Congreso Nacional de Música se hacía hincapié en la necesidad de una formación académica más profusa en los músicos. A propósito del Primer Congreso Nacional de Música, véase, entre otros textos, Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 115-140; María Esther Aguirre-Lora, “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 79-93, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005>; y Ricardo Miranda, “Del Sonido 13” a “L’Apprenti sorcier: El festín de los enanos” y el “Primer Congreso Nacional de Música”, en *Ecos. Alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (Ciudad de México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001), 172-203.

de la Facultad de Música (a escasos años redefinida como Escuela Superior de Música, y en años recientes restablecida como Facultad).²⁰

Estanislao Mejía, director interino de la recién creada Facultad de Música de la UNAM, afirmó en el discurso inaugural de los cursos, el 7 de octubre de 1929:

La Facultad de Música no viene a crear dificultades de ninguna especie con las actividades artísticas de otras escuelas o academias oficiales o particulares, y sí tendrá una esfera de acción muy diversa de aquéllas, porque tiende a ensanchar los conocimientos no sólo artísticos, sino intelectuales y orgánicos de sus alumnos, para que puedan normalmente funcionar en instituciones educativas, y éstas sean por fin y sobre sólidas bases, la orientación del arte musical en todo el país.²¹

A pesar de esta declaración, fue el conflicto que sacudía al país en esos años (el que se suscitó con el movimiento por la autonomía, el de la franca oposición entre dos visiones de lo que la enseñanza musical debe ser) lo que permitió el nacimiento de la Facultad de Música de la UNAM. Este triunfo de la diversidad ofrece una idea adherente: hay más de un nacionalismo. La autonomía universitaria supo convencer al gobierno de su cercanía con los ideales revolucionarios. Este fenómeno puede reflejarse también en el ambiente musical: todos proclamaban la necesidad de una identidad nacional. Este fin no podía ser logrado por un solo medio y a través de un solo hombre; en la profusa y compleja situación cultural e institucional de México, muchos nacionalismos eran posibles, incluso contradictorios. Esta diversidad y flujo ideológico animó la trayectoria de las instituciones nombradas bajo los esfuerzos de sus diversos actores.

Es posible encontrar un nacionalismo en nuestra lectura de la música de las capillas musicales de los siglos XVI al XVIII, que incorporó elementos sonoros de identidad local, como son la lengua, las figuras rítmicas o las melodías tradicionales; lo hay en el siglo XIX, en los músicos que reproducían, en franca transculturación, las formas pianísticas europeas en el continente americano (lo mismo Castro y Villanueva en México que Cervantes en Cuba), y eso debería volver lógica la idea de un nacionalismo múltiple en el siglo XX. Este fenómeno lo encontramos en otros lados: tan húngara era la música de Liszt como la de Bartók; la diferencia temporal en ambos hace que en uno el espíritu popular sea llevado al lenguaje académico, confirmando su valor, y en el otro el lenguaje académico es llevado al popular, para su urgente renovación. También es posible esta diferencia entre contemporáneos como

20 Aguirre-Lora, "Faculta de Música de la UNAM...", 91.

21 Ciudad de México, Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), Fondo Escuela Nacional de Música, caja 14, exp. 4, ff. 4908-4909.

ocurre con Tchaikovsky y Mussorgsky. Más cercano tal vez al México que transita hacia el siglo XX sea el ejemplo español: Albéniz, Granados y Falla, sin ser estrictamente contemporáneos, convivían en un momento que tiene el espíritu de España como punto de partida, y que generó –en cada uno con un diferente lenguaje– tres nacionalismos a los que se podrían agregar muchos otros. Esta idea debiera permitirnos entender a Carrillo como un autor tan mexicano como Ponce, Chávez o Revueltas.

En México, la Orquesta Sinfónica, formada en el seno del Conservatorio en 1882, tuvo múltiples metamorfosis, las más de las veces asociadas a su patrocinio, estatal o privado. El periodo en el que el Conservatorio estuvo dentro de la Universidad Nacional (1917-1929), la Universidad fue la que financió su orquesta.²² Ya desde antes de la separación de ambas instituciones, cuando Carlos Chávez dirigió el Conservatorio Nacional en 1928, consiguió también el financiamiento para una orquesta constituida en una asociación civil que llevará por nombre Orquesta Sinfónica de México.²³ Esta institución centró buena parte del esfuerzo modernizador de la música llevado a cabo por Chávez. Se trataba de una agrupación con un alto nivel de ejecución que era ventana de lo mejor de la producción nacional y, al mismo tiempo, espacio para las vanguardias internacionales, interpretando obras audaces y demandantes que, en muchas ocasiones, fueron dirigidas por sus autores. Dando la dimensión social que el nuevo Estado buscaba y generando audiencias no sólo entre las elites, sino también en conciertos de trabajadores y giras, Chávez escribió en un programa de mano de la temporada 1928-1929 una declaración que justificaba la existencia de su orquesta, en aquella primera temporada, en franco menosprecio por los esfuerzos semejantes anteriores a él:

La música debe ser una práctica permanente: Pero la música, que tantas veces se ha dicho es de las artes la más inmaterial, es aquella que, de entre todas, requiere un órgano material más complicado, todo un órgano físico, un tren difícil de sostener, y costoso. Una orquesta, un gran instrumento encargado de dar vida a la música escrita, que estando tan sólo escrita yace inerte en el papel. Una orquesta, un órgano material que produce un hecho físico que convierta en real materia sonora los conceptos y las emociones encerradas en el silencio de la escritura.

La composición musical en México no ha alcanzado el desarrollo que es posible, dada la intuición musical de los mexicanos, principalmente porque ese órgano ha faltado. Los pintores poca materia física necesitan para dar cuerpo a sus con-

22 A propósito de la evolución de la Orquesta del Conservatorio en la Universidad Nacional, véase Beristáin-Cardoso, "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional".

23 Se trataba de una orquesta que no formaba parte del organigrama institucional y su financiamiento era mixto. Véase Agea, Francisco (ed.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948* (Ciudad de México: Imprenta del Nuevo Mundo, 1949).

ceptos ante los demás; un pedazo de tela o una pared, y colores; los escritores, aún menos. Y, por eso, en México, país pobre, ha sido posible a los pintores y a los escritores llegar a un desarrollo, verdadero florecimiento, mucho antes de que los músicos puedan llegar.

La Orquesta Sinfónica de México quiere ser ese órgano, base de un movimiento encaminado al desarrollo del hábito musical, o a la satisfacción del mismo, cuya obra será en bien de todos, músicos y no músicos, y que todos, músicos y no músicos contemplarán.²⁴

Pareciera que la incapacidad de Carlos Chávez para asir el valor de la música en México antes de él (y de la pintura y de la literatura) fue la motivación que lo empujó a dar forma a su empresa y que justificó su posición privilegiada dentro de la oligarquía musical. Esa incapacidad de dialogar con los personajes fuera de su círculo, de crear a partir del trabajo de músicos anteriores de gran talento, de negarse a las obras y lenguajes de síntesis nacional ajenas a su persona (y, como en el caso de Carrillo, mucho más vanguardistas que la del propio Chávez), se volvió una característica de la Orquesta Sinfónica de México, impronta que heredó de su gestor y que suscitó conflicto con cualquier otro esfuerzo que fuera a competir con el suyo. Bajo esta visión, ninguna otra orquesta fue capaz de esta empresa, ni de merecer la subvención que recibió la Orquesta Sinfónica de México. A pesar de los resultados positivos que obtuvieron la Orquesta Sinfónica de México, la idea tuvo un flanco cuestionable. Una visión así, como declaratoria, propósito y punto de partida, centralizó y volvió endogámico el desarrollo musical.

Si con la autonomía universitaria de 1929 Estanislao Mejía y Carlos Chávez entraron en conflicto por los recursos que la Universidad Nacional otorgaba para la gestión, en 1934, cuando Mejía asumió la dirección del Conservatorio y retomó el proyecto de la Orquesta del Conservatorio (que llevaba el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional, financiada completamente por el Estado), el conflicto se magnificó. Se generó una orquesta que hizo competencia a la Orquesta Sinfónica de México de Chávez y que contó con una importante subvención estatal. Probablemente, el punto más significativo de este conflicto lo representó la figura de Silvestre Revueltas, y más aún la música que compuso para la película *Redes*, como desarrollaremos después.

24 Carlos Chávez, "Propósitos y realizaciones", en *21 años de la Orquesta Sinfónica de México*, 16.

2. La musa y el caníbal

Pues como están divididos
y el dulce afecto no evocan,
solo *juntan* los sonidos,
y aunque se unen cuando tocan,
no hay hombres *más desunidos*

(Guillermo García Gutiérrez,
La armonía de los músicos, 1898)²⁵

“Hay dos cosas que detesto: el análisis y el poder”. Eso es lo que dice Sviatoslav Richter, el gran pianista soviético, al explicar por qué no volvió a la dirección de orquesta después de hacer el estreno de la *Sinfonía concertante* de Serguei Prokoviev.²⁶ En el México posrevolucionario, el poder fue un factor en el desempeño de la dirección de orquesta: poder en la relación con los músicos, con los patrocinadores (privados o públicos) y con el público. El poder de la visibilidad también ofrecía ser el centro de un proyecto comunitario que administraba estrenos y la programación de obras, que gestionaba importantes recursos para invitar músicos de otras orquestas, de otros países, y también para ser invitado en un intercambio conveniente entre colegas. Eco de estos conflictos son dos anécdotas que pueden dar una imagen del tránsito en el esquema del poder en la orquesta moderna. El primero nos lo ofrece Julián Carrillo frente a un joven Carlos Chávez. José Vasconcelos había pedido a Carrillo que le prestara la orquesta a Chávez para ensayar una obra suya, con este resultado:

Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr dirigirla. Su torpeza era manifiesta; un muchacho con mediados conocimientos lo hubiera logrado en dos ensayos.

Molesto ante la pérdida de tiempo que ello representaba para la orquesta le dije: “Mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra”.²⁷

El relato pone de manifiesto lo que está en el centro de la discusión en el seno de las orquestas y, más aún, entre directores: el ego y la afirmación en un puesto de poder. Esta idea queda mejor figurada si volteamos la posición de Chávez, dejando pasar el tiempo, hasta el momento en el que él está a la cabeza de la Orquesta Sinfónica de México. Julio Estrada, en un documental

25 Sánchez López, *La armonía de los músicos* (1898), 92.

26 Richter, *L'insoumis* [documental], Bruno Monsaingeon, dir., NVC Arts, 1998, lado A, capítulo 8 “Prokofiev”, 58'46”. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3R79wwW9IVs>.

27 Dolores Carrillo, *Julián Carrillo: testimonio de una vida* (San Luis Potosí: Comité Organizador “San Luis 400”, 1992), 172.

sobre Higinio Ruvalcaba (el gran violinista mexicano), cuenta una anécdota entre estos dos personajes:

Me contaba de una anécdota²⁸ en la que Higinio Ruvalcaba, siendo concertino de la Sinfónica Nacional, había sido solicitado por el entonces director, Carlos Chávez, de ponerse al frente de la orquesta para hacer sonar algunos compases de la *Consagración de la primavera*, y había que probar la relación entre la obra y la respuesta acústica de Bellas Artes. Chávez subió al parecer al segundo o tercer piso para escuchar, y en ese momento le pidió a Ruvalcaba que dirigiese un fragmento, y Ruvalcaba tuvo el gesto de genio, pero no de político, de cerrar la partitura de la *Consagración de la primavera* y dirigir de memoria, citando a los músicos el pasaje que quería ensayar. Claro, esto enfureció a Chávez porque era quien iba a estrenar la obra y esto fue, digamos, el motivo por el que fue despedido Ruvalcaba.²⁹

Chávez se hizo acompañar de un grupo de músicos afines a su visión, desestimando así la diversidad que la vida cultural requiere. Probablemente, el colaborador más importante en esta empresa fue Silvestre Revueltas, el músico en ese grupo con el lenguaje más atractivo como compositor, el más logrado en su síntesis.³⁰ Por ello, el conflicto que la dirección de orquesta suscitó entre ellos fue más importante y significativo que el sostenido con Carrillo o Ruvalcaba. Razón también por la que ha sido tratado en múltiples trabajos, libros y ensayos. Este conflicto está tan en el imaginario de ese momento de la historia musical mexicana que ha opacado, de alguna manera, los años de esfuerzo común entre estos dos personajes.³¹ Ambos momentos, la colaboración y la ruptura, reflejan mucho de lo que supuso el acomodo posterior a los Congresos Nacionales de Música, de la nueva mirada y la nueva oligarquía, una fascinante concepción futura que parecía ser común y que habría de durar muy poco. Esa mirada no tenía el mismo horizonte en cada uno, en parte también por lo disímil de sus personalidades: Revueltas era un músico sumamente formado como compositor y violinista,³² mientras que

28 En el documental, Estrada no aclaró quién le contó la anécdota, posiblemente el propio Higinio Ruvalcaba.

29 Julio Estrada en el documental *Garbanzo de a libra – Higinio Ruvalcaba – En el corazón de la música*, 9'42"-10'52" [documental]. Serie Garbanzo de a libra. YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=at1a4yJDAsk&t=642s>, consultado el 22 de junio 2022.

30 A propósito de la síntesis musical de Silvestre Revueltas, véase Roberto Kolb-Neuhaus, *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion* (Nueva York: Oxford University Press, 2023).

31 A ese respecto es interesante leer el ensayo de Roberto Kolb-Neuhaus, "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Reconstrucción de un diálogo ignorado", en *Carlos Chávez y su mundo*, editado por Leonora Saavedra (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018), 109-140.

32 Revueltas recibió su formación como compositor y violinista en instituciones como el Conservatorio Nacional en México o el Chicago Musical College, con maestros como José Rocabrana, Rafael Tello, Félix Borowski, León Sametini y Otakar Sevcik. Sobre la formación musical de Silvestre Revueltas, véase Eduardo Contreras Soto, *Baile, duelo y son* (Ciudad de México: CONACULTA, 2000), 13-23.

Chávez era más bien un autodidacta, muy seguro de sí mismo y de su credo.³³ Hay una fuerte ambición política en uno, que en el otro está prácticamente ausente. Reflejo de ello era el espacio que ocupaban en el mundo musical. Entre 1928 y 1934, Chávez se hizo de una posición de poder, apoyado por su grupo, en franco conflicto con buena parte de la comunidad que se resistía a esa verticalidad en el ejercicio de la música. El resultado: un ambiente sumamente polarizado y conflictivo.³⁴

Manuel M. Ponce, que estaba en París desde 1926, regresó a México a inicios de 1933, como una personalidad capaz de dialogar con todos los grupos. La correspondencia con su esposa Clema Maurel nos da una visión del ambiente que vivía la comunidad musical en ese año, con una fuerte polarización en torno a la figura de Chávez, bien relacionado con ciertas esferas de poder (Anexo 6.1). El Secretario de Educación, Narciso Bassols, nombró a Chávez Jefe del Departamento de Bellas Artes, todavía durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, último presidente bajo la influencia de Plutarco Elías Calles en el periodo llamado Maximato. Pero el apoyo de Bassols no fue la única fuerza de Chávez; contó también con el favor de una parte de la comunidad artística de Estados Unidos. A inicios de los años 30, había todavía una fuerte relación entre el arte y las ideologías de izquierda en ese país. Ser la cabeza visible del movimiento musical del país vecino, que acababa de atravesar por una transformación revolucionaria y que poseía un exotismo que lo mismo sedujo a Serguei Eisenstein que a John Reed, le dio a Carlos Chávez un espacio de interlocución con personajes de diferentes ámbitos como el fotógrafo Paul Strand, el músico Aaron Copland o el escritor Herbert Weinstock. Estos proyectos mutuos de cooperación entre artistas de ambos países beneficiaron considerablemente a Chávez en el desarrollo de su carrera, capitalizando a su favor el portar el estandarte de un proyecto nacional. La relación con la comunidad cultural de Estados Unidos –y con el Estado mexicano– se nutría de una construcción de la imagen nacional, particularmente indigenista. Leonora Saavedra, en un artículo que hace el recuento de los elementos del repertorio indigenista en Chávez, concluyó:

33 Chávez estudió piano, en clases particulares, con Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón, y armonía Juan B. Fuentes. Sobre la formación musical de Chávez, véase Parker, *Carlos Chávez*, 19, 24, 62 y 166.

34 De una manera peligrosamente reduccionista, y del mismo modo que en el primer Congreso Nacional de Música, se pueden ubicar dos polos: los vanguardistas encabezados por Chávez y los antiguos representados en ese momento por Estanislao Mejía. Esta reducción sirve únicamente para establecer facciones en conflicto y pierde de vista a los músicos que no podemos identificar con uno u otro grupo, como sucede con Julián Carrillo o Manuel M. Ponce.

Por otra parte, como actor histórico, hizo aquello que se propuso hacer. Ofreció a los mexicanos los medios para imaginar a sobrios, sencillos e incluso estoicos indígenas contemporáneos como miembros de su propia comunidad-nación, así como un glorioso e imponente pasado precortesiano.³⁵

A este grupo de adjetivos (“sobrios, sencillos e incluso estoicos”) se puede agregar el de ficticios, porque parece poco plausible que ningún indígena (dentro de la enorme diversidad que existe en el país) se pudiera sentir retratado por el repertorio de Chávez. Saavedra subrayó que “Chávez construyó lo indígena desde afuera, como una identidad homogénea, y a partir de una perspectiva afectuosa y, sin embargo, paternalista”.³⁶ Y lo hizo probablemente porque la prioridad en esa construcción no era tener ninguna forma de indigenismo real, sino la figura de algo que no existe y, en ese sentido, fácil de manipular en la proyección de su propia imagen. Esta ficción en la construcción de la noción de “comunidad-nación” permitió a Chávez marginar a las verdaderas comunidades indígenas e ignorar la humanidad que las habita. Imaginar sujetos que no existen permite la alienación, la marginación, el despojo y el desplazamiento de los reales, como la que hizo, amparado por el proyecto de nación, Plutarco Elías Calles, presidente que favoreció el liderazgo de Chávez.

En 1933, Carlos Chávez, Paul Strand y Agustín Vázquez Chávez (sobrino del compositor) concibieron la realización de un filme, de carácter social, acerca de los pescadores y la difícil situación de este oficio en México. Originalmente llamado *Pescados*, el proyecto terminó por ser bautizado como *Redes*.³⁷ En esa época, Portes Gil era presidente de México (todavía bajo el Maximato de Elías Calles), Narciso Bassols era el titular de la Secretaría de Educación Pública y Chávez ostentaba la dirección del Departamento de Bellas Artes. Chávez creó una Comisión de Cine en cuya cabeza se puso a Strand y, a partir de ahí, se comenzó a dar forma al proyecto. La película fue financiada enteramente por el Estado y a lo largo de su realización, que se dio entre 1934 y 1935, se fueron agregando creadores como los directores

35 Leonora Saavedra, “Chávez y el mito del renacimiento azteca”, en *Carlos Chávez y su mundo*, editado por Leonora Saavedra (ed.) (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018), 189-235.

36 Saavedra, “Chávez y el mito del renacimiento azteca”.

37 Acerca de este proyecto, véase Eduardo Contreras Soto, “Redes: historia de una excepción”, en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla (la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena)* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 73-153. <http://hdl.handle.net/11271/1020>. Para ver la película: <https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw> o https://www.youtube.com/watch?v=_bK54w6hkuY. Acerca del proceso creativo de *Redes*, véase Raúl Zambrano, “*Redes (1934). Carlos Chávez vs. Silvestre Revueltas*” [video], Conferencia, Instituto Cervantes Bruselas, Ciclo “Escuchar la música 2023”, <https://www.youtube.com/watch?v=4rUwKBY3ojY&t=1996s>.

Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, o el pueblo de Alvarado en Veracruz, donde se realizó la filmación y cuya población constituyó la mayor parte del cuerpo actoral de la película. Podemos pensar que nadie imaginaba otra cosa que Carlos Chávez fuera responsable de la partitura del proyecto.

Sin embargo, entre 1934 y 1935 hubo un cambio inesperado de poder en México. Lázaro Cárdenas se hizo con la presidencia del país y consiguió terminar con el Maximato. Narciso Bassols había dejado de fungir como Secretario de Educación Pública y Carlos Chávez abandonó la dirección del Departamento de Bellas Artes; el nuevo director fue Antonio Castro Leal, a quien recordamos por haber designado en 1928 a Chávez como director del Conservatorio, y quien pidió a Strand que la filmación se terminase antes del 16 de diciembre de 1934, so riesgo de "pararse con una vaga posibilidad de continuarlo el próximo año".³⁸ En enero de 1935, Paul Strand recibió su cesantía como jefe de la Oficina de Fotografía y Cinematografía de Bellas Artes y regresó a Estados Unidos pocos días después, dejando atrás un película filmada enteramente, pero sin terminar.

Castro Leal y Strand tuvieron desacuerdos acerca de la música de la película; para Strand, era obvio que Chávez la compondría, habiendo sido el compositor parte del origen del proyecto (y en el cual tenía mucho interés). Sin embargo, Castro Leal designó a Silvestre Revueltas para hacerla y explicó en una carta a Chávez la razón de su elección. La carta mencionó las múltiples ocupaciones del músico al frente de tantos proyectos (incluyendo la preparación de la inauguración del Palacio de Bellas Artes), la urgencia de terminar la película y la "natural resistencia del Departamento para ofrecerte una comisión en la que estarías a las órdenes de una persona que hasta hace poco era tu subordinada".³⁹ Sin embargo, ni Strand, ni Chávez, ni Bassols, ni Castro Leal se percataron del conflicto de interés que suponía el hecho de que un funcionario público, desde su puesto de administración de los bienes comunes, financiara sus proyectos personales, por más que estos coincidieran con el proyecto institucional. Probablemente nadie aluda ello porque eso era lo normal (y lo es aún): se accede a la gestión pública para desarrollar y favorecer los planes personales, de los que se está convencido son por el bien de la nación, en los términos que ya leímos a Chávez en sus "Propósitos y realizaciones" de la Orquesta Sinfónica de México.

Hay que hacerse de un espacio de poder, un coto mínimo para realizar una carrera o, al menos, estar dentro del grupo de quien pueda hacerlo, pero

38 Carta de Paul Strand a Carlos Chávez; Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 88.

39 Carta de Antonio Castro Leal a Carlos Chávez; Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 90.

¿hasta qué punto? Ése fue el dilema de Silvestre Revueltas en ese momento, un dilema que se volvió metáfora de todo conflicto musical en la década que siguió al final de la Revolución. Hubo una convicción por parte de Revueltas, al ser miembro del grupo de Chávez, por colaborar con el desarrollo de un pensamiento musical moderno en todos los escenarios. Revueltas era el brazo derecho de Chávez en la Orquesta Sinfónica de México. En 1934, con el cambio de gobierno, Chávez dejó la dirección del Conservatorio Nacional, que recayó en Estanislao Mejía. Mejía retomó el proyecto de la Orquesta del Conservatorio, que llevaba el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional y es financiada completamente por el Estado. Muchos de los músicos servían en ambas orquestas⁴⁰ y Mejía, para este proyecto, necesitó como director una figura de peso que pudiera hacer frente a Chávez, por lo que le propuso el cargo a Silvestre Revueltas.

En un "Anteproyecto de los títulos de crédito filmico que presentan los miembros de la Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes para su aprobación y edición respectiva de los mismos" (octubre de 1934), la orquesta propuesta para grabar la música de la película fue la Orquesta Sinfónica de México, la de Carlos Chávez.⁴¹ Sin embargo, el crédito que aparece en la película, con la versión final de la música de Revueltas, es el de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Estanislao Mejía. Revueltas aceptó la propuesta de Mejía para ser el director de la Orquesta del Conservatorio. El 20 de noviembre de 1935 dirigió en Bellas Artes su primer concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional.⁴² Con esta orquesta, que podía considerar ahora suya a pesar de la ruptura con Chávez, grabó la música de la película *Redes*. La película es fantástica y refleja el espíritu de un cambio social. La música tiene la función de conducir buena parte de la acción dramática, reemplazando diálogos y palabras, en una sucesión de cuadros que reflejan la vida en Alvarado.⁴³ Este discurso puede ser visto como la representación de algo mucho más grande: el punto de inflexión en el cambio de poder que sacudió al país, cambio con una visión más social y que finalmente resultó efímero.

40 "Hablé con todos los muchachos de la Orquesta [Sinfónica Nacional], que son los mismos que los de nuestra Orquesta Sinfónica de México. Lo único que les interesa saber es cuándo se empieza". Carta de Armando Echevarría a Carlos Chávez del 2 de febrero de 1936; véase Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 215.

41 Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 102.

42 Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena*, 116.

43 La música para esta película es muy importante para el compositor por ser la afortunada conjunción de la expresión de un ideario político, estético y humano. Revueltas hizo con esta música una suite de concierto. Sobre la constitución de esta suite y la expresión política de Revueltas en *Redes*, véase, Kolb-Neuhaus, "Sounding Utopia: Revueltas' Music Allegories of Revolution", en *Silvestre Revueltas*, 475-505.

Entre 1934 y 1935, el Estado gestó un cambio en su proyecto de nación. Plutarco Elías Calles pensó que podía controlar a Lázaro Cárdenas, como lo había estado haciendo con los presidentes desde el asesinato de Obregón. El general Cárdenas rompió con esa cúpula de poder y consiguió desplazarla, basando su fuerza en el apoyo popular, al que le prestó gran atención en un gobierno que dio cauce a muchas de las demandas de la Revolución de 1910. El gobierno de Cárdenas también recibió el exilio español (conflicto que también incide profundamente en la vida de Revueltas), culminó el proceso de reparto agrario y nacionalizó la industria petrolera con el apoyo de los recursos aportados por todo el pueblo, poderosa imagen simbólica de las personas ofreciendo sus bienes para conseguir la expropiación petrolera de las empresas extranjeras. Esta industria dio sustento e identidad al país, aunque este aliento duró poco. Manuel Ávila Camacho, quien sucedió a Cárdenas en la presidencia, y sobre todo en el periodo de Miguel Alemán, no tuvo la identificación popular de su predecesor y restableció parte de la relación con las esferas de poder. No obstante, la transformación de Cárdenas fue real y, a pesar de todo, marcó la nueva política social.

La ruptura de Revueltas con Chávez puede también ser leída como eco y metáfora de este cambio. Revueltas no buscó desplazar a Chávez del centro del poder. La metáfora de ese conflicto no está ahí, sino en abrir la puerta a una diversidad que ampliaba la noción de "música mexicana", bajo el riesgo de caer en cuenta de que el "nacionalismo" no era sino un artificio, conclusión a la que probablemente llegó Revueltas. El salto entre 1934 y 1935 permite volver simbólico un cambio que se dio entre conflictos más dilata-dos, con raíces y efectos que se prolongan en lo complejo de todo proceso cultural. Por poner tan solo un ejemplo del eco de esta ruptura: Chávez no vio *Redes* sino hasta 1976, cuarenta años después de su estreno y más de treinta después de la muerte de Revueltas.⁴⁴

A finales de 1934, con el cambio de poder en la presidencia, disminuyó la influencia de Chávez, por lo menos durante ese sexenio. Más en 1940, y ante la llegada de Manuel Ávila Camacho, el director y compositor restableció su acercamiento y presencia con el nuevo gobierno. En octubre de ese año murió Revueltas. Un poco antes, en mayo, Chávez programó una serie de conciertos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como parte de

44 "Chávez vio *Redes* hasta 1976, en la casa de Gloria Carmona, en una función privada que amablemente ofreció el señor Francisco Gaytán, jefe del Departamento de Acervo de la Filmoteca de la UNAM", según nota de Gloria Carmona a la carta de Paul Strand a Carlos Chávez del 14 de abril de 1935; véase Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 209.

la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*.⁴⁵ Además, “Mexican Music” fue el título del programa de mano redactado por Herbert Weinstock; Chávez programó obras propias y arreglos de alumnos, ignorando el amplio catálogo que la “música mexicana” representaba en ese momento, especialmente la música de Revueltas. Aunque el éxito de Chávez en Estados Unidos tuvo, desde luego, parte en un mérito propio, no debemos desestimar el hecho de que es su imagen de compositor revolucionario la que lo puso en la palestra norteamericana, más allá de su calidad como creador. Así, Chávez proyectó la imagen de una música mexicana que sólo existió a partir de él, en descrédito de un pasado musical al que pertenecían otros grandes compositores como Julián Carrillo o Manuel M. Ponce y, desde luego, compositores ajenos a su esfera de influencia. Este criterio en la selección de obras en esa temporada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York le valió una crítica de Goddard Lieberson en el *New Herald Tribune*, en la que señaló que Chávez, “en su propaganda a la música mexicana en este país, no hizo esfuerzos por presentar al público las composiciones de Revueltas”.⁴⁶ Desde luego, la crítica se puede extender no sólo a la ausencia de Revueltas y no sólo a los conciertos en Nueva York.⁴⁷ No obstante, Chávez respondió con una carta a Lieberson, tratando de justificar el hecho de hacer sólo obras suyas y de fijar una versión de su ruptura con Revueltas bastante congruente con su percepción general de la música en México, donde todo era a partir de él. De este modo, se permitió llamar “alumno” suyo a un colaborador como Revueltas (Anexo 6.2). No parece haber un mínimo gesto de autocrítica y tampoco parece darse cuenta de ello. La respuesta de Chávez a Lieberson fue redactada apenas un mes después de la muerte de Revueltas, y es a tal grado desafortunada que el propio Herbert Weinstock le escribió para evitar que esa postura suya se hiciera pública (Anexo 6.3).⁴⁸ En la complicada construcción histórica de estos personajes

45 *Mexican Music. The Museum of Modern Art. May, 1940* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940). Acerca de este episodio, véase Julio Estrada, “Carlos Chávez: “¿quiénes son los otros...?” *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3-4 (2009-2010): 7-32, <https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23818>.

46 Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 305.

47 Estrada, “Carlos Chávez”, 9, nota 11, señaló que “Dichos conciertos son apenas anteriores al final del gobierno de Cárdenas, con el que la distancia de Chávez contrasta respecto a su acercamiento a Alemán. Olga Picún censa la riña “Jacobó Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88, 2006, 199-202- al observar las obras ejecutadas por la Sinfónica Nacional entre 1945 y 1948 y mostrar un patrón similar al de Nueva York: música propia acompañada de bagatelas: en esos tres años Chávez programa veinte de sus obras, dos de Revueltas, una de Jesús Bal y Gay (1905-1993), compositor del exilio español, y cuatro de Ma. Teresa Prieto (1896-1982), miembro de una familia con afición a la música que da patrocinio a la Orquesta Sinfónica de México a cargo de Chávez”.

48 Sobre la relación de Revueltas y Chávez con los músicos de Estados Unidos, véase Roberto Kolb-Neuhaus, “Silvestre Revueltas’s Colorines vis-à-vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?”

parece que hemos heredado el conflicto como punto de partida, tomando partido las más de las veces por uno u otro autor, defendiendo, a casi un siglo de distancia, los actos que terminaron por configurar el verdadero panorama de la música en México. A pesar de figurar la carta de Chávez a Lieberson en el valioso libro de Gloria Carmona,⁴⁹ no aparece ahí la respuesta de Weinstock. Pareciera que una lectura relativamente objetiva y ecuaníme es imposible al trabajar estos personajes o este periodo, y tal vez lo sea. Quizás no es posible escapar al conflicto que el estudio de este pasaje suscita en la historia porque se volvió un valor inherente a esta música.

El balance de la publicación *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*, hecha por Carlos Chávez (que desde 1947 regresó a la dirección del ahora Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA) le permitió organizar, en 1949 y desde el Instituto, la Orquesta Sinfónica Nacional, recuperando un nombre histórico que habría de permanecer desde entonces en ese ensamble y en ese organismo. En 1952 renunció a su puesto en el INBA; los siguientes años fueron de trabajo en Estados Unidos, reconocimientos, becas, distinciones y creación.⁵⁰ En 1971, Carlos Chávez fue nombrado asesor del presidente Luis Echeverría.⁵¹ En 1972, el presidente Echeverría lo nombró Jefe de Departamento de Música del INBA,⁵² nombramiento que desató, como en 1928, la indignación de buena parte de la comunidad musical. Robert L. Parker lo describe así:

En teoría, Chávez comenzaría a poner en práctica el "plan nacional" el 23 de diciembre de 1972, de acuerdo con el artículo de *El Herald* (13 de diciembre). El 3 de enero de 1973, se dio a conocer el anuncio de su nombramiento como jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. La noticia de su doble designación contenía, además, detalles del plan nacional, el cual "incluirá el mejoramiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía Nacional de Ópera y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes. [...]

Latin American Music Review, 36, 2 (2015): 197-230; y Estrada, "Carlos Chávez: "¿quiénes son los otros...?".

49 Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario selecto*, 307-308.

50 Parker, *Carlos Chávez*, 20.

51 Vale la pena recordar que el 10 de junio de 1971, durante el mandato de Luis Echeverría, el gobierno reprimió una manifestación de estudiantes, en la Matanza del Jueves de Corpus, conocida como El halconazo, y que en 1968 Echeverría era Secretario de Gobernación, responsable de la brutal represión estudiantil del 2 de octubre, la tristemente célebre Matanza de Tlatelolco.

52 Paolo Mello, decano de la cátedra de piano de la Facultad de Música de la UNAM y experto en la música de Ponce, vivió de primera mano este episodio y señala que lo que más indignaba a la comunidad era el título dado a Chávez por Echeverría de "Ministro plenipotencial de asuntos musicales". Paolo Mello, en entrevista telefónica con el autor, 3 de agosto de 2022.

Al final del primer ensayo que dirigió, se le informó a Chávez que la comisión de la orquesta “no iba a renunciar a su petición de tener una voz paritaria en la administración”, a lo cual Chávez respondió que no podía aceptar la dirección de la orquesta sin tener el control artístico de ella. En el segundo ensayo, nadie tocó cuando el director dio la señal inicial. A estos hechos se sucedió una huelga de la orquesta, apoyada mayoritariamente por otras agrupaciones como la orquesta de la UNAM, la de Cámara de Bellas Artes y la de la Ópera.⁵³

De manera simbólica, con esta huelga se pone fin a una época de modernidad que comenzó con el joven incapaz que Vasconcelos mandó a Carrillo y que éste mandó a estudiar. Hace algunos años que los directores dejaron de ser esas figuras despóticas como lo fueron Toscanini o Klemperer. El conflicto y el poder siguen siendo elementos centrales de la dirección de orquesta. Revueltas imaginaba orquestas futuras que prescindieran de la dirección; probablemente encontraba en la verticalidad un estorbo a la honestidad musical: “No, no es mi ambición dirigir. Dirijo sólo por disciplina personal [...] no creo que dirigir sea un arte [...] No simpatizo con el falso arte de dirigir [...] En Nueva York existe la Orquesta Sinfónica Acéfala: *Conductless-Orchestra*; el futuro desarrollará este tipo de orquesta”.⁵⁴ Quizás no sea posible eliminar la figura del director. Su presencia encarna una contradicción entre el son noble y armonioso que la música supone y la gran frustración con la que muchos músicos de orquesta cargan. Sviatoslav Richter tenía razón, y sin embargo, al observar los conflictos de 1934 y 1935 vemos reflejada la transformación de toda una nación y podemos escuchar el eco de nuestra naturaleza social, compleja y portadora de asombros.

Conclusión (en total serenidad)

El conflicto ha sabido, a lo largo de los siglos, adoptar la modernidad de cada época e institución, asiéndose de la verticalidad que ejercen las oligarquías concebidas para su administración y ejercicio. Nueva estética y modernidad que se erigieron como discurso hegemónico que no admitía réplicas, resultado de un largo proceso de negociación⁵⁵ y que no necesitó imponerse desde el

⁵³ Parker, *Carlos Chávez*, 55-56.

⁵⁴ Silvestre Revueltas, “Apuntes autobiográficos”, en *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas (recopilación) (Ciudad de México: Ediciones ERA, Instituto de Cultura de Estado de Durango y Festival Cultural Revueltas, 2009), 31-32. (2.ª ed.).

⁵⁵ “El congreso muestra que la hegemonía no fue impuesta desde arriba, no fue un discurso político dictado por el nuevo gobierno, sino un proceso de negociación llevado a cabo por intelectuales, artistas, políticos y empresarios privados, de una gran variedad de ideologías”; véase Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 140.

gobierno para justificar al nuevo Estado: los intelectuales de una élite emergente se encargaron de crearla a su servicio. En el México posrevolucionario, la estructura vertical de instituciones que organizaron la vida cultural del país no estuvo exenta de tensiones alimentadas por pugnas partidarias por el poder. Tras las presiones por cumplir con las promesas de la Revolución a la sociedad, el nuevo gobierno impuso una nueva concepción de la nación, moderna y atenta al progreso. Este proyecto sirvió de escenario para que una nueva concepción estética –intransigente y autocentrada– emergiera en supuesto nombre de la nación y en servicio del Estado.⁵⁶

Una conclusión al hacer la lectura de estos periodos a través del conflicto es que la musicología parece no hacer autocrítica, ni de los personajes ni de ella misma. Cuando Robert L. Parker sentencia, a modo de opinión personal, que la decisión de Castro Leal fue valiente y acertada al ignorar los más de cien telegramas en oposición a la designación de Chávez, en realidad toma partido en el conflicto y silencio, en el debate histórico, la voz de una comunidad. Sin el más mínimo sentido crítico, sacrifica en el altar de Chávez el valor de sus contemporáneos. Más revelador aún es que, ante un considerando como el segundo de la convocatoria al Primer Congreso Nacional de Música (“Que nuestro pueblo se halla incapacitado para poder apreciar la obra de arte y sus bellezas, por falta de cultura musical”),⁵⁷ no exista –a cien años de distancia y a pesar de los muchos textos que sobre este episodio se han redactado– ninguno que lo considere clasista y falto de moral. Tampoco parece ser importante señalar la clara contradicción que subyace al hacer la defensa de una cultura popular, al tiempo que se menosprecia a sus detentores y protagonistas, probablemente porque ese considerando siga siendo una idea común en una buena parte de artistas y académicos.⁵⁸ La musicología

56 Así fue en esa época con la creación de las nuevas instituciones culturales, y así será, al cambio del modelo económico, en la era neoliberal, con el nacimiento del CONACULTA y FONCA, en la creación de una nueva elite que será garante de la legitimidad del gobierno. Tal vez sea momento de promover otro tipo de modelo en la creación de pensamiento cultural, otro tipo de académico y de creador que, con más libertad, no someta su actividad a la pertenencia de un grupo, en cuyo trabajo la sociedad no se ve representada.

57 “Considerandos”, en *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música, 1926*; Ciudad de México, Archivo Histórico de la UNAM, [Archivo del Centro de estudios sobre la Universidad (CESU)], Fondo Escuela Nacional de Música, Caja 19, Expediente 1, f. 6984.

58 A propósito de este considerando, Alejandro Madrid afirma: “Esta concepción había sido esencial para los miembros del Ateneo, quienes habían fundado la Universidad Popular Mexicana en 1912, como mecanismo civilizador que llevara la cultura a las masas. Esta idea era el motor que impulsó a José Vasconcelos a empezar una cruzada cultural que incluía la publicación masiva de literatura europea clásica”. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna*, 119. Desde luego, ambas iniciativas comparten con este considerando la colonización cultural, pero creo que ni la Universidad Popular Mexicana de los ateneístas, ni la histórica colección de clásicos que edita Vasconcelos susciben una “incapacidad del pueblo para poder apreciar”. La Universidad Popular es un mecanismo civili-

forma parte del conflicto y toma partido. Como en aquel congreso fundador de la academia musical mexicana, los musicólogos de hoy buscan formar parte de esa oligarquía del pensamiento, que accede a puestos de injerencia, que administra bienes públicos a través de apoyos y becas, doctorados y plazas y que considera al pueblo incapaz para apreciar la obra de arte y sus bellezas. Así, se mantiene la larga cadena en la que cada generación desacredita el pensamiento de la anterior, la corrige, la moderniza a través de la dictadura que esta idea impone de manera conveniente.

De manera deliberada, este texto entra en conflicto con los anteriores y desacredita esa parte de la musicología reciente que no advierte su endogamia. Mañana vendrá otro a desacreditar éste, así como los músicos del siglo XIX con su modernidad ignoraron a los de las capillas novohispanas, y los del siglo XX declararon que antes de ellos no existió una nación musical mexicana. Querrela de las musas, como aquella de los bufones, melodía del canibal que devora a los de su propia especie. Y, sin embargo, la música no conoce esa ley: ella transita a través de los siglos, en total serenidad.

Anexos

6.1. Fragmentos de las cartas de Manuel M. Ponce a su esposa Clementine Maurel "Clemá" (marzo y abril de 1933). Fuente: Adei Berea Núñez (ed.), *Epistolario íntimo de Manuel M. Ponce y cronología* (Ciudad de México: ed. digital Kindle, 2019), 176, 178-179 y 185.

1 marzo 1933

[...]

Por acá sigue la política musical haciendo estragos. Te dije en mi anterior que habían nombrado a C. Chávez, Director General de Bellas Artes y a Revueltas Director del Conservatorio. Pues bien, como verás por el recorte de "Excélsior", Ordóñez renunció a su puesto de Consejero, pues se nombró a Revueltas sin consultar al consejo, como era lo normal. De manera que Chávez impuso a Revueltas, a pesar de que era unánime la opinión acerca de mi persona para ese puesto. A la renuncia de Ordóñez siguieron las de los otros consejeros –de pintura, arte teatral, coreografía, artes plásticas, etc.–, pues como verás en otro recorte "causó pésima impresión –dice "El Universal"– el nombramiento de Chávez como director de Bellas Artes". Pero todo consiste en que éste es íntimo de Bassols, quien, a su vez, es ya o va a ser cuñado de Calles. Se dice que el Gral. se casó o se va a casar muy en breve con la hermana de Bassols. Se asegura que la feliz pareja saldrá este

zador (esa es la parte más colonial) de integración y justicia social. De igual modo, la colección de Vasconcelos suponía dar acceso a las grandes obras a una población que no lo tenía, pero no ponía en duda la capacidad de comprensión de sus posibles lectores; de otro modo, no tendría caso ofrecerlas.

mismo mes para Europa. Por consiguiente, nuestro amigo Carlos "está cortando el bacalao", como dice el Padrino.

12 de marzo 1933

[...]

Vino Carlos Chávez a ofrecermé de parte del ministro Bassols el puesto de Consejero de Bellas Artes. Es un empleo honorífico, pero muy importante para la orientación artística de México. Acepté y ya asistí a la primera sesión en la que se discutieron asuntos de trascendencia. El subsecretario y el Ministro, muy afectuosos y cordiales conmigo; éste me dijo que era un gran honor para la Secretaría contarme entre sus consejeros. También me ofreció Chávez las clases de Historia de la música y de piano en el Conservatorio. Comenzaré a trabajar muy en breve. Los dos sueldos correspondientes a esas clases suman alrededor de 9 pesos diarios. Acepté, en vista de la situación difícil actual, pues todo el mundo me dice que los discípulos particulares son escasos y pagan muy poco. [...] Justina Vasconcelos y María de los Ángeles Calcáneo organizaron un homenaje en mi honor, que se efectuó en la sala Gomezanda. Tocaron éste y Amparán y cantó María Bonilla, "Granada" y los poemas de Tagore. Muchísima gente. Se efectuó el milagro de que los más irreconocibles enemigos asistieron y se encontraron frente a frente, Carlos Chávez y Mejía, Ordóñez, Rolón, Barajas, Rocabrana, Salomón Kahn, Baqueiro, etc., etc. Toncho y Adelina te saludan mucho. Asistió Andrés [Segovia], muy contento de ver que todo el mundo me quiere.

15 marzo 1933

[...]

Creo que la semana entrante comenzaré mis dos clases en el Conservatorio. Por supuesto que mi nombramiento ha causado una verdadera revolución en todos los campos, en el avispero, como dice Andrés [Segovia]. Los enemigos de Carlos Chávez esperaban que yo me enfrentara con éste y encabezara un movimiento contra el Conservatorio. Por su parte, los vanguardistas creyeron que yo me declararía partidario de los "viejos". Unos y otros han quedado desilusionados al saber que mi actitud era absolutamente neutral. Carlos del Castillo me dijo que por ningún motivo aceptara yo entrar como profesor al Conservatorio ni como consejero de Bellas Artes.

Ordóñez y su mujer han cambiado su actitud cariñosa de los primeros días por una reserva cortés.

08 de abril 1933

[...]

En mi anterior te contaba yo mi proyecto de conseguir la representación de México en el Instituto de Cooperación Intelectual de París, para fin de año. Esto no es sino un deseo mío, que tal vez, no llegue a realizarse, dado el ambiente en que vivo. Me contó Sánchez Potón que en una junta que hubo en la Secretaría de Educación, él habló de que yo era el indicado para hacer el Cancionero Mexicano que desean en el I. de Cooperación de París. Carlos Chávez se apresuró a decir "ya lo estoy

haciendo yo..." Y, naturalmente, no se habló más del asunto. Estoy convencido que Carlos es muy falsote y si me ofreció las clases fue porque temía que yo integrara o me valiera de Pani, etc. para ir a la Dirección del Conservatorio, pues la opinión pública era unánime a este respecto.

6.2. Fragmento de la carta de Carlos Chávez al crítico Goddard Lieberson (noviembre de 1940).
Fuente: Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Epistolario Selecto*, 307-308.

Querido Mr. Lieberson:

Leí con gran interés un artículo escrito por usted acerca de Silvestre Revueltas que apareció el 27 de octubre pasado en el *New York Herald Tribune*.

Dice usted en su artículo que "su (la de Revueltas) colaboración con Chávez terminó en una disputa personal". He oído la misma versión una o dos veces antes, sin embargo no es así.

[...]

Dice usted, por ejemplo, acerca de la terminación de la colaboración de Revueltas conmigo: "Así fue que Chávez, en su propaganda a la música mexicana en este país no hizo esfuerzos para presentar al público las composiciones de Silvestre Revueltas".

Esto es lo que se puede decir acerca de mi propaganda a la "música mexicana" en los Estados Unidos; he estado dirigiendo orquestas sinfónicas en ese país durante cinco años y, excepto mis propias obras, nunca he tocado una sola pieza de un compositor mexicano.

Esto no es porque no haya piezas sinfónicas de varios compositores mexicanos que me hubiera gustado tocar. La razón es diferente. Mis contratos en los Estados Unidos han sido muchos, pero breves –una o dos semanas en cada ciudad, cuando mucho. Nunca ha sido la meta hacer un programa especial, mexicano o clásico o moderno.

[...]

Al principio del nuevo periodo presidencial se nombró un nuevo ministro de educación. Dejé el conservatorio. Llegó al poder otro régimen musical, anticuado.

Yo estaba muy contento en casa escribiendo y componiendo, liberado de obligaciones burocráticas y oficiales.

El nuevo régimen intentaba cortar el subsidio oficial a nuestra orquesta (que desde su segundo año de existencia fue una institución privada). También fundó una orquesta, la Orquesta Sinfónica Nacional, hecha abiertamente para tomar el lugar de la nuestra.

Sin embargo, nuestra orquesta obtuvo del gobierno apoyo financiero y moral, considerablemente mayor que el año anterior.

Tres o cuatro meses después de la desintegración de nuestro grupo, Revueltas quiso regresar a trabajar conmigo y mi orquesta. Lo hizo, con sus capacidades habituales (que eran conducir ensayos y uno o dos conciertos) y aceptó mi invitación para presentarse como solista en el último concierto de la temporada. Todo iba muy bien, pero en la semana de su aparición como solista ni apareció ni mandó decir palabra.

No me sorprendió, pues esto había ocurrido más de una vez, pero unas semanas más tarde vi grandes carteles en las calles anunciando a Revueltas como director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Que él encabezara las fuerzas de nuestros llamados "enemigos" no era para mí asunto de lealtad o deslealtad. El ver a Silvestre Revueltas a la cabeza de la Orquesta Sinfónica Nacional era más bien una marcada satisfacción para mí. La meta última de un verdadero propósito educativo es producir hombres de las más altas calificaciones y verlos funcionando a toda capacidad.

Tampoco era una cuestión de rivalidad. Sentí que si la orquesta era buena y útil debería vivir y merecer respeto. Ambas orquestas podrían existir si cada una tenía una función distinta y un propósito legítimo.

Sin embargo, la ciudad de México está lejos de necesitar dos orquestas sinfónicas de más o menos la misma clase.

Nunca fue posible ver en la Orquesta Sinfónica Nacional y nunca tuve resentimientos hacia Revueltas en vista de los acontecimientos antedichos. Como amigo, sólo deploré que no hubiera sido abierto y franco conmigo. Pero nunca hice problema del asunto.

Por su parte, no creo que Revueltas se haya sentido contento acerca del asunto todo. Nunca me volvió a buscar.

6.3. Fragmento de la carta de Herbert Weinstock a Carlos Chávez (Nueva York, 25 de noviembre de 1940). Fuente: Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia, Caja 10, Vol. III, expediente 88, 3 fojas. Traducción de Julio Estrada, "Carlos Chávez", 9-10.

Herbert Barret estuvo aquí esta mañana para enseñarme tu carta a Goddard Lieberon y Virgil Thompson. Sé que querías la total franqueza sobre mis reacciones, por lo cual no dudo en decirte que lo encuentro un documento muy inquietante –no es deseable que lo enviaras o permitieras que se publicara. El tema me ha molestado durante varios años y por ello aprovecho esta oportunidad para decirte como lo percibo.

Primero, debo decirte que para mí –y para muchos otros– Revueltas es algo más que uno de tus jóvenes asistentes, más que sólo un hombre a quien apoyaste en alguna actividad. A mí me ha parecido un músico que, en cierto modo, se aproxima al genio. Creo conocer todas las dificultades implícitas en su psicología y peculiar temperamento. Ello, no obstante, he deseado a menudo que tengas el gesto de tocar su música –tanto en México como en los Estados Unidos– a pesar de existir

cualquier dificultad personal. Me he encontrado, una y otra vez, en la posición de tener que defenderte en contra de los cargos de estar celoso de Revueltas, o de deliberadamente tratar de disminuir su reputación ignorándolo. He tenido, aunque con un sentimiento creciente de incomodidad, que defenderte cuando temporada tras temporada desde tu rompimiento con Revueltas has dejado de programar sus composiciones en la Orquesta Sinfónica, de ejecutarlo allá, y finalmente de incluirlo en el programa del Museo.

Ahora bien, admito enseguida que, si no hubiese sentido que Revueltas era un compositor en verdad importante (limitado por dificultades psicológicas y falta de integridad como trabajador), no me hubiese importado. Y esto me conduce al punto central de tu carta a Lieberson y Thompson –me parece que evita el problema real, y que da la idea de ser descortés y evasiva. Nunca en la carta dices una palabra elogiosa hacia la música de Revueltas –la afirmación de que dos de sus composiciones te parezcan las mejores no es un elogio. Tampoco expresas ninguna pena por su muerte, ni en forma alguna evalúas su contribución a la música como compositor.

Si no tienes gran estima por las composiciones de Revueltas, y lo dices simplemente, estaría muy bien. Pero el evitar el tema completamente es dar en consecuencia la impresión, no importa cuánto lo niegues, de que el no tocar su obra se debió a disputas personales o a desacuerdos –una suerte de actitud antimusical que no puedo relacionar contigo. Si, por otra parte, piensas bien del compositor Revueltas, deberías decirlo y explicar con sencillez por qué, a pesar de pensar así, dejaste de tocarlo desde la época en que él era tu asistente.

Sería demasiado malo, me parece, hacer de un viejo problema un Chávez vs Revueltas –similar al de Rivera vs Orozco. Lo que veo que podrías hacer es olvidar completamente tu carta, escribir un texto en verdad crítico sobre el compositor Revueltas y tocar aquello que consideres mejor entre sus obras en cuanto se pueda. Si Stravinski dirige composiciones de Prokofiev nosotros no sentimos que está “haciendo propaganda para la música rusa”, sino que se está excediendo en un gesto a favor de un compatriota con quien fundamentalmente no está de acuerdo, e incidentalmente está procurándonos una útil interpretación, algo que en particular es importante dar. Espero ser claro. No se trata de criticarte o de intentar dictarte opiniones en ningún modo. Lo que ciertamente deseo es que entiendas con claridad que el punto de vista de mucha gente aquí es que la música moderna mexicana reside en Chávez y en Revueltas, y que a Chávez le ha más bien faltado [...] hacer justicia a su compatriota más importante. Especialmente tan cerca de su muerte, tu carta no debió fallar en confirmarles esa creencia. Una parte de tu misiva, por ejemplo, va a crear una discusión respecto a si tenías razón, incluso en tus breves temporadas con orquestas estadounidenses, en tocar Halffter o Huizar [*sic*] –y omitir Revueltas, a quien Goddard Lieberson, por ejemplo (y yo mismo), consideraríamos de inmediato superior a los otros dos. La impresión completa que tuve sobre Revueltas como compositor (he oído tres o cuatro de sus obras orquestales) era la de un autor con notable originalidad y

poder, indócil e indisciplinado, pero con mucha vida. Pienso que varias de sus piezas serían recibidas aquí con asombro y gran aceptación.

Y me hubiese gustado mucho -de existir la oportunidad- que Carlos Chávez fuese el hombre que otorgara a Revueltas su justo premio. Eso te daría ante los ojos del público (y en particular ante gente como Lieberson y Rosenfeld) la actitud generosa que tanto admiro en tu personalidad. Eres, ante todo, el representante de la música mexicana en los Estados Unidos, lo quieras o no, y es una posición que te impone ciertas obligaciones.

Referencias bibliográficas

- Agea, Francisco (ed.). *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*. Ciudad de México: Imprenta del Nuevo Mundo, 1949.
- Aguirre Lora, María Esther. "Facultad de Música de la UNAM. Notas para un inventario sobre los lugares de la memoria". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 29 (2019): 87-103. <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.29.524>
- . "Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 7, 20 (2016): 79-93. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299147630005>.
- Beristáin-Cardoso, José-Ángel. "La Orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 10, 27 (2019): 93-113. <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352>.
- Carmona, Gloria (ed.). *Carlos Chávez. Epistolario Selecto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Carrillo, Dolores. *Julián Carrillo: testimonio de una vida*. San Luis Potosí: Comité Organizador "San Luis 400", 1992.
- Castillo, Carlos del. *Arte, revista mensual*, 1, 2, 15 de mayo de 1926, 2.
- Chávez, Carlos. "México no necesita doctores ni bachilleres en música". *El Universal*, 25 de junio de 1929, 5.
- Contreras Soto, Eduardo. *Baile, duelo y son, Ríos y Raíces*. Ciudad de México: CONACULTA, 2000. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/764>.
- . "Redes: historia de una excepción". En *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla (la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena)*, 73-

153. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Estrada, Julio. "Carlos Chávez: "¿quiénes son los otros...?" *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, 3-4 (2009-2010): 7-32. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23818>.
- Garbanzo de a libra – Higinio Ruvalcaba – *En el corazón de la música* [documental]. Serie Garbanzo de a libra. YouTube, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=at1a4yJDAsk&t=642s>.
- Garciadiego, Javier. *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1996.
- Gorostiza, José. "Carlos Chávez como agitador". Sección "Torre de señales". *El Ilustrado*, 27 de noviembre de 1930, 8.
- Kolb-Neuhaus, Roberto. "Silvestre Revueltas's *Colorines* vis-à-vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?" *Latin American Music Review*, 36, 2 (2015): 197-230.
- . "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Reconstrucción de un diálogo ignorado". En *Carlos Chávez y su mundo*. Editado por Leonora Saavedra, 109-140. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018.
- . *Silvestre Revueltas. Sounds of a Political Passion*. Nueva York: Oxford University Press, 2023.
- Maalouf, Amin. *Samarcande*. París: Editions Jean-Claude Lattès, 1988.
- Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- Mexican Music. The Museum of Modern Art. May, 1940*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.
- Miranda, Ricardo. "Del *Sonido 13* a *L'Apprenti sorcier*: *El festín de los enanos* y el Primer Congreso Nacional de Música". *Ecos, Alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001, 172-203.
- y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. Trad. Yael Bitrán. Ciudad de México: CONACULTA, 2002.

- Redes* [película]. Dirección: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, dirs. Paul Strand, fotografía. Silvestre Revueltas, música. S.E.P.B.A. México, 1936. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw> o https://www.youtube.com/watch?v=_bK54w6hkuY.
- Revueltas, Silvestre. "Apuntes autobiográficos". En *Silvestre Revueltas por él mismo*. Rosaura Revueltas (recopilación). Ciudad de México: Ediciones ERA, Instituto de Cultura del Estado de Durango y Festival Cultural Revueltas, 2009, 31-32 (2.ª ed.).
- Richter, L'insoumis* [documental]. Bruno Monsaingeon, dir. NVC Arts, 1998. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3R79wwW9IVs>.
- Saavedra, Leonora. "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music". Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.
- . "Chávez y el mito del renacimiento azteca". En *Carlos Chávez y su mundo*. Editado por Leonora Saavedra, 189-235. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2018.
- Sánchez López, Virginia. "La armonía de los músicos (1898) de Guillermo García González: un documento para la historia social de la música". *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico de Manuel Caballero Venzalá*, 5 (2008): 85-96.
- Zambrano, Raúl. "*Redes* (1934). Carlos Chávez vs. Silvestre Revueltas" [video]. Conferencia, Instituto Cervantes Bruselas, Ciclo "Escuchar la música 2023". <https://www.youtube.com/watch?v=4rUwKBY3ojY&t=1996s>.
- Zanolli Fabila, Betty María Auxiliadora. "La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional". Tesis doctoral, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

7. “Tú rompiste mi lira”: transgresoras en el discurso varonil de la trova cubana (1900-1930)

“Your broke my lyre”: female transgressions in the manly discourse of the Cuban trova (1900-1930)

Yorisel Andino Castillo

Instituto Superior de Arte, Santiago de Cuba

Resumen

En aquella música donde arreglo musical y texto se funden y complementan, emergen a veces tópicos de la vida cotidiana como objeto de evocación. En esta literatura musical, la figura femenina ha tendido a representarse de acuerdo a códigos socioculturales, los cuales informan sobre la noción de “mujer” y sus atributos “femíneos” y, a su vez, producen nociones del género masculino. Esta construcción sociológica forma parte de un discurso de géneros arraigado en la trova cubana. Este estudio pone especial atención en cómo exponentes de este género musical, al producir textos trovadorescos, generaron conjuntamente signos de la masculinidad hegemónica que permearon la mentalidad nacional.

Palabras clave: trova cubana; transgresión femenina; Análisis Crítico del Discurso.

Abstract

In all music where arrangement and text become complementary, topics evoking quotidian life can emerge. In this type of music literature, the feminine figure is often represented according to socio-cultural norms, which inform the notion of “woman” and its “feminine” attributes in order to produce a notion of masculinity in relation to it. This sociological construction is a central piece of the gender discourse most often evoked by the trova cubana genre. This

chapter attends to hegemonic constructions of masculinity in trova lyrics as a gender sign that permeated the Cuban national consciousness. In contrast, those figures which elude the assigned behavioral codes of such discourse are considered treacherous, flirtatious, and vain.

Keywords: *trova cubana; female transgression; Critical Discourse Analysis.*

De la música al discurso como identidad cultural

La música, como expresión de la identidad cultural de una nación, participa en la construcción de discursos sociales a partir de un entretrejo de textos que emergen en la cotidianidad. Desde sus albores, las emisiones discursivas del entorno trovadoresco fueron aliadas de los contratos y normativas de lo que socialmente se considera correcto y aceptable. Estos moldearon comportamientos y modos de interacción entre individuos, produciendo así un marco de cultura civil ajustado a los macro discursos signados por los círculos de poder. En este contexto, el repertorio de trova cubana contribuyó a darle forma a identidades socialmente construidas, lo que consolidó a este género como expresión nacional de música popular en los tres primeros decenios del siglo pasado. De acuerdo con Jaime Hormigos,¹ la cultura es la que dota de una función específica a la melodía, establece los lugares para su interpretación, convierte una canción en un símbolo, marca actitudes y valores. Por lo tanto, consideramos factible el estudio de la temática de género en la trovadoresca cubana desde la propuesta del Análisis Crítico del Discurso (en lo sucesivo, ACD), en cuyos postulados cobran relevancia términos como la ideología, el poder, las opiniones, creencias, actitudes y conocimientos, entre otros conceptos que evidencian los usos del lenguaje como expresión cultural de los grupos y comunidades como mecanismo de legitimación social.

El ACD es una perspectiva crítica sobre la realización del saber: es, por así decirlo, un análisis del discurso efectuado "con una actitud". Se centra en los problemas sociales, y en especial en el papel del discurso en la producción y en la reproducción del abuso de poder o de la dominación. Siempre que sea posible, se ocupará de estas cuestiones desde una perspectiva que sea coherente con los mejores intereses de los grupos dominados. Sus teorías

¹ Jaime Hormigos, "Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido", *Revista Científica de Educomunicación*, 12, 34 (2010): 91-98.

multidisciplinares deben dar cuenta de las complejidades de las relaciones entre las estructuras del discurso y las estructuras sociales.² Ahora bien, la función de la música como acción social incluye, además, un fenómeno subjetivo que depende de la actividad receptora. La recepción musical viene anticipada por una estrategia que considera las expectativas del oyente, cuyas respuestas pueden preverse a partir de las convenciones socioculturales en contexto.³

Esta interpretación se emparenta con la teoría de la pragmática cognitiva reconocida como Teoría de la Relevancia, que puede entenderse como el intento de profundizar en una de las tesis fundamentales de Paul Grice, según Wilson y Sperber: que una característica esencial de la mayor parte de la comunicación humana es la expresión y el reconocimiento de intenciones. Para este trabajo, entendemos posible la triangulación entre esta teoría y el enfoque del ACD, así como su funcionabilidad en el análisis del discurso texto-musical que nos ocupa. Para ello, partimos de que la teoría de la relevancia se basa también en otra de las tesis fundamentales de Grice: que las emisiones generan, de manera automática, una serie de expectativas que encaminan al oyente hacia el significado del hablante:

La tendencia cognitiva universal a maximizar la relevancia hace posible que, al menos en cierto grado, se puedan predecir y manipular los estados mentales de los demás. Si yo soy consciente de que usted tiene tendencia a escoger los estímulos más relevantes entre aquellos de los que dispone en su entorno y a procesarlos de tal modo que se maximice su relevancia, estoy entonces capacitado para producir un estímulo que, con toda probabilidad, atraerá su atención, le incitará a la activación de ciertos supuestos contextuales y le conducirá hacia la conclusión a la que yo pretendía que usted llegara.⁴

Ante los nexos enunciados, consideramos el texto de la canción trovadoresca como expresión de las realizaciones discursivas de la cultura cubana. Conforme a esta aseveración, resulta oportuna la consideración que en torno al tópico realizan los autores Álvarez y Mateo para quienes

la cultura, al garantizar la socialización general (o, al menos, sociogrupal) de series signícas, permite a cada individuo perteneciente a ésta [...] el prever el comportamiento de otros individuos, lo cual significa que se puede no sólo comprender, sino pronosticar ciertas reacciones (sobre todo a nivel comunicativo) de otros seres

2 Teun A. Van Dijk, "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad", en Wodak, Ruth y Michael Meyer, eds. *Métodos de Análisis Crítico del Discurso* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 143-170.

3 Hormigos, "Distribución musical en la sociedad de consumo", 91-98.

4 Deirdre Wilson y Dan Sperber, "La teoría de la relevancia", *Revista de Investigación Lingüística*, 7 (2004): 244.

humanos en el ámbito de la intercomunicación social. Asimismo, la cultura tiene un fuerte componente axiológico, y consolida y codifica "lo que esta socialmente bien" en un tiempo y espacios dado, y lo diferencia de "lo que esta socialmente mal" que, por lo demás, resulta consolidado y codificado.⁵

El discurso de la trova cubana presenta características singulares como síntesis de procesos socioculturales de conexiones múltiples, pues a pesar de que la mayoría de los trovadores pertenecieron a las capas y sectores humildes de la sociedad, su canto reprodujo en lo lírico e ideológico las normas aprobadas por los grupos y clase que ostentaban el poder económico, político y simbólico. Los textos de las canciones constituyen, así, una importante fuente a partir de los cuales podemos documentar la ideología de género prevaleciente en las tres primeras décadas de la República cubana y, en consecuencia, aproximarnos al análisis discursivo que proporcionan. Entre las perspectivas teóricas que consideramos oportunas para el estudio de textos musicales se encuentra un criterio musicológico que atiende al texto musical como letra-texto o texto-letra. Al considerar la música como un texto o una forma de texto, utilizamos entonces el término música-texto, entendiendo que ambos textos son autónomos, mas al mismo tiempo indisolublemente vinculados en un cantar.

El musicólogo Danilo Orozco introduce una noción pragmática al especificar que la relación entre la letra-texto y la música-texto puede ser favorable, menos favorable o desfavorable, y que esto depende del género específico que se trate, con sus rasgos y funciones musicales y sociomusicales. Esta relación está igualmente condicionada por las características del contexto cultural conformador y por el sentir y perfil de la época. En consecuencia, Orozco plantea que "el análisis textual no sería posible al margen del vínculo indisoluble de la especificidad genérica, del marco cultural y epocal, así como de factores de idiosincrasia caracterizadores".⁶ Así, el enfoque de Orozco, junto a la conjunción teórica del ACD con las tesis de Greci (explicada arriba) comprenden el marco conceptual para este trabajo, centrado en textos musicales de la trova cubana de 1900 a 1930, con focalización en obras de Manuel Corona, Sindo Garay y Miguel Companioni como autores canónicos de esta etapa. El estudio pone especial atención en cómo exponentes de la trova cubana, al producir textos trovadorescos, produjeron conjuntamente signos de la masculinidad hegemónica que permearon la mentalidad nacional.

5 Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo, *El Caribe en su discurso literario* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005), 21.

6 Danilo Orozco, "Échale salsita a la cachimba. Algunas reflexiones socio-culturales a partir de las letras de la música popular cubana actual", *La Gaceta de Cuba*, 3 (1995): 3-8.

I. Trova cubana (1900-1930): transgresiones femeninas en el discurso masculino

Para el siglo XIX, la canción cubana atestiguó su fragua a partir de la confluencia de nutrientes musicales heterogéneos los cuales, "bien por la importancia del texto, de la melodía o por la intención del creador, dejaron de ser música para bailar y se convirtieron en canciones para ser escuchadas".⁷ Así, el auge de la primigenia trova se enmarca en los últimos años del siglo XIX y tres primeros decenios del XX, con las composiciones de Pepe Sánchez, Sindo Garay, Manuel Corona, Miguel Companioni, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz, Patricio Ballagas y otros que se sumarían a la primera generación de trovadores que iniciaron la eclosión trovadoresca en Santiago de Cuba, La Habana y Villa Clara-Santi Espíritus como centros músico-culturales. Durante las tres primeras décadas del XX, la trova alcanza auge en todo el país: los trovadores que iniciaron este movimiento arriban a su plenitud, ya que sus canciones, boleros y criollas logran popularidad dentro el marco cultural de la época. La literatura musical de este periodo representa la figura femenina desde diferentes perspectivas como un motivo permanente, respecto al cual se despliegan y acuñan determinados códigos socioculturales para cantarle. En el caso de los discursos populares en la música cubana de estos años, la mujer aparece en su representación desde el ángulo masculino, dominada por una mentalidad patriarcal.⁸ Los trovadores, a quienes por profesión se les ha atribuido –no exenta de estereotipos– una bohemia y exacerbada vida pública, al sublimar "los encantos femeniles", reprodujeron también en sus textos los signos de la masculinidad hegemónica que permearon la mentalidad nacional. De este modo, los subtextos y marcadores implícitos de una parte considerable de la producción trovadoresca presentan la imagen estereotípica del bardo enamorado y cautivo por varias musas, mientras encuentra su contraparte en el aquel cuyo orgullo varonil ha sido mancillado por alguna transgresión femenina.

En las próximas páginas, se contextualizan las relaciones entre la canción trovadoresca cubana del periodo seleccionado (1900-1930) en conexión con las normativas de género establecidas para la mujer desde siglos precedentes y perpetuadas por la ideología social del siglo XX. A pesar de los cambios que trae aparejada la modernidad, en estas relaciones se aprecia –además– el influjo del discurso de la literatura del Romanticismo en el texto trovadoresco, no solo en cuanto a recursos, estilo literario y estrate-

7 Margarita Mateo, *Del bardo que te canta* (La Habana: Letras Cubanas, 1988), 11.

8 Liliana Casanella, *En defensa del texto* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2004).

gias discursivas, sino también en lo que concierne a pensamiento social. La primigenia trova cubana asume una lírica romántica en la que el sujeto masculino a cargo de la emisión discursiva es el héroe, el pensador, el guerrero, el descubridor, el amante por antonomasia, el galán, el semidiós, el paladín de libertades. Es el hombre quien escribe y se coloca como sujeto, como portador de la historia y del pensamiento.⁹

Estas relaciones encuentran respuesta en los estudios acerca de la dominación como equivalencia definida de poder, lo cual exige acceso o control especial a recursos sociales como los medios de comunicación y el discurso público, compartido por miembros de las élites simbólicas tales como los políticos, periodistas, científicos, profesores, escritores y artistas (y entre estos últimos, los músicos). El acceso a alguna manifestación de discurso público se considera una de las formas para estar en condiciones de influenciar en otros a través del texto oral o escrito como medio de reproducción social de ese poder.¹⁰ La música, y en este caso la trova, desde sus inicios forma parte del discurso público, pues desde el periodo en estudio se socializaban sus creaciones no solo en serenatas, tertulias, teatros, sino también desde la radio y la naciente industria fonográfica. Este acceso dota a la manifestación sonora del sentido movilizador y la credibilidad social que otorgan los escuchas a determinados autores e intérpretes en el rol de portavoces sociales. De tal suerte quedó plasmada –por su mediación masiva– una construcción sociológica de la mujer y sus atributos en el discurso de la trova; aquellas que –por disímiles causas sociales– escaparon a los comportamientos asignados, fueron consideradas traicioneras y vanidosas coquetas.

¿A qué obedecen estas referencias del género femenino en el discurso del trovador? ¿Cómo incidió la ideología de la época a evaluar la conducta femenina? ¿Qué incidencias tuvo la literatura romántica del siglo XIX en el decir trovadoresco en cuanto a estrategias discursivas y pensamiento social? A fin de satisfacer estas interrogantes colocamos nuestra atención en obras correspondientes a Manuel Corona, Sindo Garay y Miguel Companioni. El catálogo de obras legadas por estos autores es extenso y trascendental entre varias generaciones de cubanos. Entre los dos primeros quedó registrada una especie de terca y noble rivalidad musical como parte de la historia de la trova

9 Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo. Tercera entrega* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2019).

10 Van Dijk, "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad", en Wodak, Ruth y Michael Meyer, eds. *Métodos de Análisis Crítico del Discurso* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 143-170. Véase también, del mismo autor, "El análisis crítico del discurso", *Anthropos*, 186 (1999): 23-36; y "Discurso y manipulación: discusión teórica y algunas aplicaciones", *Revista Signos*, 39, 60 (2006): 49-74.

insular. A la vez, Corona y Companioni se reconocen como los que mayores títulos con nombres femeninos atestiguan en sus composiciones. Previo a adentrarnos en lo específico de las estructuras discursivas de los textos en cuestión, es necesario realizar una panorámica en torno a aquellos aspectos que perpetuaron una ideología patriarcal, transmitida en lo literario desde la supervivencia del Romanticismo en la primigenia trovadoresca cubana.

El siglo XIX significó un período de fecundos sucesos que generaron la conformación de la conciencia cubana en disímiles aspectos socioculturales, los cuales se establecieron con una profunda carga moral desde la esfera pública hasta el ámbito privado. Estos códigos delinearon una construcción de la femineidad y la masculinidad, sus espacios y actuaciones adecuadas, en los cuales fue determinante también la procedencia social y los marcadores raciales. El siglo XIX dejó marcados y definidos, para comienzos del XX en el orden moral, códigos para la mujer, los cuales constituían su certificado de decencia. Tales rasgos, que la modelaban como sujeto subalterno y ajeno al entorno político y económico que articulaban su clase social, la convertían al mismo tiempo en el principal indicador del estado moral de la familia y de la sociedad en general.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX se gestaron cambios que insertaron a la mujer de manera definitiva en la esfera pública, lo cual afectó la construcción de la identidad femenina y sus manifestaciones en la sociedad. Dos de estos cambios fueron el reclamo del sufragio (en el siglo XIX) y la promulgación de la primera Ley del divorcio en Cuba en 1918. Otro cambio fue la presencia de la mujer en redes laborales y su acceso a la instrucción. Aun así, el canto trovadoresco parecía perpetuar la idealización de la centuria anterior en lo literario e ideológico. Mientras que, por un lado, la opinión popular reprobaba la actitud de la mujer norteamericana (pues era vinculada con el avance del feminismo), por el otro defendía a la mujer cubana como delicada, bella, sumisa y frágil (aunque también apareciera como maliciosa y tropical). De ahí que aparecieran como transgresoras aquellas que no se avenían con estos parámetros.¹¹ La mujer fue caracterizada en la canción trovadoresca a partir de un patrón tendente a destacar en ella su belleza física, lo cual silenciaba cualidades asociadas a la personalidad. Ello llegó a ser, en las canciones de temática amorosa, el perfil único de algunas composiciones que "como Longina o Perla marina, crean un mundo poético cuya principal función es destacar los valores de la mujer amada, viviente y

11 María del Carmen Barcia, *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)* (La Habana: Ciencias Sociales, 2009).

verdadera. Dentro de esta vertiente adquieren especial relieve las cualidades físicas de la mujer, quien aparece en ocasiones como un ser admirado única y exclusivamente por su belleza exterior”.¹²

Mateo plantea que en el canto de alabanza femenina son frecuentes las referencias a algunas virtudes morales, e incluso suelen reiterarse las alusiones a zonas físicas que, como la relacionada con los ojos, adquieren su mayor fuerza por la vinculación con los valores espirituales de la mujer. Esta línea otorga relevancia a un conjunto limitado de atributos femeninos, propios del modelo que se acepta como ideal en la época: la delicadeza, la bondad, la virginidad y la ternura. Estos valores, que forman parte del patrón de femineidad característico del momento, hacen sentir con fuerza su peso en la atmósfera que respiran los trovadores. A consenso de estudiosos de la temática de género en la literatura decimonónica cubana, la génesis de este patrón nos remite a una corriente arraigada en la Europa de los siglos XVIII y XIX, que proponía a menudo una valorización de la mujer según la dicotomía del ángel o del demonio. Es el lenguaje que se puede encontrar tanto en la prensa femenina europea como en muchos tratados de moral y educación y, por supuesto, en la producción literaria. También el discurso médico en Siglo de las Luces fija rasgos a la naturaleza femenina enteramente determinada por su sexo y caracterizada, en lo físico por la debilidad, y en lo moral por la sensibilidad y aptitud a la maternidad. Delante del misterio de la naturaleza de la mujer había que encontrar en el cuerpo femenino los estigmas de la subordinación.¹³ En síntesis, la mujer concebida frágil y delicada por naturaleza, cuya virtud relevante era la belleza, tuvo por espacio de actividad el ámbito doméstico. En ese límite de constricción se constituía como indicador del estado moral de su familia, acompañada por virtudes de carácter con aspiración al matrimonio.

¿Cómo se entroniza el discurso oficial en el pensamiento y la palabra de las capas populares de la que forma parte el trovador? Acudimos a la definición y análisis de procesos sociohistóricos que ofrece Barcia,¹⁴ lectura tras la que confirmamos la ubicación del trovador –salvo excepciones– en la categoría de “capas populares”, integradas en su mayoría por negros y mestizos

¹² Mateo, *Del bardo que te canta*, 58-59.

¹³ Jean Lamore, *La mujer caribeña y su imagen* (Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2002).

¹⁴ La autora ubica en la categoría de capas populares a personas de procedencias y ocupaciones tan diversas como obreros, artesanos, jornaleros, pequeños comerciantes de venta “al detalle”, empleados del comercio –conocidos generalmente por el genérico de “dependientes”–, pequeños propietarios y también profesionales liberales como maestros de escuela, litógrafos, y algunos periodistas que, por origen social o simpatías, defendían los intereses de la población común. Barcia, *Capas populares y modernidad en Cuba*, 33.

procedentes de familias con escasos recursos económicos, quienes se emplearon además en oficios y servicios diversos para la garantía de su sustento.

Aunque perteneciente a los grupos económicamente subordinados, el trovador marca una hegemonía dentro de la subalternidad al ostentar el beneficio que le otorga el acceso al discurso de la canción. La acción comunicativa del trovador estuvo signada por disímiles espacios y circunstancias, en ese trasiego que caracterizó su actividad obtuvo las informaciones legitimadas por la ideología dominante. El bardo no construyó su actuación al espacio del barrio, serenatas, barberías, peñas, encuentros familiares y amigos pertenecientes a su condición. También frecuentó sitios como bares, a donde acudían personas de diferentes estatus, se relacionó con personajes de la burguesía y política, quienes los contrataban para sus festividades sociales, estuvo presente en los programas de teatros y se insertó en la actividad de los nacientes sellos discográficos. Igual de significativo resultó el nexo del trovador con literatos y poetas, de quienes –además de musicalizar versos– recibe el influjo de la literatura precedente.

¿Quiénes fueron entonces las "veleidosas, coquetas, traicioneras y meretrices" que aparecen representadas en la canción del trovador durante el periodo en estudio? Valoramos la idea de que estas mujeres, a cuyas transgresiones de género se cantó, pertenecieron a las capas populares, en tanto la imagen de la mujer de la élite y su virtud se salvaguardó en los cantos al "ángel del hogar". Fueron las mujeres ubicadas en las capas populares las que, respondiendo a la necesidad de subsistencia, salieron del ámbito doméstico, el cual articulaba su identidad y posición social dentro de la moralidad imperante. Al insertarse en la vida pública, estas mujeres transgredían valores y normas, fuera de las cuales sólo podría existir mediante el reproche: ya fuera como agente productivo de la sociedad (accediendo a oficios tradicionales, o con educación, a otros asociados con el movimiento institucional de la vida moderna) o como sujeto marginado (como lo era la figura de "la perdida", o la prostituta –blancas pobres, negras, o mestizas– sobre la cual se proyectó carga erótica a su conducta y personalidad, influenciada por el esencialismo médico decimonónico). Toda aquella mujer que, consciente o no, rompió los moldes establecidos fue acusada de adúltera, desequilibrada, ebria, prostituta o liberal. El trovador reaccionó ante estas condicionantes como individuo asido a construcciones históricas desde la preponderancia del patriarcado y con el empoderamiento que le propició su arte.

Mientras que la sociedad cubana de las tres primeras décadas del siglo XX se empeñaba en resguardar un ideal femenino atrapado en la centuria

anterior, la trova cubana exhibía en estas transgresiones los cambios que realmente protagonizaba la mujer. Aun así, la influencia de la tradición literaria labrada por los poetas románticos a lo largo del XIX –periodo gestacional de la trova cubana– se aprecia en la mayoría del repertorio trovadoresco. Esto es, en el modo de abordar la temática femenina mediante la utilización de motivos, asuntos y rasgos del lenguaje poético. Aunque lejos estuvieron la mayoría de los trovadores de los circuitos de poder, este discurso de género proveniente de la literatura decimonónica les dio acceso a una ideología patentada por el discurso nacional, según la cual el hombre debía de ver a la mujer de cierto modo.¹⁵

En la representación misma que hace el trovador de sí, hay, como enuncia la autora *Del bardo que te canta*, una actitud que recuerda la poesía romántica: el trovador es un poeta doliente y melancólico, que aspira a encontrar en el amor el mismo estado de sosiego ideal perseguido por tantas voces del Romanticismo. Obsérvese que quien sostiene la guitarra, se describe como un ser solitario, inconforme, en busca del amor. Este espíritu con sus consecuentes recursos expresivos se arraiga en el canto de desamor y desaprobación a la conducta femenina en función de estrategia discursiva de victimización. Proponemos visualizar las cuestiones ideológico-culturales hasta aquí expuestas al momento de la representación de transgresiones de género femenino a partir de las Estrategias Discursivas que predominan en tres textos trovadorescos en selección correspondientes a los autores ya declarados. Para ello, nos asistimos de las herramientas que proporciona el Análisis Crítico del Discurso con triangulación de la perspectiva Pragmática desde la Teoría de la Relevancia.

2. Análisis de textos (I): “Doble inconsciencia”

“Doble inconsciencia” (1900) es el título de Manuel Corona que escogemos para ilustrar el conflicto de las entendidas transgresiones de género femenino a partir de las interrelaciones literarias y culturales que convergen en su manifestación discursiva:

Cuán falso fue tu amor, me has engañado,
el sentimiento aquel era fingido,
y sólo siento, mujer, haber creído
que eras tú el ángel que yo había soñado. [se repite]

¹⁵ Mateo, *Del bardo que te canta*.

Sólo siento el haberte prodigado
mi amante corazón triste y herido,
y lo has herido tú y hasta has vendido
por vil metal tu corazón ajado.

Con que te vendes es noticia grata,
no creas que te odio y te desprecio,
y aunque tengo poco oro y poca plata
y en materias de compras soy un necio,
espero que te pongas más barata,
sé que algún día bajarás de precio.

Un importante tópico del periodo de la República cubana (1902-1958) que se incluyó en el discurso de los trovadores fue el de la prostitución,¹⁶ actividad que aparece tratada con intención moralizante. "Doble inconsciencia" focaliza mediante estrategias de acusación y desprecio la problemática de las sujetos sin considerar que acudieron a su ejercicio como medio de subsistencia en el que coexistieron estratos sociales y razas. El tema musical apareció en el filme *La bien pagada* (1948), realizado en México, sin otorgarle el crédito a su autor. Ahí se canta el bolero que, según se especula, Corona dedicó a Leovigilda Ramírez, obrera despalilladora. En la película se le cambió el título por el de "Falsaria", aunque se afirma se utilizaron la letra y música original.¹⁷ A pesar estas diferencias, el hecho connota la repercusión que tuvo la pieza más allá de su ámbito de emergencia, en el contexto latinoamericano, con el que la canción comparte numerosos códigos culturales que se sintetizan en la ideología musical discursante. En su momento, la película obró como paratexto, pues la trama se exhibió en cines de La Habana.

Este constructo textual cumple la función de descrédito del sujeto femenino evocado y ubica como víctima a la figura masculina responsable de la enunciación. A su vez, el "Tú" ideal al que interpela el texto representa, de

16 Otros autores del periodo que abordan la temática son el binomio Graciano Gómez y Sánchez-Galarraga en "Yo sé de una mujer", y Sindo Garay en "Meretriz I" y "Meretriz II". Los propósitos y estrategias discursivas varían de uno a otro tema, pues en estos últimos, a pesar de referir con intención desaprobatória el tópico en cuestión, sobresale el grado de lirismo que mantienen los tres textos. La transgresión en el discurso transita en dos sentidos: por un lado, lo es la mujer representada, y por otro, es transgresor su enunciatario en la manera de representarla.

17 Información tomada del documento "Homenaje a Manuel Corona en Concierto Homenaje en el XV Aniversario de su Muerte (1950-1965)", La Habana: Coordinación Provincial de La Habana, Consejo Nacional de Cultura. Si bien no trasciende la especulación, la posibilidad de que Corona le haya dedicado la canción a la referida mujer respalda, no obstante, la tesis de que fueron las féminas pertenecientes a las capas populares las evocadas en los temas de desaprobación a la conducta y la moral. Esta pieza es recurrente en el repertorio de varios intérpretes de la trova y la nombrada música popular tradicional en la actualidad. Fe de ello brindan las grabaciones de Eliades Ochoa, La Familia Valera-Miranda y las interpretaciones en la Casa de la Trova "Pepe Sánchez" de varios formatos en Santiago de Cuba.

manera genérica y simbólica, a toda mujer en similar situación; mientras en paralelo la intención moralizante actúa como alerta a quienes permanecen en las demarcaciones de lo correcto. El discurso trovadoresco articula, además, el móvil de la autocompasión como respuesta a los preceptos arraigados, donde lo importante es la salvaguarda del orgullo masculino respecto a la transgresión femenina. Consideramos que el título, en tanto que macroestructura, funciona como recurso de movilización, y desde la Teoría de la Relevancia constituye un *input* que activa las expectativas del oyente a partir del cual se desencadena un proceso de inferencias e implicaciones. ¿Por qué “Doble inconsciencia”?

Desde la Teoría de la Relevancia entendemos este proceso como manifestación de la comunicación ostensivo-inferencial, la que supone el uso de un “estímulo ostensivo”, producido para atraer la atención del receptor y concentrarla en el significado del emisor. La teoría sostiene que el uso de un estímulo ostensivo puede generar unas expectativas de relevancia más precisas y predecibles que las de los otros *inputs*. Wilson y Sperber afirman que, dada la tendencia universal a maximizar la relevancia, un interlocutor determinado sólo prestará su atención a un estímulo que le resulte lo suficientemente relevante.¹⁸ Al producir un estímulo ostensivo, el emisor anima al receptor, a sospechar que el estímulo es tan relevante que su procesamiento merece la pena. Esta es la base del Principio Comunicativo de Relevancia.

El hecho de que exista la canción significa, de por sí, un estímulo ostensivo. Ahora, como parte de ella, consideramos que los títulos como macroestructuras semánticas constituyen estímulos ostensivos de primer orden, a partir de los cuales se articulan las estrategias que dan coherencia a la construcción discursiva. Un título, el primer verso de la canción, recursos como la polarización, negación como “no me importa que me hayas engañado”, la metáfora e ironía, por enunciar algunas de las estrategias presentes en el discurso de Manuel Corona, funcionan como ese estímulo ostensivo de relevancia máxima y estrategia de movilización, capaz de captar la atención del receptor hacia el tema.

El texto se distribuye en tres estrofas, dos cuartetos y una tercera compuesta por seis versos. En la primera se presenta el engaño como motivo de la decepción del hablante; en el siguiente cuarteto se expone el tópico de la prostitución en tanto razón de la deslealtad femenina, y la última estrofa presenta la conclusión que culmina con el escarnio a la figura interpelada. La enunciación persigue descolocar a esta mujer fuera de los moldes imperantes

¹⁸ Wilson y Sperber, “La teoría de la relevancia”.

para la feminidad; la representa desde la otredad o desmitificación, ajena al canon de diosa ungida en virtud y bondad. En consecuencia, y al igual que otros títulos de desaprobación a la conducta femenina, se hallan ausentes detalles descriptivos en torno al físico de las inspiradoras de tales motivos, por lo que son textos cuyo efecto de plasticidad es menor que aquellos donde ésta fue enaltecida. En su lugar, prevalecieron las descripciones y enjuiciamientos referentes a contravalores de la conducta o la personalidad.

Primera estrofa

Cuán falso fue tu amor, me has engañado,
el sentimiento aquel era fingido,
y sólo siento, mujer, haber creído
que eras tú el ángel que yo había soñado. [se repite]

La estrofa se estructura en torno a la declaración que marca el verso-cláusula inicial, una exclamación que expresa queja y lamento desde la recurrencia a la modalización del adjetivo "falso" como introducción al tema del engaño y el amor fallido. En lo sucesivo, se recurre a una estrategia argumentativa que sustenta la aseveración inicial, la cual focaliza las acciones negativas del "Tú" interpelado *versus* el discurso de victimización del "Yo" de la enunciación. La estrategia general de una auto-presentación positiva (y una presentación negativa del otro) es típica en esta descripción sesgada de los hechos a favor de los intereses propios, mientras que se culpa de las situaciones negativas a los oponentes. Predominan los macroactos de habla que implican "Nuestras buenas obras" y "Sus malos actos".

El segundo verso cumple función anafórica que remite al primero y se extiende a una historia extra textual, el sentimiento "aquel", por lo que hay un campo asociativo a través de la sinonimia entre los usos de "amor" y "sentimiento" y entre la acción "engaño" y el adjetivo "fingido". Este verso funciona como una especie de reiteración con respecto al segundo, que contribuye en lo semántico al énfasis de la idea principal. La estrategia de autocompasión ("Y sólo siento, mujer, haber creído") recurre a la expresión de emociones y sentimientos del hablante.

El cierre del primer cuarteto enuncia explícitamente la dicotomía "ángel" en tanto opuesto a lo implícito demoníaco de "la realidad" ("Que eras tú el ángel que yo había soñado"); la entidad "ángel" permanece en el espacio de lo soñado, otra recurrencia de la lírica romántica. La referencia al mundo de lo onírico se inserta dentro de una tradición literario-musical cuyos antecedentes se remiten a una tradición erótica que acuña distintas asociaciones y nexos de los significados, y cobra el tránsito del sueño a la vigilia (por lo

general, es una idea que deviene a contraposición del ideal soñado con la crudeza de la realidad¹⁹). La recurrencia a la metáfora del sueño sugiere en la emisión de Corona la transición sueño-despertar como imagen de desengaño que comunica las contradicciones sociales protagonizadas por la segunda persona a la que se dirige el texto.

Segunda estrofa

Sólo siento el haberte prodigado
mi amante corazón triste y herido,
y lo has herido tú y hasta has vendido
por vil metal tu corazón ajado.

Esta estrofa contiene el núcleo temático que enuncia la razón específica de la decepción varonil. Para ello, el autor apela a la reiteración, estrategia habitual en los géneros de la música popular, de modo que el primer verso guarda una estructura semántico-sintáctica similar al tercero del cuarteto anterior. Los recursos lírico-musicales hacen del móvil de la compasión una maniobra ideológica al trasladar el énfasis al estado de las emociones del receptor como se organiza al enunciar las acciones positivas del hablante, a la vez que se presenta como presa de la "maldad" femenina.

El segundo verso se enuncia como metáfora ("Mi amante corazón triste y herido") que refuerza el sentido de la polarización entre las acciones de la destinataria interpelada y el enunciatario. En la recurrencia a la metafóricación del signo "corazón" se personifican los conflictos sentimentales. Esta es el tipo de metáforas naturalizadas en el habla como parte del lenguaje común, llegando a atenuar su sentido poético. Desde nuestra posición teórica nos acercamos al entendimiento de la metáfora a partir del enfoque relevancista, el que considera que los individuos recurren al empleo de un lenguaje indirecto de tipo metafórico con la pretensión de maximizar la relevancia de las "preferencias" emitidas. Consecuentemente, el empleo de las metáforas por parte de los hablantes responde a la expectativa de relevancia que guía al resto de enunciados, por lo que el sujeto se detendrá cuando su expectativa de relevancia se satisfaga.²⁰ Por lo dicho, la expresión no necesita ser literal para que el enunciado satisfaga los requisitos comunicativos de la relevancia. Tras el proceso de desambiguación, asignación del referente y demás, el oyente comprende la angustia que produce en el emisor la conducta de la mujer evocada. La emisión de "Mi amante corazón triste y herido" sintetiza un

19 Mateo, *Del bardo que te canta*.

20 Alejandro Villamor, "El estudio de la metáfora y la ironía a través de la teoría de la relevancia", *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30, 1 (2020): 111-118.

conjunto de implicaciones que, expresadas de otro modo, resultarían harto extensas y se alejarían del lenguaje poético de la canción trovadoresca.

Acorde al número y características de las implicaciones extraídas de los enunciados metafóricos, Wilson y Sperber –citados por Villamor²¹– distinguen las "metáforas estereotipadas" de las "creativas". Consideramos que este verso forma parte de las metáforas convencionales o estereotipadas debido a que la atribución de las tristezas, angustias asociadas al corazón, forma parte de un esquema enciclopédico común: se infiere que el hablante representa la ruptura del vínculo amoroso ante una decepción o traición.

En el tercer y cuarto verso se acentúa la estrategia de polarización entre las acciones del "otro" en contra de las buenas acciones del hablante: "Y lo has herido tú y hasta has vendido / Por vil metal tu corazón ajado". A ello contribuye la adjetivación inversa de un mismo elemento: "mi amante corazón triste y herido" se opone a "tu corazón ajado", creando una antítesis, cuya apoyatura reside en las adjetivaciones de valor enfático, lo que además funciona como estrategia argumentativa y semántica que se apoya en el contraste, la oposición. Esta polarización es la expresión de las estructuras mentales e ideológicas que se expresa constantemente a través de esta oposición léxico-pronominal "nosotros-ellos". El tercer verso de la estrofa también constituye un enunciado metafórico en el que la "venta del corazón" implica el ejercicio de la prostitución; el metal como recurso metonímico también se personifica mediante el adjetivo "vil".

La canción "Doble inconsciencia" apela a la acentuación de la segunda persona por medio de la inscripción del "Tú", lo cual hace del receptor ideal un sujeto explícito en el texto. El uso de este deíctico no sólo expresa la relación próxima entre el enunciadador y su interpelada, sino que constituye una estrategia de desplazamiento de la responsabilidad de las acciones criticables hacia la segunda persona del singular en quien recae toda la responsabilidad perlocutiva, y que a su vez evita nombrar con otros calificativos a la figura impugnada.

21 Villamor, "El estudio de la metáfora y la ironía..."

3. Análisis de textos (II): “Meretriz I” y “Meretriz II”

Otro tratamiento a la temática puede encontrarse en los temas “Meretriz I” y “Meretriz II” de Sindo Garay. En constante preocupación respecto al devenir político-social de la nación cubana, su trashumar por varias zonas del país le permitió relacionarse con personas de los distintos estratos. Entre sus amigos y protectores al llegar por primera vez a La Habana figuró Alberto Yarini, todo un connotado personaje del ambiente habanero, quien le facilitó sus primeros contratos de trabajo en algunos de los sitios nocturnos más frecuentados por algunos personajes adinerados. Las composiciones de Garay no sólo reflejaron cuestiones amorosas; una porción de la historia cubana también yace entre sus intersticios. En este sentido, resulta medular el testimonio que ofreciera a la investigadora Carmela de León:

En esa época, veía claramente cómo en mi Patria se maltrataba al cubano, y cómo la libertad que tanta sangre nos costó nada importaba a los gobernantes de turno. Menocal, aparte de “vendernos” a los norteamericanos, también hizo otra cosa: inició una tremenda batida contra las mujeres “de la vida”, como se llamaban entonces a las prostitutas. Menocal quiso quitar el barrio donde se agrupaban estas pobres mujeres para vivir. Yo tuve suerte con las mujeres, es verdad, pero a mí el ambiente de la prostitución nunca me gustó. No niego que fui a muchos prostíbulos a cantar para la gente que frecuentaba aquellos lugares, que muchas prostitutas cantaron mis canciones y que alegré muchas noches con mi guitarra y mis chistes a mujeres de vida airada, como también las llamaban, e incluso un chulo como Yarini se convirtió en algo así como en un protector mío.²²

Meretriz I

No hay en el mundo desdicha alguna
cual la que alcanza la meretriz;
madre sin cuna, tiene por fuerza
que ser actriz...

Canta, aunque sienta crueles dolores,
ríe sufriendo pena mortal,
y canta y ríe fingiendo amores
que la sumergen más en el mal.

En el afán de criticar la realidad que anteriormente se comenta, el autor comienza por medio de una hipérbole en estructura negativa para equiparar la desdicha con la vida de la mujer que se prostituye. Ya hemos explicado los valores pragmáticos que pueden constituir un acto de habla negativo. En Cuba durante mucho tiempo a las prostitutas se les llamó “mujeres alegres”

o "mujeres de vida alegre". De ahí que el contexto extralingüístico sustente el valor sociológico del texto-música y el valor pragmático de la negación. Tal estrategia es sostenida por los versos subsiguientes, los cuales se articulan en función argumentativa del primero.

Aparece en este texto un marcador lingüístico para designar a la figura femenina, el registro "meretriz": el uso en función eufemística evita otros registros del habla popular o vulgar. La inclusión de este marcador se distingue de "Doble inconsciencia" y otros títulos que solo mencionamos en este trabajo como "Yo sé de una mujer", en los que cualquier designación subyace casi ausente. Se trata, en este caso, de un título que no pretende edulcorar con lirismos la realidad evocada.

El texto, de acuerdo a los valores culturales, sublima la maternidad como condición femenil, que funciona como elemento capaz de enaltecer a cualquier mujer con independencia de su condición social. El empleo de la antítesis es un recurso recurrente en la lírica de estos autores; en Sindo, encuentra su apoyatura en las adjetivaciones de valor enfático, lo que además funciona como estrategia argumentativa. A través de este recurso, el autor describe las acciones de las sujetos representadas ("Canta, aunque sienta crueles dolores, / ríe sufriendo pena mortal, / y canta y ríe fingiendo amores"). Sindo expone los motivos por los que compusiera un segundo título con idéntica motivación: "Un año después de haber compuesto "Meretriz I", una de aquellas mujeres que se llamaba, lo recuerdo bien, Dulce María del Monte -le decían La Bárbara, por ser una mujer de tremendas formas- me pidió que le hiciera una canción y que se la dedicara a ella. Entonces le escribí una sindada".²³

Meretriz II

Perdono a las mujeres de la vida,
ellas son las que nos brindan sus halagos,
mujeres que seducen con mentiras,
las que quitan de la muerte los pesares,
las que alejan tristísimos recuerdos;
yo perdono a las pobres mesalinas
y les mando entre mis lágrimas un beso...

El primer verso se constituye a partir de un acto de habla realizativo.²⁴ El sujeto de la enunciación se otorga el poder discursivo y social como para

²³ De León, *Memorias de un trovador*, 123.

²⁴ En este contexto, la autora denomina como "realizativos" aquellos actos cuyo contenido proposicional conllevan la realización de la acción y no expresan contenidos cognitivos sino, más bien, personales y afectivos.

realizar este tipo de acto, desde su condición de hombre y cantor popular, que le permiten “perdonar”. Llama la atención el hecho de que, tratándose de un texto que, según el propio Sindo, naciera por la petición de una mujer en específico, no se dirige a ésta en particular, sino al hecho de la prostitución en sentido general. Con esta estrategia, el autor focaliza un problema social y no un caso aislado: en su pluralidad se sintetizan las historias de varias mujeres.

Al igual que el título anterior, el presente responde a la estructura declaratoria del primer verso y a una sucesiva estrategia argumentativa. El texto se estructura en función de las razones que sustentan dicho perdón; de ahí emisiones como “Ellas son las que nos brindan sus halagos”, donde el pronombre “ellas” cumple la función anafórica, señalando a “las mujeres de la vida” de la emisión anterior. Incluso cuando vayan encaminadas a la satisfacción masculina, la estrategia argumentativa se sustenta principalmente en describir las “acciones positivas” del sujeto femenino representado. Ello puede discernirse principalmente en los versos segundo, cuarto y quinto: “nos brindan sus halagos”; “quitan de la muerte los pesares”; “alejan tristísimos recuerdos”.

La tristeza será una entidad sombría en este texto, característica de reminiscencia romántica que proliferará en el cancionero trovadoresco cubano, y cuyo solo estudio merece sus páginas aparte. Pueden detectarse algunos registros que, en relación con la temática abordada, conformarán este campo, integrado por “muerte”, “pesares”, “tristísimos recuerdos” o “lágrimas”. El sexto verso cumple una función enfática, al reiterar el acto pronunciado por el primero. Esta vez aparece marcada la primera persona del singular, que refuerza la ilocución y el compromiso del hablante para con su propio discurso. Se sustituye en forma sinonímica a “las mujeres de la vida” por “las pobres mesalinas”, lo que resulta un atenuante cortés con el que se logra una mayor emotividad. El último enunciado recalca la idea expuesta en función de móvil de compasión dirigido a los escuchas ideales a quienes Sindo dirigiera su creación: “y les mando entre mis lágrimas un beso”.

Constatamos la abundante selección lexical para designar a la mujer que ejercía la prostitución (i.e., Meretriz: madre sin cuna, actriz, mujer de la vida -seductora-, pobre mesalina). No obstante a que varios de términos fueran eufemísticos con el propósito de conservar la cortesía verbal respecto al sujeto de la representación, observamos un tratamiento muy distante al título de Corona en el análisis previo, en el que resulta escasa la terminología que permita referirle directamente (fórmula mediante la cual se evidencia el

tabú lingüístico con base social al momento de abordar el tema). Sindo Garay, como autor, plasmó una de las realidades más crudas de la República y lo hizo de forma irreverente para los cánones de la época. Si bien no escapa de la asimilación de constructos sociales enfocados en las diferencias de género, su lírica se distingue en dicho tratamiento por acudir a fórmulas generalmente corteses respecto a la mujer en representación. Lo más trascendental es que Sindo visibiliza un asunto peliagudo y, con ello, intenta mover a cambios de pensamiento y conducta en sus receptores, incluida la clase en el poder.

Conclusiones

En los tres textos analizados en este trabajo, la posición subalterna de la mujer es la constante. Estos fustigan la conducta femenina sin que se llegue a explicitar la causa exacta de la presunta vejación, quedando las conclusiones del conflicto en las inferencias que haga el receptor. Así, los temas de la muestra y el amplio repertorio trovadoresco que asume el tópico de las transgresiones de género femenino tienen una convergencia: hay una muerte, si queremos ver, simbólica, el fin del amor, precedida por el augurio de sufrimientos y enseñanzas a la mujer que supuestamente agravia al sujeto masculino discursante. La predicción de sentencias empodera el discurso masculino a una entidad superior. En última instancia, es el hombre quien determina el escarmiento para la mujer, cuya actitud transgrede la norma.

Aun cuando la exégesis de esta lírica musical arroje zonas ríspidas, es natural que la crónica recogida por el trovador plasmara para la historia musical y social cubana todas estas facetas de la cotidianidad que lo rodeó. En lo que respecta a la representación de las transgresiones femeninas, encontramos el foco especial en la diferencia, el desvío y la amenaza al orden y el control social establecido. Las minorías –en este caso, las transgresoras– van a ser retratadas en el discurso trovadoresco masculino como mujeres fuera de la norma. La primigenia trova cubana modela representaciones de la femineidad en consonancia con los preceptos culturales y la ideología imperante en el contexto sociohistórico de su tiempo. No obstante, cabe recalcar que la mirada aguda de algunos autores permitió la incorporación de importantes escollos sociales como la prostitución. Se trata, de manera genérica, de un discurso en el cual la representación del sujeto femenino respondía a un afán por situar al sujeto masculino en una sociedad moderna en la que ambos, de forma paulatina, cambiaban.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Álvarez, Luis y Margarita Mateo. *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.
- Barcia, María del Carmen. *Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)*. La Habana: Ciencias Sociales, 2009.
- Casanella, Liliana. *En defensa del texto*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2004.
- De León, Carmela. *Memorias de un trovador*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2009.
- Hormigos, Jaime. "Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido". *Revista Científica de Educomunicación*, 12, 34 (2010): 91-98.
- Lamore, Jean. *La mujer caribeña y su imagen*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2002.
- Mateo, Margarita. *Del bardo que te canta*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Orozco, Danilo. "Échale salsita a la cachimba. Algunas reflexiones socio-culturales a partir de las letras de la música popular cubana actual". *La Gaceta de Cuba*, 3 (1995): 3-8.
- Yáñez, Mirta. *Cubanas a capítulo. Tercera entrega*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2019.
- Van Dijk, Teun A. "El análisis crítico del discurso". *Anthropos*, 186(1999): 23-36.
- "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad". Editado por Ruth Wodak y Michael Meyer. *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*, 143-170. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- "Discurso y manipulación: discusión teórica y algunas aplicaciones". *Revista Signos*, 39, 60 (2006): 49-74.
- Villamor, Alejandro. "El estudio de la metáfora y la ironía a través de la teoría de la relevancia". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30, 1(2020): 111-118.
- Wilson, Deirdre y Dan Sperber. "La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística*, 7 (2004): 237-286.

8. “No lo vimos venir”: alteridad, subversión y violencia en la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2012) a la luz de los movimientos sociales de la década de 2010

“We did not see it coming”: alterity, subversion, and violence in the Chilean opera *Renca, París y Liendres* (2012) in light of the social movements of the 2010

Constanza Arraño Astete

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile

Resumen

Escrita a modo de sátira y haciendo uso de un lenguaje literario-musical de vanguardia, la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2012) resaltó grandes fisuras en la sociedad latinoamericana relacionadas con la desigualdad, la discriminación y la violencia. Dichos problemas, sumados a los resabios de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), produjeron en Chile una crisis social evidenciada en una década de protestas, iniciada con las marchas estudiantiles de 2011 y que alcanzó su cénit con el estallido social de 2019. A diez años de su estreno, en este trabajo se revisan los antecedentes que rodearon la creación de la ópera, los conflictos que produjo en la comunidad a la que aludió y los simbolismos con los que interpretó su realidad. Finalmente, se estudian los vínculos entre el carácter subversivo de la obra y los movimientos sociales chilenos del periodo.

Palabras clave: ópera; conflicto estudiantil chileno; estallido social chileno; movimientos sociales; sociología de la música.

Abstract

Written as a satire and using avant-garde literary-musical language, Chilean opera *Renca, París y Liendres* (2012) exposed large fissures in Latin American

society related to inequality, discrimination, and violence. These problems, added to the remnants of Augusto Pinochet military dictatorship (1973-1990), produced an unprecedented social crisis in Chile that became evident in a decade of protests, which began with the education conflict of 2011 and reached its zenith with the social outburst of 2019. Ten years after its premiere, this essay reviews the background surrounding the creation of the opera, the conflicts it produced in the community it alluded to, and the symbolisms with which it interpreted its reality. Finally, the connections between the subversive nature of the work and the Chilean social movements of the period are studied.

Keywords: *Opera; Chilean student conflict; Chilean social outburst; social movements; sociology of music.*

Introducción

“Sabíamos que había desigualdad, pero no sabíamos que les molestaba tanto”.¹ Con estas palabras, el periodista chileno Paulo Ramírez se refería en televisión abierta a los reclamos y demandas sociales escuchados en distintas ciudades de Chile durante las manifestaciones ocurridas en octubre de 2019, conocidas posteriormente como “estallido social”. Consignas como “Chile despertó”, “no son treinta pesos, son treinta años”, “no más AFP”, “asamblea constituyente” y “hasta que la dignidad se haga costumbre” fueron emblemas de un movimiento ciudadano que ocupó las calles exigiendo reformas sociales para dignificar la vida de aquellos condenados a la pobreza desde su nacimiento, consignas que demostraron gran adherencia de la población en las innumerables marchas y concentraciones que resistieron, durante meses, la brutal represión de Sebastián Piñera y su gobierno.²

Privados de salarios y pensiones suficientes para sobrellevar una vida digna por generaciones e impulsados por la enorme desigualdad reinante en el país –observable, según especialistas, en la ineficiente distribución de la riqueza, la discriminación étnica y el escaso acceso a derechos sociales

1 Valentina Ortiz, “La frase de Polo Ramírez en ‘Bienvenidos’ que causó molestia en redes sociales”, *FMDos*, 23 de octubre de 2019, consultado el 3 de enero de 2024, <https://www.fmdos.cl/noticias/la-frase-de-polo-ramirez-en-bienvenidos-que-causo-molestia-en-redes-sociales>. Todas las fuentes electrónicas citadas en este trabajo permanecían activas en enero de 2024.

2 Johanna Guala Maldonado, “Estallido social y violaciones a los derechos humanos en Chile”, *Espacio Regional*, 1, 17 (2020): 95-108, <https://revistaespacioregional.ulagos.cl/index.php/espacioregional/article/view/149>.

como vivienda, salud y educación³— millones de chilenos se movilizaron contra el modelo neoliberal impuesto por la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). No obstante, de naturaleza similar a lo expresado por Ramírez, el discurso "no lo vimos venir" se hizo recurrente entre figuras públicas y autoridades de gobierno que argüían no ser conscientes del enorme descontento expresado entonces por la ciudadanía, pese a las escasas iniciativas y políticas públicas implementadas desde el retorno a la democracia para restituir los derechos sociales arrebatados por los discípulos de la escuela de Chicago en Chile.⁴ Aunque algunos no lo vieron venir, la crisis de desigualdad que se gestaba al interior de aquellos hogares invisibles para la oligarquía llevaba décadas anunciándose a viva voz en el discurso público y privado, en marchas multitudinarias e incluso en el arte.⁵ Así, disciplinas tan diversas como el *street art*, la *performance*, la literatura, la música —en sus variantes popular y docta—, el cine y el teatro se convirtieron en medios de protesta, denuncia y resistencia ante la violencia estructural ejercida por las instituciones surgidas tras el golpe de Estado, muchas de ellas todavía vigentes en la actualidad.

Justamente, esta realidad silenciada fue la que Michel Lapierre y Miguel Farías exploraron, examinaron y confrontaron en *Renca, París y Liendres* casi diez años antes del estallido, haciendo uso, para ello, de una de las manifestaciones artísticas más vinculadas a las élites y el poder: la ópera.⁶ Aunque, en primera instancia, se podría asumir que es paradójico escoger un arte de esta condición para representar realidades de vida marginadas, pareciera ser que la elección de este género tributó, precisamente, a la visibilización de una verdad incómoda ante aquellas audiencias para quienes la violencia institucional no era más que una ficción.

3 Paulina Sepúlveda, "¿Qué tan desigual es Chile?", *La Tercera*, 21 de octubre de 2019, <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/que-tan-desigual-es-chile/871225/>; César Jiménez-Yáñez, "#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile", *Revista Mexicana de Sociología*, 82, 4 (2020): 951-953, <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/59213/52348>.

4 Claudio Alejandro Olmos y Rodrigo Silva, "El rol del Estado chileno en el desarrollo de las políticas de bienestar", *Némesis*, 8 (2018): 89-101, <https://revistanemesis.uchile.cl/index.php/RN/article/view/66568>; Héctor Oyarce, "La dignidad al centro de las políticas públicas", *Aportes y aprendizajes colaborativos. Políticas públicas y enfoque en derechos humanos*, 2 (2019): 15-21, https://www.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2019/12/dossierN2_urgente_chile_y_sus_demandas.pdf.

5 José Rivera-Soto, "Si lo vimos (leímos) venir. Presagios literarios de la revuelta popular. Violencia estructural del neoliberalismo como motivo dominante en Zúñiga, Uribe y Araya", *Universum*, 36, 2 (2021): 462, <https://universum.otalca.cl/index.php/universum/article/view/176>; Luis Valenzuela Prado, "Escenas, protesta y comunidad. Cine y narrativa en Chile y Argentina (2001-2015)", *Universum*, 33, 2 (2018): 217, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762018000200215>; María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, "El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?", *Polis*, 33 (2012): 10, <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1377/2162>.

6 La obra se puede visualizar en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KF15xR1hnSg>.

A la vista de estos antecedentes, el objetivo de este ensayo es revisar la gestación y el estreno de la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2011) de la dupla Fariás-Lapierre para explorar los conflictos sociales y territoriales que fueron causa y consecuencia de su montaje. Dado que la aproximación a este objeto de estudio se realizará desde la historia (de la música) del tiempo presente, se expondrán testimonios de los distintos actores involucrados en el proceso, tales como el libretista –promotor de las reivindicaciones pretendidas en la obra– y las audiencias y no-audiencias que intervinieron en el debut. Dichos testimonios serán examinados a partir de los conflictos que suscitaron en su momento, así como también mediante la revisión de los movimientos sociales que tensionaron la convivencia nacional en la década de 2010 y la historia de violencia estructural que ha vivido la población desplazada hacia las periferias de la capital desde la dictadura.

I. Ópera y movimientos sociales: entre la innovación artística y la lucha contra la desigualdad

Con el objetivo de “fomentar e incentivar la creación de óperas entre los compositores y libretistas chilenos o residentes en Chile, y su posterior realización y montaje por artistas chilenos”,⁷ en octubre de 2010 se dio inicio al primer concurso nacional de composición de una ópera de cámara chilena. Esta convocatoria surgió como parte del proyecto “Asociatividad para el fomento de la ópera en Chile”, que fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) bajo el liderazgo de la soprano y *regisseur* chilena Miryam Singer.

De entre nueve postulaciones recibidas, resultó ganadora la obra *Renca, París y Liendres*, una ópera en tres actos para seis solistas, coro y orquesta con música del compositor Miguel Fariás y libreto del sociólogo Michel Lapierre.⁸ De acuerdo al testimonio de sus autores, el jurado la calificó como “una propuesta rupturista, subversiva y perturbadora que se adscribe

7 “Concurso de composición ópera de cámara 2010”, octubre de 2010, consultado el 13 de noviembre de 2020, http://www.scd.cl/festivales/20101103_bases_opera.pdf.

8 Miguel Fariás Vásquez es un compositor chileno nacido en Maracaibo (Venezuela) en 1983. Cursó su educación secundaria en el Instituto Nacional y luego estudió composición en la Universidad de Chile. Por su parte, Michel Lapierre Robles nació en 1982 y es oriundo de Renca, comuna de Santiago. También estudió en el Instituto Nacional, donde conoció a Miguel Fariás y, posteriormente, se tituló como sociólogo en la Universidad de Chile. Su trabajo se ha enfocado en la defensa de los derechos humanos y medioambientales de comunidades originarias latinoamericanas.

al ideario teatral de Antonín Artaud, en una estética sonora que preconiza el ideario del siglo XXI".⁹ En el programa de mano de la función de estreno, su argumento fue descrito por sus creadores de la siguiente manera:

La ópera abre su telón con su conflicto original: la cruz del cerro Renca se encuentra invertida y, ante esa evidencia, aparece un personaje mítico del Renca rural y colonial: el Caeza'e Chancho. Azuzado por don Emilio (otro personaje mítico renquino), Caeza'e Chancho desciende desde el cerro decidido a castigar a los culpables de esa inversión. Como lo ha hecho eternamente, desde el nacimiento de los tiempos de Renca, la misión de este engendro es restaurar el orden impuesto. Su rostro deforme, un cuerpo grotesco, la vanidad del poder y su violenta autoridad son las armas con las cuales intentará imponer sentido a la vida de los renquinos. Pero a su llegada encontrará nuevas criaturas que harán lo imposible por seducir, manipular y vencer sus intenciones. La Guatona Metalera, el Kiltro Warén y el Flaite Ilustrado son personajes actuales y míticos: están en las esquinas y las plazas del Renca actual y nos señalan las violencias y contradicciones de la marginalidad chilena, al mismo tiempo que sus marcas atávicas y míticas.

El conflicto entre el Caeza'e Chancho y los personajes renquinos encuentra un tercer antagonismo en don Emilio (quien personifica la conciencia vidente, pero también culpable, de las atrocidades del Caeza'e Chancho). Él es la cicatriz en el rostro de la deforme modernidad chilena. Al ritmo de la traición y las bajas pasiones, los personajes intentarán a toda costa conquistar sus ilusiones de poder y ocultar sus miserias haciendo gala de las locuras que la exitosa vía chilena de la felicidad ha inculcado: el clasismo, el consumismo, el individualismo, la violencia, la exclusión y la neurosis. Cuenta la leyenda que Caeza'e Chancho nació fruto de una violación en la época colonial, y, al igual que esta historia, la obra surgió a partir de una extraña orgía: el amorio artístico entre el género más serio de la ópera y la sátira social; el acto iconoclasta del humor popular y la memoria permanente de la lucha contra las injusticias. *Renca, París y Liendres* representa lo más crudo y grotesco del inconsciente cultural chileno; y lo es porque sus personajes son los monstruos deformes en que nos hemos convertido, sin verlo ni saberlo.¹⁰

Aunque insospechada en su momento, la génesis de *Renca, París y Liendres* comenzó en 2001, cuando Lapierre –aún escolar– escribió un cuento titulado *Renca, París y Londres* que ganó una mención honrosa en los Juegos Literarios Gabriela Mistral de la Municipalidad de Santiago.¹¹ Tiempo después, Fariás y Lapierre se propusieron convertir la historia en un libreto de ópera y, así, con el apoyo del Centre Internationale Nadia et Lili Boulanger de París, ambos completaron el proyecto hasta su montaje final en el Teatro Escuela de Carabineros el 14 de junio de 2012.

9 "Notas al programa de *Renca, París y Liendres*", 14 de junio de 2012.

10 *Ibid.*

11 Alfredo Egaña Respaldiza y Joaquín Lavín Infante, "Resolución Juegos Literarios Gabriela Mistral", consultado el 13 de noviembre de 2020, http://www.munistgo.info/premios_municipales/archivos/_2001/166.pdf.

La época en que compositor y libretista llevaron a cabo este proyecto no estuvo exenta de dificultades, debido, sobre todo, al descontento que vivía el pueblo chileno por causas tanto económicas como sociales. Lo anterior se tradujo en recurrentes protestas contra los gobiernos de turno en las que participaron diferentes colectivos de acuerdo a las demandas exigidas.¹² Algunas de ellas correspondieron a movimientos transversales a la sociedad civil, como Ni Una Menos (2015)¹³ o No + AFP (2016);¹⁴ sin embargo, la mayor parte de movilizaciones estuvo relacionada con el conflicto estudiantil que se arrastraba desde el retorno a la democracia.

En efecto, durante las dos primeras décadas del siglo XXI se sucedieron numerosas marchas protagonizadas por escolares y universitarios. De estas, las más importantes fueron el "Mochilazo" (2001),¹⁵ la Revolución pingüina (2006),¹⁶ la marcha de los paraguas (2011)¹⁷ y las protestas del Mayo Feminista (2018).¹⁸ Salvo la última, todas estas protestas estuvieron caracterizadas por una alta conflictividad entre los estudiantes y el gobierno, lo que provocó una intensa inestabilidad en los gabinetes ministeriales y en la conducción de las políticas públicas sobre educación y gasto estatal. Probablemente, el más significativo de estos movimientos para la creación de *Renca, París y Liendres* fue el conflicto estudiantil de 2011. En el año en que Lapierre y Fariás completaban la escritura y composición de su ópera, los estudiantes secundarios

12 Jiménez-Yáñez, "#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile", 952.

13 A partir de la mayor mediatización y visibilización de crímenes violentos –violaciones, mutilaciones y femicidios– perpetrados contra mujeres, especialmente contra niñas y adolescentes, el movimiento Ni Una Menos se instaló en Chile con la creación de asambleas y coordinadoras.

14 Este movimiento surgió a partir del rechazo ciudadano al sistema de pensiones representado por las Administradoras de Fondo de Pensiones (AFP), un sistema implementado durante la dictadura por el ministro del trabajo de Pinochet, José Piñera. Esta crítica se sostenía en las bajas rentas que las AFP ofrecían a los pensionados –con promedios muy inferiores al sueldo mínimo– y a las excelsas ganancias que éstas obtenían.

15 Bajo el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006), fue una de las primeras movilizaciones estudiantiles organizadas tras el retorno a la democracia. Consistió en un paro de estudiantes secundarios que protestaron por el costo del transporte público.

16 Este movimiento sucedió durante el primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010) y reunió a escolares de todo el país, que reclamaban el fin de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), la desmunicipalización de la educación pública, la gratuidad del pase escolar todo el año y la modificación de la Jornada Escolar Completa (JEC).

17 Sucedió durante el primer gobierno de Sebastián Piñera (2010-2014), fue una jornada de protestas dentro de las movilizaciones estudiantiles de 2011, en la que participaron estudiantes secundarios y universitarios de todo Chile.

18 La movilización estudiantil feminista de 2018 consistió en la denuncia de prácticas machistas y/o abusivas al interior de diversas universidades del país, públicas y privadas. Este movimiento derivó en el despido de algunos académicos, la creación de departamentos de género en los planteles universitarios y en la demanda de una educación no sexista tanto en educación superior como secundaria.

y universitarios de Chile llevaban a cabo una de las luchas ciudadanas más complejas y largas en la historia chilena reciente.

Si bien desde el retorno a la democracia habían existido ya dos ciclos de protestas similares –uno entre 1990 y 1997, y otro entre 2005 y 2006–,¹⁹ a diferencia de las anteriores, las movilizaciones de 2011 convocaron a cientos de miles de jóvenes de todo el país para exigir “educación gratuita, fin al lucro, democratización, fin al endeudamiento y el autofinanciamiento y acceso equitativo”.²⁰ Así, organizados en tres asociaciones nacionales –Confederación de Estudiantes de Chile (Confech), Coordinadora Nacional de Estudiantes Secundarios (Cones) y Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (Aces)– y liderados por los liceos emblemáticos²¹ y las universidades tradicionales, los participantes del movimiento radicalizaron las protestas por medio de marchas semanales, cacerolazos, huelgas de hambre, paros y tomas indefinidas que duraron más de seis meses.

A pesar de que la desarticulación de la convivencia pacífica en las ciudades debido a los constantes enfrentamientos entre Carabineros y estudiantes dividió a la opinión ciudadana entre el apoyo y la oposición a las movilizaciones, la prolongada lucha estudiantil logró desestabilizar el gobierno de Sebastián Piñera y repensar un modelo económico que perpetuaba la desigualdad desde la educación primaria. Estas demandas, originadas en las protestas de universitarios y escolares, fueron en gran medida el germen de la crisis social de octubre de 2019, cuando se hicieron llamados a evadir masivamente el pago del metro de Santiago debido al alza del transporte público. Nuevamente, estas protestas estuvieron lideradas por estudiantes secundarios, quienes se organizaron para realizar las evasiones en diferentes puntos de la capital. Sin embargo, lo que empezó como una acción reivindicativa por parte de escolares escaló rápidamente a una jornada espontánea de protestas en rechazo al neoliberalismo y la desigualdad, en la que participaron personas de diversas edades, estratos sociales, ocupaciones e ideologías, y que se prolongó durante varios meses hasta que la pandemia de COVID-19 forzó la restricción de movilidad en las ciudades.

Como se ha visto, la revuelta de octubre no fue la primera manifestación pública de descontento experimentada desde el retorno a la demo-

19 Mauricio Rifo, “Movimiento estudiantil, sistema educativo y crisis política actual en Chile”, *Polis*, 36 (2013): 2-3, <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1449/2305>.

20 Carolina Segovia y Ricardo Gamboa, “Chile: el año en que salimos a la calle”, *Revista de Ciencia Política*, 32, 1 (2012): 69, <https://ojs.uc.cl/index.php/rcp/article/view/6158>.

21 Los liceos emblemáticos son instituciones públicas de educación secundaria con gran trayectoria y cuyos resultados académicos son considerados de excelencia.

cracia, pero, quizás, sí fue la más multitudinaria y transversal respecto de la composición social y etaria de sus participantes. En este sentido, el estreno de *Renca, París y Liendres* no solo hizo apología de la vulnerabilidad invisibilizada que, siete años después, en octubre de 2019, explotó en una crisis social que motivó la escritura de una nueva Constitución, sino que también representó las exclusiones vividas por aquellos jóvenes y sus familias que se encontraban imposibilitados para acceder a una educación de calidad debido a la falta de recursos económicos, sociales y culturales. Más aún, el mismo hecho de que el jurado circunscribiera la obra al ideario de Artaud –cuya característica principal es el impacto emocional que provoca en el público a causa de la violencia grotesca interpretada sobre el escenario–, habla de un público desconectado de la realidad, pues el libreto de Lapierre no es sino una representación simbólica de la desigualdad y la exclusión social.

2. Ópera y territorio: exclusión social y el “ser desplazado” en la metrópoli

Aunque la principal atracción para la audiencia fue la dura crítica social derivada del libreto, parte de la originalidad de *Renca, París y Liendres* radicó en su emplazamiento en una comuna santiaguina modesta, donde gran parte de la población de ese entonces se encontraba en condiciones de cesantía o pobreza. Más allá de algunas excepciones, la ópera chilena no se había caracterizado por interpretar su propio tiempo y lugar,²² por lo que la creación y difusión de una obra cuyos personajes pertenecían a la cultura popular y se interpelaban acerca de los problemas derivados de la marginalidad simbolizó un quiebre respecto a la tradición operática nacional.

Precisamente, la elección de un territorio excluido como escenario de las luchas llevadas a cabo por los personajes dentro de la ópera corresponde a la sociedad fragmentada que su libretista pretendía representar. En efecto, el musicólogo y sociólogo Simón Palominos –colaborador ocasional de Lapierre– describía así la comuna: “Renca es una de las tantas comunidades relegadas a los márgenes de la sociedad, situación que es requisito y consecuencia de

22 Constanza Arraño Astete, “Siete décadas de ópera chilena: hacia la reivindicación de un género proscrito”, *Observatorio Cultural*, consultado el 20 de enero de 2023, <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2023/01/20/siete-decadas-de-opera-chilena-hacia-la-reivindicacion-de-un-genero-proscrito/>.

nuestro modelo de desarrollo y contrasta con los rascacielos e indicadores de crecimiento económico celebrados por las autoridades nacionales".²³

En relación con la elección de Renca y los lugares a los que se hace referencia en la ópera –tanto literal como simbólicamente–, en una entrevista de 2012, Lapierre refería como fuentes de inspiración tres hitos físicos presentes en dicha comuna: la central termoeléctrica, la autopista central y el cerro Renca. Para él, estos lugares eran símbolos de la violencia institucional y, asimismo, de la subsecuente exclusión de la que han sido víctimas sus pobladores:

[Lapierre señala cada hito mientras habla] Allá, justo al frente mío, está la termoeléctrica, que alguna vez se puso [...], pero está ahí desde siempre. Esta carretera, que debe tener unos diez años; y ese cerro de arriba, hermoso, que es como una ilusión, como un lugar de recreo y de sueños de todo niño que vive acá. Entonces, ¿por qué, más que nada, nombro esas tres cosas? Porque [...] relata la violencia de la ciudad: la termoeléctrica, como todos saben, envenena a la gente, y en general se pone en los lugares más pobres... La carretera es un lugar que es muy rápido, es muy cómodo cuando uno anda apurado, pero, finalmente, es un lugar de conexión para los sectores más acomodados de la capital, y lo que hizo fue partirnos el terreno de juego. Aquí era un lugar donde nosotros jugábamos, donde había feria, donde había mucha vida. Y, en general, esos son lugares [...] que son deleznable, que pueden ser aprovechados en pos de otros intereses. Pero estaba el cerro, a pesar de toda la contaminación, a pesar de todos esos impactos, de esa violencia del territorio, el cerro nos mostraba un lugar verde, un lugar bello. Pero bueno, también está la cruz de arriba, que también para mucha gente implica esperanza, también me implicaba la colonización, la evangelización, que hay que recordar que en Latinoamérica causó millones de muertos. Entonces, para mí, es muy relacionable esa cruz con esa termoeléctrica y con esta carretera. Y el cerro para mí, [...] para nosotros era un lugar esperanzador, sobre todo cuando en el invierno hay aquí un atardecer muy, muy bello, rojo, en que parece encenderse el cerro y como protestar, en un momento dado, contra todo lo que hay. Es lo que nosotros nos imaginábamos.²⁴

La violencia territorial enunciada por Lapierre no era algo nuevo en ese tiempo. Diversos especialistas en arquitectura y estudios urbanos habían denunciado durante décadas la segregación sistemática que desplazó a los pobladores a la periferia de las ciudades, especialmente en la capital, Santiago. Esta circunstancia fue resultado, por una parte, de la creación y ejecución de políticas públicas diseñadas durante la dictadura cívico-militar para liberar terrenos con mayor plusvalía en desmedro de soluciones habita-

23 Simón Palominos Mandiola, "Postdata: Renca en la carga de sus hombros", en *Renca, París y Liendres* (Santiago: Nadar Ediciones, 2014), 76.

24 Miryam Singer, *Abriendo las cortinas de... Renca, París y Liendres* (Santiago: Cinemadicción, 2012), YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=tBGzCxf1ok0>, min. 14:09.

cionales dignas para las clases populares,²⁵ y por otra, de la construcción de viviendas sociales de calidad insuficiente que impiden alcanzar estándares mínimos de bienestar social para superar la pobreza o precariedad extrema.²⁶

Pese a lo anterior, la violencia territorial no es el único problema simbolizado en la ópera. De acuerdo a su libretista, *Renca, París y Liendres* es una representación de la modernidad en Latinoamérica, aquella modernidad que se propone moldear el continente según el paradigma europeo y que sustenta su poder en la violencia estructural impuesta desde la colonia hasta la actualidad mediante las dictaduras, instituciones y políticas públicas. Desde este punto de vista, la ópera pretende ser una interpelación a la oligarquía y su ambición de probarse, a sí misma, moderna, crítica que se manifiesta a partir del título de la obra. En palabras de Lapierre,

la pregunta que como latinoamericanos nos hacemos siempre es qué hace la modernidad aquí en Latinoamérica, qué hace ese deseo por ser europeos. Siempre escuchamos hablar a los economistas sobre el crecimiento económico, creciendo hasta el fin, el progreso... Todos esos rollos que, en un momento dado, fueron implantados con las instituciones, inyectados vilmente, y la gente lo sufre, lo pasa, y son inyecciones de poder. De hecho, *Renca* mismo en nuestra cultura, en lo que tenemos, lo que somos; París, lo que queremos ser, y *Liendres*, lo que arrastramos pero no queremos ver, eso es incómodo!²⁷

Este modelo que nosotros tenemos de imposición, de cicatrices a la ciudad, de los espacios públicos, de exclusión, es lo que nosotros... lo que –en verdad– el poder, el sistema, eleva como ilusión de todos, como gran joya de la modernidad, como el gran sueño de la sociedad. De hecho, ese mismo cartel que está arriba [“*Renca* la lleva”] es el maquillaje de eso mismo. Es casi como hacer una propaganda de todo ese sufrimiento, de toda esa fragmentación de la ciudad, y volverla maquillaje, volverla espectáculo, volverla vedette, volverla la estrella, el florero del salón de la casa. [...] Yo creo que lo que hemos intentado es cambiar el enfoque y, obviamente, es una ópera que está territorializada en un lugar, pero [podría ser cualquier lugar].²⁸

25 Alejandra Celedón Foster, “Operación piloto: Santiago en tres actos”, *Revista 180*, 43 (2019): 6, <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/609/413>.

26 Xenia Fuster-Farfán, “Las políticas de vivienda social en Chile en un contexto de neoliberalismo híbrido”, *Eure*, 45, 135 (2019): 22, <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2906/1170>; Denise Espinoza, “Aravena y Elemental: propuestas contra la desigualdad”, *La Tercera*, 2 de noviembre de 2019, <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/aravena-elemental-propuestas-la-desigualdad/886580/>; Alejandro Aravena, “¿Qué tiene que ver la vivienda con la pandemia, el estallido y la reactivación económica?”, *The Clinic*, 9 de julio de 2020, <https://www.theclinic.cl/2020/07/09/columna-de-alejandro-aravena-pandemia-reactivacion-economica/>.

27 Vivian Lavín, “Un paseo por la idiosincrasia musical”, *Vuelan las plumas*, junio de 2012, <http://www.vuelanlasplumas.cl/un-paseo-por-la-idiosincrasia-nacional/vlp/2017-09-29/163849.html>, min. 16:10.

28 Singer, *Abriendo la cortina de... Renca, París y Liendres*, min. 13:08.

3. Ópera y comunidad: marginación y reivindicación en códigos de élite

La elección de la palabra "liendres" en un título que apelaba a Renca y el uso invertido de la característica cruz ubicada en la cima del cerro Renca –símbolo comunal– en el afiche promocional despertó en la comunidad local el más ferviente rechazo ante una obra que se consideró estigmatizadora y satánica, cuestión que quedó immortalizada en numerosos registros de prensa de la época, sobre todo, en diarios y programas de televisión. Estas apreciaciones fueron fuertemente impulsadas por la alcaldesa de Renca, Vicky Barahona, quien en una carta dirigida al general director de Carabineros algunos días antes del estreno, solicitaba antecedentes sobre la ópera para tomar acciones con el fin de "evitar que se ensucie puerilmente la honra y dignidad de [los] renquinos [que] no merecen que se les ridiculice por su condición socioeconómica o por las oportunidades que han tenido o no al nacer".²⁹ Admitiendo que no conocía el contenido de la obra, los argumentos de Barahona para pedir su censura se fundamentaban en lo siguiente:

[...] se ha utilizado el nombre de Renca, y [...] la cruz que corona el cerro que lleva su nombre, para una ópera u opereta de la que muy poco se conoce, pero que por su título y "lo pintoresco" de su personaje principal, muestran a la comuna de Renca como un lugar sucio, atrasado, menesteroso y poblado de seres con nombres poco felices que castiga a otros personajes que persiguen al parecer fines satánicos. Con esto, en definitiva, se estigmatiza a la comuna de Renca y sus habitantes y se les relega a los extramuros de una ciudad que aspira a la modernidad, en condición de habitantes de un sitio pintoresco (en el mal sentido de la palabra) donde por sus calles proliferan liendres, personajes zoomórficos y se cometen actos de connotación satánica.³⁰

Sin embargo, la respuesta de Carabineros fue negativa para Barahona y sus partidarios. Aún más, el vicepresidente y director ejecutivo de la Corporación Cultural de Carabineros de Chile, Anselmo Flores Cáceres, general inspector en retiro, defendería la exposición de la obra apelando, en primer lugar, a los derechos constitucionales que aseguran la libertad de expresión y, en segundo lugar, a la necesidad de la población chilena de acceder al arte. En sus palabras,

en una sociedad democrática todos tenemos derecho a opinar, por derecho constitucional y por, también, un derecho humano, tenemos capacidad de opinar.

29 Vicky Barahona Kunstmann, "Carta dirigida al Sr. General Director de Carabineros de Chile Abogado Gustavo González Jure", consultado el 7 de diciembre de 2020, <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2012/06/14/alcaldesa-vick-barahona-molesta-con-obra-de-teatro-renca-paris-y-liendres/?v=desktop>.

30 Barahona, "Carta dirigida al Sr. General Director de Carabineros de Chile".

No puedo hacer antijudicios ni prejuizar. El arte en sí no amerita ni siquiera ningún cuestionamiento. Somos rigurosos en aceptar que las expresiones artísticas no se confundan con ningún otro carril. Al haber logrado un primer lugar con un jurado de tanta excelencia, ¿quiénes somos nosotros para siquiera juzgar o evaluar una cosa que no nos compete? Solamente darle la posibilidad de que eso se presente a un mundo que está ávido de la cultura de nuestro país.³¹

Aun así, las manifestaciones de parte de algunos renquinos no se detuvieron ni los días previos al montaje ni durante el estreno mismo, lo que quedó registrado en varios videos privados e incluso en un documental que se hizo sobre la ópera.³² La musicóloga Fernanda Ortega, asistente al estreno, describía así las protestas de ese día: “al llegar [...] al teatro, con absoluta sorpresa encontramos un grupo de vociferantes vecinos de la comuna de Renca premunidos de carteles y objetos sonoros que realizaron una ‘funa’³³ al estreno de esta ópera, por considerarla ofensiva al espíritu emprendedor de la comuna de Renca”.³⁴ La posición de aquellos vecinos se sustentaba en lo que ellos percibían como un atropello a su dignidad pues, como renquinos, sentían que los estaban llamando “piojentos” y esto los hacía sentir discriminados, ofendidos y hasta agredidos, tal como lo reflejan las defensivas palabras de la alcaldesa Barahona el día de estreno, publicadas en diversos medios:

No sé por qué tomaron el nombre de Renca, podrían haber usado otra comuna o el de una ficticia. Y además en forma tan peyorativa, el título es horrible, todos sabemos con qué se relacionan las liendres, con suciedad; los piojos se relacionan con la mugre y que me digan que en mi comuna hay gente cochina, eso sí que no lo voy a aceptar.³⁵

Nuestra molestia radica en [...] el nombre que tiene esta obra, *Renca, París y Liendres*, que, indudablemente, al ojo y al oído suena claramente como que los renquinos fueran personas sucias, porque las liendres han tratado de ligarlas a la pobreza [...] y aquí, nosotros en Renca, la gente podrá ser humilde, probablemente también es pobre, pero es gente limpia, trabajadora, honesta.³⁶

Se insulta derechamente a los renquinos. En algunas partes se señala que los renquinos son borrachos, que las mujeres son prostitutas, itodo esto dentro del arte y la metáfora! En otras partes dicen que los renquinos nacen con el signo de

31 Singer, *Abriendo las cortinas de... Renca, París y Liendres*, min. 12:06.

32 Singer, *Abriendo las cortinas de... Renca, París y Liendres*, min. 10:18.

33 En Chile, se le dice “funa” al conjunto de acciones perpetradas por una o más personas en que se busca rechazar o quitar apoyo a una persona o actividad.

34 Fernanda Ortega, “En torno a dos estrenos de ópera: música, institución y comunidad”, *Revista Musical Chilena*, 67, 219 (2012): 91, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27914>.

35 Carolina Aliaga, “Edil molesta con ópera sobre Renca”, *Publimetro*, 14 de junio de 2012, <https://www.readmetro.com/es/chile/santiago/20120614/2/>.

36 “iPolémica en Renca! Por obra *Renca, París y Liendres*”, *Mañaneros*, 15 de junio de 2012, YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=bwOUIAH8GXM>, min. 00:27.

la bestia o algo similar, lo cual, indudablemente, es un agravio, una ofensa gratuita que no se merece la gente más humilde y trabajadora. De verdad, esto no tiene perdón de Dios. [...] Ojalá el parlamento revise los fondos, tanto de la ley como del reglamento que financia Fondart, de manera tal que en el futuro no sean recursos para obras que denigren a las personas y a las comunas.³⁷

Como se puede ver, los simbolismos descritos por Lapierre y Farías en la sinopsis de la ópera no llegaron a ser conocidos por las personas que se sentían aludidas en forma negativa por la vinculación entre el nombre de *Renca* y las liendres. En un reportaje de 2012, una vecina señalaba que "el propio nombre dice que somos unos piojentos, ¿y quiénes son los piojentos? Los que no tienen nada", mientras que otra mujer reafirmaba el problema diciendo: "no estoy de acuerdo, porque, ¿te gustaría que en tu comuna te trataran de piojento? Y eso es cultura [...]. Yo me siento agredida".³⁸ Dicha nota de prensa concluía con las siguientes palabras del periodista:

La obra puede no tener ningún ánimo de ofender, pero lo cierto es que son los habitantes de la comuna mencionada quienes son constantemente ofendidos y estigmatizados. Se hizo cultura, pero a costa de la imagen y dignidad de todas estas personas que solamente exigen una explicación.³⁹

La respuesta de realizadores y académicos a la polémica suscitada por *Barahona* calificó el asunto de absurdo. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en la reacción de la musicóloga Ortega, quien afirmó que "se produjo una suerte de paradoja en la que los espectadores nunca quisieron ocupar el lugar que les estaba determinado, simplemente por malos entendidos y por prejuicios estimulados por la ignorancia".⁴⁰

Esta reacción de parte del mundo artístico se debió a que las protestas no tuvieron más asidero que las acusaciones de satanismo por la cruz invertida y las disputas en torno a la significación de la palabra "liendres". Sin embargo, sus creadores no se hicieron cargo de las cargas simbólicas que los elementos escogidos para elaborar la sátira provocaron en aquellas personas que continuamente habían sido discriminadas por causa de su estrato social y que se sintieron violentadas una vez más. Tampoco buscaron estrategias para asegurarse de hacer de los habitantes de *Renca* espectadores de la obra mediante la instalación de la puesta en escena dentro de la comuna, o bien, por medio de la aplicación de metodologías participativas o técnicas de educación popular que podrían haber abarcado desde la realización de

37 "Ópera *Renca, París y Liendres* genera polémica entre renquinos", *Meganoticias*, 16 de junio de 2012, YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=qLBgD02fAfg>, min. 00:56.

38 "¡Polémica en *Renca!* Por obra *Renca, París y Liendres*", min. 1:07.

39 "¡Polémica en *Renca!* Por obra *Renca, París y Liendres*", min. 2:27.

40 Ortega, "En torno a dos estrenos de ópera: música, institución y comunidad", 91.

conversatorios con las comunidades locales hasta una invitación a los vecinos para colaborar en la manufactura de escenografías y vestuarios, por ejemplo.⁴¹ Asimismo, se perseveró en la adaptación del cuento de Lapierre al formato de una ópera, un género escénico que, en Chile, está asociado a las élites y cuyos códigos son desconocidos por la mayoría de la población –especialmente por los estratos sociales bajos– y que, en el caso particular de *Renca, París y Liendres*, está construida con un lenguaje musical y literario de alta complejidad por su naturaleza vanguardista y metafórica.

En virtud de lo expuesto, la afirmación de que los vecinos de Renca “nunca quisieron ocupar el lugar que les estaba determinado” resulta, a lo menos, discutible, por cuanto el lugar de espectadores nunca estuvo determinado para ellos, sino para quienes contaran de antemano con el *habitus* necesario para –querer y poder– asistir, entender e interpretar la ópera. En esta línea, cabe recordar que, de acuerdo a Bourdieu, “hablar del *habitus*, entonces, es también recordar la historicidad del agente [...], es plantear que lo individual, lo subjetivo, lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas”,⁴² por lo que ignorar la experiencia de desigualdad –no aquella desigualdad academizada ni mediatizada por el arte, sino la que es vivida en las poblaciones por “los otros marginados”–, las prácticas culturales y las memorias de discriminación arraigadas en la comunidad renquina supuso, en efecto, un nuevo ejercicio de violencia en contra de los pobladores. Dicho de otro modo, la institucionalidad en que se enmarcó el montaje de *Renca, París y Liendres* –ya fuese en lo relativo al género escogido, los artistas participantes, las organizaciones auspiciadoras (Universidad Católica y Teatro de Carabineros, ambas asociadas a la concentración de la riqueza y el poder) o las decisiones de no-vinculación con el medio–, lejos de propender la integración de las comunidades excluidas a las que hacía apología, contribuyó a reproducir y legitimar las estructuras de dominación a las que los renquinos han estado expuestos y que sus propios creadores buscaban denunciar a través de la sátira.

En relación con lo anterior, al ser informada de que el libreto había sido escrito por un renquino, Barahona sostuvo que el hecho revestía mayor

41 Cabe destacar que esta última estrategia sí fue utilizada en una ópera chilena posterior, *La Malén* (2018), de René Silva, que fue creada como un proyecto participativo para la comunidad local. René Silva, “La ópera como herramienta de acción social y unión comunitaria. Reflexiones acerca del proceso creativo, montaje y estreno de *La Malén*”, *Revista Musical Chilena*, 73, 231 (2019): 152, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/53319>.

42 Alicia B. Gutiérrez, “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, por Pierre Bourdieu, trad. y coord. por Alicia Gutiérrez (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 16.

gravedad, pues "quiere decir que [Lapierre] no quiere nada a su comuna o se fue hace mucho tiempo de ella",⁴³ ante lo que él replicó, en prensa, que "la obra no estigmatiza a los renquinos. Yo soy renquino, degradar a Renca sería degradarme a mí".⁴⁴ No obstante, en una entrevista publicada el día del estreno, el autor profundizó en su visión de la comuna como habitante de ella y en las motivaciones que lo llevaron a instalar la obra allí:

Renca, París y Liendres tiene una motivación personal [...]. Renca fue siempre un territorio rural cerca del Santiago de principios del siglo XX, que abastecía de productos agropecuarios al centro urbano. A pesar de los procesos de migración campo-ciudad de los años cuarenta y cincuenta, Renca mantuvo su relación de abastecedora agrícola con la ciudad hasta principios de los setenta, década en que cambió el uso del suelo y las chacras se cubrieron de polvo, piñén y pobreza. Como toda ciudad latinoamericana, ese proceso fue también una particularidad de nuestra modernidad: se hace presente el progreso y el cemento, pero no la dignidad y el buen vivir; y más que integración, la comuna fue la expresión de la exclusión de la sociedad: los campesinos empobrecidos y migrados, la ciudad de poder que los arrastra a sus rincones; el desempleo y el subempleo, la delincuencia, la violencia, el hambre y la locura, que comienza a extenderse para sobrevivir; lejos de la civildad de la clase alta, la intervención del Estado y sus importantes discusiones. Yo nací y viví en Renca y observé esas relaciones: vi, en su realidad actual, las imposiciones y conflictos que hemos heredado históricamente como chilenos; vi la traición, la locura del hambre y la pasta base a espaldas de los grandes edificios; vi la autoridad burlada, las agresiones crueles, las borracheras infantiles a espaldas de nuestros indicadores económicos. La cara de la modernidad y el sello de la imposición.⁴⁵

La utilización de personajes pertenecientes a la mitología popular urbana –dos corresponden a leyendas de Renca, y tres, a arquetipos de las clases bajas que habitan lugares como Renca– no contribuyó a construir una identificación instantánea con los vecinos de la comuna, dado que la percepción de los pobladores no fue verse representados, sino burlados. Asimismo, el universalismo de la historia convirtió a su argumento en un referente para distintas regiones latinoamericanas en vez de una obra exclusivamente situada en Renca, por lo que aquellos elementos que buscaban encarnar la identidad local no trascendieron como aspectos efectivamente identitarios para la audiencia, a pesar de que esos símbolos estuviesen relacionados con la historia local. En otras palabras, la identidad renquina fue impuesta en una ópera en la que la comunidad renquina fue, paradójicamente, excluida.

43 "iPolémica en Renca! Por obra *Renca, París y Liendres*", min. 1:41.

44 Aliaga, "Edil molesta con ópera sobre Renca".

45 Mauricio Rinaldi, "Estreno mundial de la ópera *Renca, París y Liendres* en Santiago de Chile", *Estudio Ars Lux*, 14 de junio de 2012, <https://estudioarslux.blogspot.com/2012/06/estreno-mundial-de-la-opera-renca-paris.html>.

En este sentido, si bien es cierto que tanto el argumento como el título pretendían reflejar la violencia sistémica de un territorio históricamente vulnerado, la carencia de una estrategia de vinculación con las comunidades involucradas y la distancia social con que su libretista escribió la obra impidieron, en gran medida, que los vecinos observaran en la ópera una representación satírica de las violencias que sufrían. Consultado por esto, Lapierre confesó que “uno tiene la obra en su cabeza y cuando sale al público y los demás lo escuchan, adopta otra posición [...] por todas las fuerzas que están presionando, y en verdad me dio mucha lata⁴⁶ que mucha gente se sintiera discriminada por eso... Y lo puedo entender”.⁴⁷

4. Ópera y modernidad: en búsqueda de identidades locales y simbolismos universales

Para tributar a la subversión contra el discurso colonialista –cuyo efecto Lapierre identifica como la exclusión social de las clases populares–, en la ópera se hace uso, por un lado, de personajes simbólicos que son tanto alegorías de los vicios de la modernidad como individuos que se representan a sí mismos, y por otro, de una acción dramática orientada a denunciar las injusticias sociales derivadas del modelo neoliberal que domina el país y a Latinoamérica. Esta visión está ilustrada en un comentario del sociólogo Simón Palominos, publicada como reseña en el libreto de la ópera:

Renca, París y Liendres tematiza las promesas inconclusas de la modernidad latinoamericana y chilena, no solamente respecto del desigual desarrollo económico del país sino, sobre todo, en función de los grandes traumatismos sociales que permanentemente relegan a la población del país a una situación de abandono por parte de las figuras institucionales y arquetípicas del poder: el Estado, los políticos, los militares, la economía; pero también el padre, la madre, la sexualidad, y todos los resabios de una historia colonial, republicana y colonizada de abuso y monstruosidad.⁴⁸

En *Renca, París y Liendres*, la modernidad referida por Palominos está representada por cada uno de los cinco personajes que protagonizan la obra. Los míticos, Caezaé Chancho y don Emilio, simbolizan dos poderes antagóni-

46 Sentir “lata” es una expresión local que se puede entender como sentir pesadumbre, tristeza o aflicción.

47 Entrevista personal con Michel Lapierre, 27 de enero de 2021.

48 Palominos, “Postdata...”, 79.

cos y complementarios al mismo tiempo: el primero encarna la violencia, el autoritarismo y la imposición del poder por la fuerza, mientras que el segundo personifica la mediación política, la avaricia, el tradicionalismo, la búsqueda del dinero y la acumulación de la riqueza. En concreto, para Lapierre estos personajes interpretan, respectivamente, al dictador Augusto Pinochet y a la Concertación de Partidos por la Democracia⁴⁹ con su política de "en la medida de lo posible". Esta percepción es profundizada en dos entrevistas, una de 2012 y otra de 2021, respectivamente:

[El Caeza'e Chancho] es un personaje muy potente. Quizás hay muchas cosas que se explican con mi formación; yo soy sociólogo. Entonces, para mí, era una manera de rescatar un mito para explicar la realidad actual, y [la historia cuenta que] el Caeza'e Chancho [...] nació producto de una violación, de una imposición del poder, en la época de Renca colonial. Me pareció perfecto para retratar lo que ahora sucede, en que las masas o los movimientos sociales están ávidos de participación y están cansados ya de que se haga una imposición total desde el poder de lo que es nuestra sociedad.⁵⁰

En el tema medioambiental o en la historia del pensamiento latinoamericano, la élite local siempre, bueno... la teoría de la dependencia, las teorías del pensamiento crítico latinoamericano se iban contra el colonialismo, el poscolonialismo, el neocolonialismo, el imperialismo, la subyugación desde afuera de los países centrales, del fondo próspero, de la imagen del conquistador, de ese tipo de imágenes. [...] En los conflictos ambientales, todos los temas económicos [y] las élites pasan desapercibidas muchas veces -bueno, en Chile quizás no tanto-, pero en conflictos específicos tienen su rol totalmente, y quizás, mucho más despótico. Entonces, don Emilio sería como esa mediación política que hubo para frenar el poder dictatorial directo del Caeza'e Chancho, y en ese sentido yo lo relacionaba con un modelo social que era la Concertación. Por eso don Emilio tramita al Flaite Ilustrado, lo tramita todo el rato, ve las carpetas, dice que ahí tiene montón de reclamos acumulados -que fue una metáfora quizás de la Concertación de los noventa [...]-. Pero su función es [el rol] medio místico, medio personaje integrador, pero siempre zalamero del poder, siempre acompañado con el poder. Me da la imagen de la búsqueda de esa modernidad, esa modernidad que atenúa el poder, que es suave, que estamos en una democracia pero súper vigilada, y en ese sentido lo relacioné como un personaje histórico que tiene que ver con cualquier otra cosa, con esa etapa mítica, política, que no alcanza a resolver los conflictos y finalmente termina muy acompañada o fortaleciendo o respaldando el poder.⁵¹

49 La Concertación de Partidos por la Democracia fue una coalición de partidos políticos de izquierda, centro y centro-izquierda creada en octubre de 1988, luego del plebiscito que dio inicio al fin de la dictadura militar chilena. Todos los presidentes que gobernaron Chile entre 1990 y 2010 pertenecieron a dicha coalición.

50 Lavín, "Un paseo por la idiosincrasia nacional", min. 8:11.

51 Michel Lapierre en entrevista con la autora, 27 de enero de 2021.

Por su parte, los otros tres personajes representan a identidades vinculadas con la marginalidad. En primer lugar, la Guatona Metalera, único personaje femenino de la ópera, interpreta a las mujeres a partir del imaginario de su autor: una persona que se defiende desde la agresividad y violencia, que transita “entre la emancipación y el papel dependiente [...], subordinado”⁵² y que expresa “la posición de la mujer que quiere ser, que en un momento igual es traicionada, que no puede estudiar, que está dedicada a los hijos, pero que intenta, a través de la figura del metal [...], rebelarse”.⁵³

Pese a que la Guatona Metalera pertenece a una tribu urbana transgresora y rupturista, su accionar se somete a las relaciones que establece con los otros personajes masculinos, sin un arco dramático propio o exclusivo. Más aún, su autor veía en ella a una mujer cuyos proyectos de emancipación se veían truncados por los traumas con el padre –encarnado, en cierta forma, en el Caezaé Chancho, quien es, simultáneamente, su interés amoroso–, cuestión que no solo buscaba representar al género femenino, sino también a Chile y su incapacidad de independizarse de la dictadura.

En segundo lugar, el Flaite Ilustrado personifica a los habitantes de las poblaciones, relegados a la pobreza y vulnerabilidad a causa de su origen socioeconómico, pero que –tal como Lapierre en el Instituto Nacional– encuentran la oportunidad de superar la exclusión mediante la educación y así aspirar a cierta movilidad social. Pese a ello, en el Flaite Ilustrado sobreviven los códigos poblacionales con los que creció –movimientos, vestimenta, lenguaje–, pues lo marginal es parte de su identidad individual y colectiva. En este sentido, la incorporación del personaje del Flaite Ilustrado en *Renca, París y Liendres* no es casual ni gratuita pues, por el contrario, simboliza fuertemente la desigualdad generada por las políticas educacionales chilenas. El Flaite Ilustrado no solo representa a aquellas personas que, nacidas en la población, logran salir adelante gracias a la educación, sino que también personifica a los escolares de liceos emblemáticos y a los universitarios que tuvieron la opción de acceder a mejores oportunidades y, asumiendo las consecuencias de sus acciones, escogieron luchar porque esas oportunidades fuesen derechos universales y no privilegios de unos pocos.

Finalmente, el último personaje es el Kiltro Warén, quien simboliza la violencia no estructural que se vive en los barrios populares: la delincuencia, el narcotráfico, la corrupción, el matonaje; es decir, la violencia que entró a las poblaciones validada por la dictadura y que mantiene el *statu quo* para

52 Michel Lapierre en entrevista con la autora, 27 de enero de 2021.

53 Singer, *Abriendo la cortina de... Renca, París y Liendres*, min. 22:51.

beneficio de los grandes poderes que se sirven del país. Estas dos figuras, antagónicas entre sí, son descritas por Lapierre a partir de su vinculación con la sociedad:

El Kiltro Warén es un arquetipo súper visto, súper vivido en las poblaciones marginales, y aquí sí que la gente que lo ha vivido lo sabe. La gente que es más maleante es individualista, es traicionera, puede robarle a su propio vecino, y tiene una ética que la veo producto de una marginalización en los ochenta extrema. O sea, en la época de Pinochet se vendió todo, el Estado se achicó, todas las partes marginales de la ciudad que tenían algún tipo de apoyo se suspendió, llegó la pasta base y eso marcó una locura que la gente de bien no conoce y se sorprende. [...] A veces la gente habla del encapuchado, "¿de dónde salió esta violencia?, ¿por qué están encapuchados?, ¿por qué son esos delincuentes?", la gente dice, y en verdad es lo que la misma sociedad creó a través de los ochenta, de los noventa, de la exclusión que quedó tan afuera que, finalmente, convirtió a ciertos personajes... yo creo que los volvió hacia una locura social, digamos. Y el nombre de Kiltro Warén es, justamente, porque, en el fondo, el modelo y la sociedad los animaliza, los saca de la sociedad, no los vuelve ciudadanos, los vuelve como un animal. [...] El Kiltro Warén habla de cómo fuimos nombrados, fuimos ladrados, vueltos al ladrido, rugidos... Porque, finalmente, la sociedad, al excluirlos, también les quita la palabra y lo único que queda es el peñascazo. El Flaite Ilustrado es la parte esperanzadora que siempre tiene que haber [...]. Refiere a la cultura popular que ha sido capaz de medir o de describir los latidos de la cultura más interna, no aquella que la maquilla, como hace la clase alta en estos lugares. [...] Entonces el Flaite Ilustrado es aquel que se pudo educar, que pudo, dentro de todos los caminos de exclusión que hubo en la sociedad, educarse, pudo llegar a ciertos colegios —que, aparte, son muy poquitos—, pero adaptó lo mejor de la cultura popular, adoptó el conocimiento de la calle y lo puede convertir en objeto de arte.⁵⁴

Si bien la música de *Renca*, *París* y *Liendres* es moderna, su partitura está escrita con notación tradicional y hace uso de los doce tonos del sistema temperado, con ocasionales incursiones de micro tonos. Escrita para cinco solistas, orquesta sinfónica y coro, la obra se inserta en el canon más tradicional del género respecto a formas vocales operáticas, como recitativos, arias, dúos y coros, entre otros. Integra, no obstante, sonoridades propias de la cultura popular, entre las que destacan melodías de metal, boleros, payas y rap, que están asociadas con algunos de los personajes.⁵⁵

54 Singer, *Abriendo la cortina de... Renca, París y Liendres*, min. 24:01.

55 Cristian Fernández Toro, "Estética y política en la ópera contemporánea chilena: identidades neo-modernas en algunas producciones operáticas de Miguel Farías y Sebastián Errázuriz", *Actos*, 2, 3 (2020): 78-80, <https://revistas.academia.cl/index.php/actos/article/view/1742>.

Palabras finales

Revisada diez años después de su estreno, *Renca, París y Liendres* se presenta, a todas luces, no solo como una consecuencia de las protestas estudiantiles de 2011 y el inicio de un periodo de gran complejidad social, sino también como una advertencia de lo que pasaría en octubre de 2019: primero, la inconformidad, luego la denuncia, después la protesta, y, en última instancia, cuando todas las solicitudes de justicia fueron agotadas, la subversión. Las violencias reflejadas en esta ópera se hicieron visibles en las manifestaciones de octubre a través de los discursos complacientes contra los que la población se rebeló. Aquello que “no se vio venir” era, desde hace décadas, la realidad de las personas desplazadas del espejismo de la modernidad, de aquellos que no cuentan con recursos para cubrir sus necesidades básicas y carecen, por lo tanto, de las oportunidades para proveerse a sí mismos de una vida digna.

En este sentido, es posible afirmar que *Renca, París y Liendres* cumplió su función de subversión no solo por el discurso que defendió, sino además por el formato que escogió. La idea de que la ópera es una entretenimiento exclusiva de la élite se ha perpetuado como un prejuicio que aún tiene mucha cabida en la sociedad chilena, probablemente debido a las memorias que perviven entre la institucionalidad de la ópera y la violencia estructural, ambas exaltadas por el régimen militar que gobernó Chile hasta 1990. Sin embargo, proponer una obra como contestataria sin hacerse cargo de la violencia que esta puede llegar a ejercer sobre las personas que se pretende reivindicar no funciona como un ejercicio efectivo de movimiento social artístico. Por el contrario, se corre el riesgo de provocar conflictos y heridas en el tejido social de una comunidad, tal como ocurrió en el caso de la obra de Farías y Lapierre.

Pese a que el estreno de *Renca, París y Liendres* prácticamente no tuvo repercusiones en la música chilena más allá de su premiación y las polémicas con la ciudadanía renquina, significó un avance importante en la lírica nacional. En primer lugar, incorporó a personajes de la cultura popular que no habían sido ni integrados ni reivindicados en la ópera chilena desde *El encontramiento* (1996), de Patricio Solovera y Juan Radrigán. En segundo lugar, dio inicio a una serie de creaciones abiertamente políticas de las que Farías sería el mayor exponente durante la década, con sus posteriores *Ubú candidato* (2013), *La seducción de Ángela* (2015), *Maquiavelo encadenado* (2016) e *Il s'est Trumpé* (2018). Por último, permitió abrir discusiones acerca de la pertinencia de componer ópera en Chile y la necesaria formación de audiencias que proyectos de esta envergadura deben asumir como parte de su proceso de creación y montaje.

Para concluir, cabe destacar la importancia que *Renca*, *París* y *Liendres* tuvo para la composición nacional, pues resultó innovadora al incorporar relatos de subalternidad –que antes no habían sido usados en la ópera chilena– en función de dignificar al pueblo, así como también por la fuerte crítica que hace de las instituciones que perpetúan la violencia que sufre la población de Chile y América Latina. Aunque no tuvo el éxito arrollador de otras producciones –generalmente, ligadas a la institucionalidad del Teatro Municipal de Santiago, como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1998), de Sergio Ortega, o *Viento blanco* (2008), de Sebastián Errázuriz–, esta obra abrió caminos para la creación nacional que, en los siguientes años, ha explorado novedades en tramas y orquestaciones, y que, asimismo, ha logrado acercar la ópera a nuevas generaciones.

Referencias bibliográficas

- Arraño Astete, Constanza. "Siete décadas de ópera chilena: hacia la reivindicación de un género proscrito". *Observatorio Cultural*. Consultado el 20 de enero de 2023. <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2023/01/20/siete-decadas-de-opera-chilena-hacia-la-reivindicacion-de-un-genero-proscrito/>.
- Celedón Foster, Alejandra. "Operación piloto: Santiago en tres actos". *Revista 180*, 43 (2019): 1-12. Consultado el 3 de enero de 2024. <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/609/413>.
- Fernández Toro, Cristian. "Estética y política en la ópera contemporánea chilena: identidades neomodernas en algunas producciones operáticas de Miguel Farías y Sebastián Errázuriz". *Actos*, 2, 3 (2020): 74-91. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://revistas.academia.cl/index.php/actos/article/view/1742>.
- Fuster-Farfán, Xenia. "Las políticas de vivienda social en Chile en un contexto de neoliberalismo híbrido". *Eure*, 45, 135 (2019): 5-26. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2906/1170>.
- Guala Maldonado, Johanna. "Estallido social y violaciones a los derechos humanos en Chile". *Espacio Regional*, 1, 17 (2020): 95-108. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://revistaespacioregional.ulagos.cl/index.php/espacioregional/article/view/149>.

- Gutiérrez, Alicia B. "A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, por Pierre Bourdieu, trad. y coord. por Alicia Gutiérrez, pp. 9-18. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- Jiménez-Yáñez, César. "#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile". *Revista Mexicana de Sociología*, 82, 4 (2020): 949-957. Consultado el 3 de enero de 2024. <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/59213/52348>.
- Lapierre Robles, Michel. *Renca, París y Liendres*. Santiago de Chile: Nadar Ediciones. 2014.
- Observatorio Social. "Reporte comunal: Renca, Región Metropolitana". 2014. Consultado el 16 de noviembre de 2020. http://observatorio.ministerio-desarrollosocial.gob.cl/indicadores/pdf/comunal_general/metropolitana/Renca_2013.pdf.
- Olmos, Claudio Alejandro y Rodrigo Silva. "El rol del Estado chileno en el desarrollo de las políticas de bienestar". *Némesis*, 8 (2018): 89-101. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://revistanemesis.uchile.cl/index.php/RN/article/view/66568>.
- Ortega, Fernanda. "En torno a dos estrenos de ópera: música, institución y comunidad". *Revista Musical Chilena*, 67, 219 (2012): 90-94. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/27914>.
- Oyarce, Héctor. "La dignidad al centro de las políticas públicas". *Aportes y aprendizajes Colaborativos. Políticas públicas y enfoque en derechos humanos*, 2 (2019): 15-21. Consultado el 3 de enero de 2024. https://www.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2019/12/dossierN2_urgente_chile_y_sus_demandas.pdf.
- Palominos Mandiola, Simón. "Postdata: Renca la carga en sus hombros". En *Renca, París y Liendres*, 75-79. Santiago de Chile: Nadar Ediciones, 2014.
- Rifo, Mauricio. "Movimiento estudiantil, sistema educativo y crisis política actual en Chile". *Polis*, 36 (2013): 1-16. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1449/2305>.
- Rinaldi, Mauricio. "Estreno mundial de la ópera *Renca, París y Liendres* en Santiago de Chile". *Estudio Ars Lux*, 14 de junio de 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://estudioarslux.blogspot.com/2012/06/estreno-mundial-de-la-opera-renca-paris.html>.

Rivera-Soto, José. "Sí lo vimos (leímos) venir. Presagios literarios de la re- vuelta popular. Violencia estructural del neoliberalismo como motivo dominante en Zúñiga, Uribe y Araya". *Universum*, 36, 2 (2021): 459-478. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://universum.otalca.cl/index.php/universum/article/view/176>.

Schmeisser C., Carol. *La funa. Aspectos históricos, jurídicos y sociales*. Memoria de grado, Universidad de Chile, 2019.

Segovia, Carolina, y Ricardo Gamboa. "Chile: el año en que salimos a la calle". *Revista de Ciencia Política*, 32, 1 (2012): 65-85. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://ojs.uc.cl/index.php/rcp/article/view/6158>.

Silva, René. "La ópera como herramienta de acción social y unión comunitaria. Reflexiones acerca del proceso creativo, montaje y estreno de *La Malén*". *Revista Musical Chilena*, 73, 231 (2019): 147-155. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/53319>.

Tijoux, María Emilia, Marisol Facuse y Miguel Urrutia. "El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?" *Polis*, 33 (2012): 1-19. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1377/2162>.

Valenzuela Prado, Luis. "Escenas, protesta y comunidad. Cine y narrativa en Chile y Argentina (2001-2015)". *Universum*, 33, 2 (2018), 215-233. Consultado el 3 de enero de 2024. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762018000200215>.

Prensa y otras fuentes documentales

"Concurso de composición ópera de cámara 2010". Consultado el 13 de noviembre de 2020. http://www.scd.cl/festivales/20101103_bases_opera.pdf.

"Notas al programa *Renca, París y Liendres*". 14 de junio de 2012.

"Ópera *Renca, París y Liendres* genera polémica entre renquinos". *Meganoticias*, 16 de junio de 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. YouTube, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=qLBgD02fAfg>.

"¡Polémica en *Renca*! Por obra *Renca, París y Liendres*". *Mañaneros de La Red*, 15 de junio de 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. YouTube, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=bwOUIAH8GXM>.

- Aliaga, Carolina. "Edil molesta con ópera sobre Renca". *Publimetro*, 14 de junio de 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.readmetro.com/es/chile/santiago/20120614/2/>.
- Aravena, Alejandro. "¿Qué tiene que ver la vivienda con la pandemia, el estallido y la reactivación económica?" *The Clinic*, 9 de julio de 2020. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.theclinic.cl/2020/07/09/columna-de-alejandro-aravena-pandemia-reactivacion-economica/>.
- Barahona Kunstmann, Vicky. "Carta dirigida al Sr. General Director de Carabineros de Chile Abogado Gustavo González Jure". Consultado el 7 de diciembre de 2020. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2012/06/14/alcaldesa-vick-barahona-molesta-con-obra-de-teatro-renca-paris-y-liendres/?v=desktop>.
- Egaña Respaldiza, Alfredo, y Joaquín Lavín Infante. "Resolución Juegos Literarios Gabriela Mistral". Consultado el 13 de noviembre de 2020. http://www.munistgo.info/premios_municipales/archivos/_2001/166.pdf.
- Espinoza, Denisse. "Aravena y Elemental: propuestas contra la desigualdad". *La Tercera*, 2 de noviembre de 2019. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/aravena-elemental-propuestas-la-desigualdad/886580/>.
- Lavín, Vivian. "Un paseo por la idiosincrasia nacional". *Vuelan las plumas*, junio de 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. <http://www.vuelanlasplumas.cl/un-paseo-por-la-idiosincrasia-nacional/vlp/2017-09-29/163849.html>.
- Ópera Renca Paris y Liendres. CHOF 2021. YouTube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=KF15xR1hnSg>.
- Ortiz, Valentina. "La frase de Polo Ramírez en 'Bienvenidos' que causó molestia en redes sociales". *FMDos*, 23 de octubre de 2019. Consultado el 20 de enero de 2023. <https://www.fmdos.cl/noticias/la-frase-de-polo-ramirez-en-bienvenidos-que-causo-molestia-en-redes-sociales>
- Sepúlveda, Paulina. "¿Qué tan desigual es Chile?" *La Tercera*, 21 de octubre de 2019. Consultado el 3 de enero de 2024. <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/que-tan-desigual-es-chile/871225/>.
- Singer, Miryam. *Abriendo la ventana de... Renca, París y Liendres*. Santiago: Cinemadicción, 2012. Consultado el 3 de enero de 2024. YouTube, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=tBGzCxf1ok0>.

9. “Estoy lleno de odio y ni siquiera te das cuenta”: el cancionero popular brasileño como espacio de confrontación al prejuicio interseccional

“I am filled with hate, and you don’t even realize it”: the Brazilian popular songbook as a space of confrontation to intersectional bias

Diósnió Machado Neto

Universidade de São Paulo

Resumen

El prejuicio interseccional, que entiende la experiencia de discriminación y opresión desde una perspectiva multidimensional en la que operan diferentes factores, ha impactado diversos ámbitos de la sociedad brasileña, incluyendo la vasta tradición de géneros y estilos de la música popular brasileña. Este texto explora los efectos de dicho prejuicio en la producción de hip-hop brasileño contemporáneo. Desarrollado en las periferias brasileñas, este género se ha convertido en un espacio juvenil para contestar la opresión y el desamparo institucional. El objetivo de este texto es, primero, indagar las condiciones, ocultas y aparentes, que hoy en día crean un contexto social favorable para esta expresión artística. En segundo lugar, el trabajo examina el eje que articula una percepción transgresora –el estereotipo del “peligro negro”– con relación al hip-hop en Brasil. Así, el texto sostiene que el hip-hop proporciona una herramienta para reafirmar una identidad periférica en respuesta al estereotipo del “peligro negro”, resaltando la importancia para comprender cómo la interseccionalidad, como una estructura interconectada de múltiples formas de discriminación, afecta a las comunidades afrodescendientes. Además, se analiza cómo el hip-hop desafía el dominio cultural impuesto por las élites y promueve la búsqueda de justicia, equidad social y

participación política en los territorios de la pobreza, que son las periferias de las grandes ciudades en Brasil.

Palabras clave: música popular brasileña; interseccionalidad; subalternidad; hip-hop.

Abstract

Intersectional prejudice, which comprehends the experience of discrimination and oppression from a multidimensional perspective involving various factors, has impacted various spheres of Brazilian society, including the extensive tradition of genres and styles in popular music known as the "Brazilian Popular Music". This text explores the effects of such prejudice on the production of contemporary Brazilian hip-hop. Developed in the Brazilian peripheries, this genre has become a youthful space to confront oppression and institutional neglect. The objective of this text is, firstly, to investigate the conditions, both hidden and apparent, that currently create a socially favorable context for this artistic expression. Secondly, the work examines the axis that articulates a transgressive perception –the stereotype of the "black danger"– in relation to hip-hop in Brazil. Thus, the text argues that hip-hop provides a tool to re-affirm a peripheral identity in response to the stereotype of the "black danger", emphasizing the importance of understanding how intersectionality, as an interconnected structure of multiple forms of discrimination, affects Afro-descendant communities. Additionally, it examines how hip-hop challenges the cultural dominance imposed by elites and promotes the pursuit of justice, social equity, and political participation in impoverished areas, which constitute the outskirts of major cities in Brazil.

Keywords: Brazilian popular music; intersectionality; subalternity; hip-hop.

Introducción

Odio, palabra que viene apareciendo con frecuencia en las letras de canciones que abordan temas de injusticia social, racismo, misoginia, aporofobia y homofobia en general.¹ A pesar de ser una constante en redes sociales –y

¹ En el ámbito del hip-hop en Brasil, desde los grupos fundadores como Racionais MC's y Facção Central hasta los raperos contemporáneos como Orochi, la temática disruptiva que aborda el odio asimilado por las injusticias sociales se configura como un léxico recurrente: "odio". Un ejemplo paradigmático en esta línea es el icónico éxito *Diário de um Dentento* de Racionais MC's (1997), donde el

de ser una estrategia de la ciberpolítica recientemente²– la manifestación del odio en el repertorio de música popular brasileña responde a que los ideales de la sociedad dominante en Brasil (específicamente, la idea de una "blanquitud" patrimonialista y patriarcal-cristiana como base de una identidad nacional) se han visto asediados como eje estructurador de la sociedad. De inicio, es necesario comprender que cualquier enfrentamiento sociocultural en Brasil se proyecta desde "una sociedad cruel forjada en la esclavitud".³ Las negativas energías de estructuración mencionadas arriba se recrudecen en la medida en que una población funciona con propiedades esclavistas de control: concentración geográfica de la población subalterna, ataque y moldeo de su autoimagen y su explotación como fuerza de trabajo a bajo costo. Así, el Estado genera una estructura legítima de violencia contra esta población, predicada a través de políticas de seguridad pública, así como en su privación de servicios públicos.

Es relevante resaltar cómo, debido a esta polaridad social, el discurso crítico ha adquirido una fuerza poética significativa y un impacto destacado en la escena musical contemporánea de Brasil. En tiempos pasados, la narrativa de las injusticias sociales constituía el fundamento discursivo de la denominada "música popular brasileira" (en lo sucesivo MPB) movimiento musical de la década de 1970 asociado con la comunidad universitaria, intelectuales

odio se erige como uno de los sentimientos primordiales que define las realidades de las personas detenidas: "Sangre, vidas anodinas, abandono, miseria, odio // Sufrimiento, desprecio, desilusión, acción del tiempo // Mezcla bien esta química // Listo, aquí tienes un detento". En el contexto del funk, una vez más, el afecto emerge como el elemento catalizador de la realidad, como lo afirma Mc Orelha en la emblemática canción *Faixa de Gaza* (2009): "Es dedo en el gatillo, sangre en los ojos, un corazón desbordando odio". Más contemporáneamente, Rincon Sapiência, al narrar la cotidianidad del esclavo en el hit *Crime Bárbaro* (2017), apunta lo que desregla: "Caña de azúcar y sol caliente en la cabeza, odio en la mente". Además, Orochi, en *O tempo é Professor* (2023), expresa: "Todas las cicatrices crearon un monstruo, pero él hizo girar al mundo con la fuerza que proviene del odio". Estas breves citas de cuatro autores, provenientes de diferentes momentos históricos (desde los tiempos actuales hasta los albores del movimiento), sirven únicamente para señalar una recurrencia que podría sintetizarse desde una perspectiva totalizadora. Incluso, podría afirmarse que tanto el rap como el funk tienen su temática centrada en la denuncia de las fuerzas que impulsaron a la mente colectiva en términos de ruptura, de odio. Cualquier rapero o "funkeiro" actual incorpora este léxico de manera constante, siempre en términos de rebote, venganza, motivación y justificación. Incluso mediante un enfoque empírico sin extensas sistematizaciones, se constata que el empleo de dicho léxico, en el contexto contemporáneo, experimenta un notable crecimiento tanto en las composiciones de rap como en los géneros de funk más disruptivos, tales como el *Proibidão* y el *Consciente*.

- 2 Véanse Esther Solano Gallego (ed.), *O ódio como política. A reinvenção das Direitas no Brasil* (São Paulo: Boitempo, 2018); y Andrés Bruzzone, *Ciberpopulismo, populismo e democracia no mundo digital* (São Paulo: Contexto, 2021).
- 3 Jessé Souza, *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato* (São Paulo: Editora Leya, 2017). Todas las traducciones de este trabajo son del autor.

y círculos privilegiados de la sociedad brasileña.⁴ En el contexto contemporáneo, resuenan de manera estridente las voces de artistas provenientes de las periferias quienes, con una intensidad igual o mayor, se expresan a través de géneros musicales afroamericanos, como el rap, el hip-hop y el funk. Estos artistas encapsulan en sus mensajes las problemáticas identitarias y sociales que antes eran abordadas por la MPB, lo cual implica una transición significativa en la expresión artística y en la denuncia de las desigualdades. De este hilo histórico se puede inferir que la denuncia y transgresión presentes en la música popular contemporánea son una respuesta a la opresión y la explotación, reprimidas durante mucho tiempo, lo que pone de manifiesto la incapacidad de los campos sociales dominantes para mitigar las tensiones inherentes al proceso de desarrollo económico que administran.

Abordar la noción de interseccionalidad implica considerar que los marcadores sociales de la diferencia operan de manera conjunta en la configuración de estructuras de poder y en la concepción de instrumentos de prohibición, exclusión y marginación.⁵ Estas dinámicas, presentes tanto en el ámbito burocrático como en las relaciones interpersonales y, en cierta medida, en las subjetividades individuales, demandan una atención minuciosa. En particular, es esencial dirigir esta atención hacia los espacios de expresión vinculados a las interdicciones del desarrollo humano. El análisis de los efectos de la interseccionalidad en la producción musical permite comprender cómo se canalizan y expresan estas problemáticas sociales a través de la música, desafiando normas establecidas y buscando generar conciencia y cambio en la población. En esta dinámica se observa cómo, especialmente en el contexto juvenil, los artistas que han sido afectados por el racismo cultural han logrado articular propuestas que desplazan la centralidad de valores hegemónicos hacia construcciones y perspectivas vinculadas a territorialidades marginadas. Este proceso de reconfiguración desafía las normas establecidas, incluso adoptando posturas disidentes con respecto a la *performatividad* social vigente. Se trata de un proceso amplio que abarca desde las estructuras de producción y circulación de sus obras hasta los propios paradigmas utilizados para expresar sus concepciones del

4 "A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc", *Revista Homem*, 26 (1977), suplemento especial, <https://movimentorevista.com.br/2020/05/a-mpb-se-debate/>.

5 Adopto aquí la idea de interseccionalidad como fenómeno que muestra la violencia experimentada por minorías (étnicas, de género, de sexualidad, de clase social, de condición física, etc.), entendidas como ejes interseccionales, en la colisión de estructuras que articulan diferentes identidades. Véase Carla Akotirene, *Interseccionalidade* (São Paulo: Edições Loyola, Série Feminismos Plurais, 2021).

mundo, incluso formando conjuntos léxicos altamente selectivos y específicos. Así, expresiones musicales contemporáneas como el hip-hop crean una gramática social que no solo establece un lenguaje de auto-referencia, sino que también modela una estructura social a través de ese lenguaje.

Así, este ensayo intentará arrojar luz sobre la confrontación en el campo de la música popular contemporánea en Brasil. Subrayo que la condición de enfrentamiento es dada por artistas cuya experiencia de vida se encuentra en la intersección de prejuicios étnico-raciales, de género, sexualidad y condición socioeconómica. Podríamos incluso decir que es bajo esta interseccionalidad que ha surgido una revolución sin precedentes en las estructuras socioculturales artísticas. Una revolución que responde, incluso en condiciones precarias de producción, a la acción de una estructura de valores de explotación y esclavitud históricas en Brasil.

Para cerrar esta introducción debo advertir al lector que este texto no tiene la pretensión de ser un análisis profundo del movimiento musical que brota de una sociedad donde el prejuicio y la injusticia social dictan las normas desde siempre. Se trata, más bien, de un tipo de reflexión sobre las fuerzas que emergieron de esta condición desde una perspectiva histórica de enlace. Se intentará argumentar que entre el lundu colonial y el funk contemporáneo hay un acúmulo de tensiones que, al mismo tiempo, crea poéticas que dan una identidad propia al "cancionero popular brasileño"; también desvela las estrategias de asimilaciones y silenciamientos de los procesos de colonización que, sin cesar, operan en países periféricos y dependientes como Brasil, principalmente en las franjas pobres de las grandes ciudades. Se considera al cancionero como un lugar de enunciación del enfrentamiento, del "punto y basta", de la exigencia intransigente de la suspensión de la violencia racial, socioeconómica y misógina a costa de una reacción igualmente violenta. El ensayo es, sobre todo, una alerta ante un contexto de guerra que ya se vive con una opresión creciente. Y tal condición es tan dramática que, para los que sistemáticamente la sufren, sería una guerra que "ilumina, elimina y aporta coraje", como dice el rapper Nego Max en "O Rap é Preto".⁶

6 Nego Max, "O Rap é Preto", YouTube, 2018, https://youtu.be/XRIYLCsO_k4.

I. El lugar de enunciación para marchar y gritar

Consultando el *Atlas da violência 2021*, es fácil observar las estadísticas y comprender la incidencia de la violencia contra los negros, mujeres (especialmente las negras), población LGBT, indígenas, discapacitados físicos y también ancianos. El informe anual de 2021 revela que en 2019, “los afrodescendientes (la suma de negros y pardos según la clasificación oficial) representaron el 77% de las víctimas de homicidio”, y “la tasa de violencia letal contra los afrodescendientes fue un 162% más alta que la de las víctimas no afrodescendientes”.⁷ Durante el mismo año, se registraron 3737 feminicidios, y “el 66% de las mujeres asesinadas en Brasil eran afrodescendientes”.⁸ En cuanto a la violencia contra la comunidad LGBT, el *Atlas* no proporciona cifras específicas sobre muertes violentas. No obstante, según datos proporcionados por la Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), en 2021 se registraron un total de 316 homicidios violentos vinculados a prejuicios de género y sexualidad.⁹ Las estrategias activistas promovidas a través de la música (como el rap, hip-hop y funk) emergen como respuesta a esta precariedad social engendrada por la violencia, otorgando voz a la resistencia y, al mismo tiempo, consolidando una identidad moldeada en el fragor de esta contienda.

Pero, en la escena musical brasileña, ¿quién levantaba la voz de esta condición de exclusión y opresión? La crítica social en la música popular de Brasil surgió con fuerza en la década de 1960, cuando jóvenes cantautores como Carlos Lyra, Chico Buarque, Geraldo Vandré y Edu Lobo trajeron a la luz canciones como “Upa, Neguinho” (1965), “Pedro Pedreiro” (1965), “Disparada” (1966), “Ponteio” (1967) y “Caminhando” (1968). El punto de inflexión de este nacimiento fue el espectáculo *Opinião*, de 1964, donde a través de un teatro musical se tocaba uno de los puntos más sensibles de la sociedad brasileña de entonces, el migrante hambriento (denominado “retirante”) que buscaba trabajo en las grandes ciudades. Desde entonces, el proletariado, los cuerpos marginados en las ciudades y la opresión del autoritarismo militar se convirtieron en el tema principal de estos artistas que ingresaron en la década de 1970 enfrentando la censura, pero al mismo tiempo construyendo un público

7 Daniel Cerqueira et al., *Atlas da violência 2021* (São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021).

8 Cerqueira et al., *Atlas da violência 2021*, 38.

9 AA.VV., *Dossiê 2022: Mortes e Violências contra Lgbti+ no Brasil* (Florianópolis: Acontece Arte e Política Lgbti+; Antra; Abglt, 2023), 60, <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2023/05/Dossiê-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2022-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf>, consultado en 15 de enero de 2024.

considerable que se alineaba con sus ideales e ideologías, principalmente en el ámbito universitario y entre profesionales liberales. A esta tipología de música se le conoce como MPB.

No obstante, la década de 2000 marcó el inicio de una transferencia gradual de los espacios de elaboración, guiada por la apropiación y legitimación de los lugares de enunciación que constituían el foco estilizado de la canción de conciencia urbana de la MPB. Esto se debió a que, tras el fin de la era de la Dictadura Civil Militar, la MPB, que anteriormente era la portavoz de los discursos de denuncia (principalmente con relación a la represión política), ya no satisfacía las demandas narrativas de la opresión social que afectaba a estratos subalternos en la sociedad brasileña. En este momento, toda la ideología dominante, basada en una jerarquía sociocultural, era proyectada por la MPB en relación a los espacios culturales de la clase media de las grandes ciudades del sur. Como resultado, la MPB se vio cuestionada y perdió fuerza de adhesión, incluso por no ser comprendida debido a su sofisticación poética y musical. Sin la misma energía para animar la resistencia a los efectos de la interseccionalidad, la MPB fue desplazada por artistas que se encontraban alejados de sus influencias, como los *funkeiros* y rappers.

Estos artistas, estrechamente identificados con la realidad social y política de comunidades subalternas, surgieron a mediados de la década de 1990. En un principio, la *black music* de Brasil se nutría de la energía y la inspiración de la MPB, especialmente en las obras de Tim Maia y Jorge Ben Jor. Sin embargo, hacia finales de la década de 1980, esta música se encontraba ya identificada con las demandas de poblaciones periféricas, en particular la población negra y pobre, pero también con grupos formados por cuerpos disidentes de la hetero-cis-normatividad patriarcal. Así, la *black music* brasileña se convirtió en incubadora de movimientos afrodiaspóricos de relevancia discursiva (e.g., el rap y el hip-hop), enfocados en la realidad cotidiana y comprometidos a la resistencia social comunitaria.¹⁰

10 Un trabajo de referencia sobre la trayectoria de la *black music* en Brasil es *A cena musical da Black Rio* de Luciana Xavier de Oliveira (Salvador: EDUFBA, 2018). En cuanto a la relación entre la *black music* y el funk, *O mundo funk carioca* de Hermano Vianna (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988) realiza un recorrido detallado del movimiento en Brasil, desde la llegada del *soul* a fines de la década de 1960, pasando por la escena de los bailes *blacks* y la *disco music*, hasta llegar a los bailes suburbanos, donde solo se escuchaba y se bailaba funk. Específicamente sobre el funk, principal manifestación heredera del *black* en Brasil, destaco un trabajo de referencia sobre la historia y el significado de este ritmo: *Funk-se quem quiser: no Batidão Negro da cidade darioca* de Adriana Carvalho Lopes (Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011). Importante también es el libro *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk* de Adriana Facina (Rio de Janeiro: Tavan, 2013), que ofrece un análisis sobre el papel del género en la construcción de identidades y en la lucha contra las desigualdades

2. “Solo quiero ser feliz”: la favela como espacio de promoción de la conciencia social

“Periferia, callejones, conventillos; debes estar pensando, ¿qué tengo que ver con esto?”¹¹ Este verso de un rap clásico de los Racionais MC’s retrata la forma como opera la violencia y opresión en las poblaciones periféricas. Como resultante histórica de la injusticia social, que se deriva de un prejuicio en torno a las bases de la cognición colectiva, la violencia es ignorada –y hasta justificada– en las capas dominantes de la sociedad. Siempre es un sentimiento de “la vida sigue”, pase lo que pase, no importa cuántos mueran. Para el análisis de la producción y la experiencia musical del rap y el hip-hop (en el contexto de un territorio urbano históricamente oprimido y marginado, donde existe estigma y vigilancia sobre esta población), busqué perspectivas con voz propia, con “lugar de enunciación”, así como creaciones artísticas que revelasen el palpitar del artista periférico. El primero fue Bezerra da Silva, una figura destacada de la samba de “malandragem”, quien en su canción “Eu sou da Favela - A Voz do Excluído” (1992) expresó que en las favelas no existe asistencia social, salvo el baile.¹²

Cuando nos adentramos en el hip-hop, la afirmación de Bezerra da Silva adquiere aún más relevancia, ya que es precisamente en la precariedad de recursos y políticas públicas, y también en la exuberancia y poder de las manifestaciones comunitarias, donde este movimiento surge y transforma el paisaje del escenario musical brasileño. Si bien esto no es suficiente para satisfacer las demandas de atención institucional –y nunca lo será– sí vale para evidenciar cómo estas demandas se basan en un capital simbólico para sustentarse y generar adhesión. Además, se puede inferir en términos de corporeidad, es decir, cómo la experiencia del mundo se concretiza en acciones y comportamientos que retroalimentan la formación de nuestra percepción, conocimiento e interacción con el entorno y con los demás. La favela –el típico asentamiento urbano informal– se convierte en el epicentro del movimiento hip-hop, donde se encuentran elementos fundamentales para un análisis etnográfico. Allí se desarrollan lenguajes que no solo sustentan al hip-hop, sino que forman parte de un complejo sistema auto-poético que se extiende en diversas direcciones, abarcando desde la gastronomía hasta

sociales. De igual manera, el libro de Silvio Essinger, *Batidão: uma história do funk* (Rio de Janeiro: Record, 2005), relata con detalles los primeros bailes blacks en espacios como el Renascença Club.

11 Racionais MC’s, “Negro Drama” [2002], YouTube, 2015, <https://youtu.be/LiwDa5rCmYc>.

12 Bezerra da Silva, “Eu Sou da Favela” [1992], YouTube, 2015, https://youtu.be/Qm_t8PiGbBE.

el concepto de Fútbol Arte, y desde la astucia de la "malandragem" hasta el discurso de ostentación de los MCs.

Esta geografía rica y vibrante se convierte en un escenario propicio para la síntesis de la dramaturgia brasileña, evidenciado en obras destacadas como la impactante película *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y Kátia Kund (2002) o la cautivadora obra literaria *O Sol na Cabeça* (2018) de Geovani Martins, un escritor arraigado en la Favela da Rocinha. En *Cidade de Deus*, los personajes son principalmente jóvenes provenientes de familias de bajos recursos que viven en un entorno de violencia, narcotráfico y marginalización. Inmersos en un mundo donde prevalece la ley del más fuerte, sus vidas se ven moldeadas por las limitaciones sociales y económicas que les impiden acceder a oportunidades y los colocan en situaciones de riesgo. No obstante, en medio de estas adversidades, la película también muestra la resiliencia y la creatividad de estos personajes. Ellos encuentran formas de protegerse, establecer vínculos de apoyo y buscar opciones para mejorar su situación social. A su vez, se enfrentan a decisiones difíciles y dilemas morales que difuminan la línea entre el bien y el mal. Es en esta compleja telaraña de circunstancias donde se revela la naturaleza de sus personajes y se pone a prueba su capacidad de adaptación y supervivencia. El hip-hop se desenvuelve en medio de estas mentalidades. Su agencia se sitúa en la lógica de lo precario, al tiempo que es poderosa en su capacidad de articulación. Al carecer de una autoridad creativa establecida, todos los individuos se convierten en autores. Cada persona surge con una contribución única, una habilidad adquirida no a través de la educación formal, sino experimentada en el colectivo y los acervos culturales ancestrales, como en el candomblé.

Otra faceta relevante radica en que los artistas se entregan a esta expresión tanto por vocación como por la necesidad de evadir un proceso que con frecuencia aplasta su existencia, ya sea a través de la explotación laboral o de su vínculo con la marginalidad. Sin embargo, evadir no siempre es una opción. Al expresar una conciencia adquirida, parte de sus letras reflejan aspectos de su experiencia social, como la marginalidad. De esta forma, al ensalzar el crimen, por ejemplo, simultáneamente revelan una búsqueda de estatus social, pero también ponen de manifiesto el temor a la muerte violenta y al sufrimiento de sus seres queridos.

Por último, existe una parte fundamental que configura los discursos de estos artistas: la relación conflictiva entre el deseo y la realidad del consumo. Al ostentar bienes materiales como un ideal de vida, los artistas de hip-hop realizan un acto político que desafía las estructuras de desigualdad

y exclusión. A través de la exagerada exposición de bienes simbólicos, como automóviles, oro, armas y mujeres, manifiestan su deseo de acceder a una vida mejor, la cual a menudo se les niega debido a las interdicciones históricas que los señalan sin posibilidad de escapar de la pobreza. Esta búsqueda de reconocimiento y superación se convierte en un símbolo de resistencia y una forma de afirmar su identidad en medio a las adversidades que enfrentan.

En síntesis, la mentalidad que emerge en el contexto del hip-hop en las favelas brasileñas se nutre de la experiencia del sufrimiento y la precariedad, pero también se convierte en una plataforma de expresión y resistencia. A través de la música, la letra y las fiestas extravagantes, estos artistas encuentran formas de reafirmar su identidad y desafiar las estructuras de opresión y exclusión que los rodean. Se podría decir que su lucha por el reconocimiento y la transformación se enmarca en términos de la importancia de la resistencia sociopolítica y cultural, y de la negociación de identidades en contextos de dominación. Además, el desarrollo de un discurso territorializado, a menudo más imaginario que real, representa una forma de reivindicación y pertenencia en medio de un entorno social volátil. Así, el desenraizamiento radical, que implica la ruptura con las estructuras opresivas, podría considerarse una clave para comprender la poética y la formación de estas personas en su lucha por la emancipación y el cambio.

En este sentido, artistas como Baco Exú do Blues ya advierten en su nombre artístico que su discurso se forma en la transgresión de las matrices dominantes. Usando los apodos Baco y Blue, se define en simbolismos de hedonismo y negritud, invocando fuerzas prohibidas por el fundamentalismo cristiano más radical de Brasil. Además, la idea se expande con Exú, una entidad yoruba (un orixá) que conecta lo divino y lo humano. Más que eso, es la divinidad de la comunicación y el lenguaje que se comunica. Así, Baco Exú do Blues se entiende como “demasiado humano”, tanto en el nombre como en la música. Desafía sistemáticamente las convenciones, valores y creencias en un país donde el fundamentalismo cristiano políticamente comprometido se confunde con el poder y la opresión. Además, al declarar nuestra multiculturalidad invocando a Baco y Exú a través del blues, también se enfrenta a la interseccionalidad y al moralismo tradicional religioso, cuyas prohibiciones están radicalmente dirigidas a las expresiones sociales y místicas disidentes de la doctrina cristiana.

Todo este complejo es bien expuesto por MC Catra, reconocido como uno de los artistas más destacados del género del funk *Proibidão*. MC Catra establece como paradigma un arte que adquiere valor a través del diálogo con

su comunidad, es decir, a través de una esencia radical de territorialidad. De esta manera, se define como un artista cuya obra se clasifica repetidamente como marginal: "No soy cómplice del crimen, soy cómplice de la favela. No estoy haciendo apología al delito, simplemente estoy relatando una realidad".¹³ Eso nos lleva a una conclusión: para estos artistas, los territorios, imaginados o reales, no solo crean la corporalidad, sino también un compromiso por pensar y poetizar el mundo.

3. "Estoy lleno de odio y no puedes ni imaginar": del conformismo al discurso de la "eliminación del enemigo"

La amalgama de sentidos de las restricciones y prejuicios que afectan a los jóvenes de las periferias fue asumiendo gradualmente una forma de revancha. Así, si en la década de 1970 la cuestión de la diferencia racial y/o socioeconómica se poetizaba en términos de empoderamiento y orgullo, a partir de la década de 1980 esa problemática comparativa fue reemplazada por dos espacios discursivos opuestos. Una de las canciones que marcó un cambio significativo en esta etapa es "Olhos Coloridos", escrita por el compositor Macau, quien está vinculado a la *black music*.¹⁴ Esta canción relata un episodio emblemático de su vida, cuando fue arrestado, humillado y detenido ilegalmente por un oficial de policía que se burló de su figura, o mejor dicho, de su estilo *black*. Curiosamente, este oficial también era negro. Lo que resulta especialmente interesante es referirse al suceso de prejuicio racial fusionando dos campos expresivos opuestos, siendo eufórica y disfórica a la vez (extracto 1).

13 Karen Melo, "Mc Catra uma lenda do Funk", *ANF - Agência de Notícias das Favelas*, 10 de septiembre de 2018, <https://www.anf.org.br/mc-catra-uma-lenda-do-funk/>.

14 La grabación de "Olhos Coloridos" por Sandra de Sá en el estilo funk de los años 1980 convirtió rápidamente esta canción en un himno de la resistencia y empoderamiento del movimiento negro dentro de la escena musical hegemónica; véase Sandra de Sá, "Olhos Coloridos", YouTube, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=dP-OKMjd-dg>.

Extracto 1. Sandra de Sá, letra de la canción "Olhos Coloridos". Fuente: YouTube, 2011.¹⁵

Os meus olhos coloridos
me fazem refletir,
eu estou sempre na minha
e não posso mais fugir,
meu cabelo enrolado
todos querem imitar.
Eles estão baratinados.
Também querem enrolar,
você ri da minha roupa,
você ri do meu cabelo,
você ri da minha pele,
você ri do meu sorriso.
A verdade é que você
tem sangue crioulo,
tem cabelo duro,
sará Crioulo.

Mis ojos de colores
me hacen reflexionar,
siempre estoy en los míos
y ya no puedo escapar,
mi pelo rizado
todos quieren emular.
Se han vuelto locos.
Quieren rizarlo también,
te ríes de mi ropa,
te ríes de mi pelo,
te ríes de mi piel,
te ríes de mi sonrisa.
La verdad es que
tienes sangre criolla,
tienes el pelo duro,
sará Criollo [mestizo].

En las áreas marginadas de las grandes ciudades se desarrolló un proceso de expresión musical impregnado de resentimiento, en contraposición a las estrategias comerciales de los circuitos donde la industria fonográfica se centralizaba en las clases sociales de mayor poder adquisitivo. Al analizar este proceso en la escena juvenil de las periferias, podemos comprender con mayor claridad cómo se alcanzó la etapa en la que los grupos emergentes dejaron de ocultar su discurso contrahegemónico. Además, resulta notable cómo la cuestión identitaria impulsa a los grupos musicales a transitar por géneros aparentemente distantes, como el punk y el rap, aprovechando precisamente su capacidad contestataria y transgresora.

Durante el auge del movimiento *hardcore* en Brasil, en la década de 1980, surgió un grupo en las afueras de Recife, la capital del estado nororiental de Pernambuco, conocido como Os Devotos do Ódio. En un contexto social caracterizado por la escasez y la falta de oportunidades, Os Devotos no solo satisfacían las expectativas propias de un grupo punk, sino que también trascendían las fronteras convencionales de los géneros musicales. Su repertorio se destacaba por denunciar las injusticias sociales y desafiar el sistema capitalista que perpetuaba dichas desigualdades, fusionando elementos del punk y del rap. Sin embargo, el impacto del grupo trascendió el ámbito musical. Se convirtieron en una fuerza innovadora en su entorno al introducir el punk *hardcore* y el rap en una ciudad del nordeste de Brasil, al tiempo

que incorporaban elementos locales en su arte. Esto se reflejaba tanto en las composiciones musicales como en los diseños gráficos de sus álbumes. Además, se destacaron por su habilidad en la construcción y modificación de instrumentos musicales utilizando materiales reciclados.

Desde esta perspectiva, su proceso creativo se basaba en una estructura de escucha espontánea de radios comunitarias y, como ellos mismos afirmaban, se inspiraban en las estéticas que veían en MTV.¹⁶ Además, al estar alejados de los principales centros del Centro Sur, la música de Os Devotos do Ódio reflejaba la diversidad de prácticas musicales en comunidades desfavorecidas de regiones subalternas. Como personas negras, pobres y periféricas en muchos sentidos, su música representaba la conciencia sociopolítica posible en la marginalidad y se nutría de los saberes tradicionales y espontáneos de las comunidades desfavorecidas. En términos concretos, estos artistas se dedicaban a crear una amalgama libre de ritmos, expresiones performativas y discursos contrahegemónicos. Al igual que el punk hardcore de las zonas obreras del sur, su música era una revuelta contra el sistema capitalista y su opresión sobre los cuerpos disidentes, tal como afirman en su canción "Sociedade Alternativa", de 2006 (extracto 2).

Extracto 2. Devotos do Ódio, letra de la canción "Sociedade Alternativa". Fuente: YouTube, 2015.¹⁷

A guerra já está pronta,
roubaram seus direitos,
Quem sofre preconceito?
Pobre, puta e preto!

La guerra está lista,
robaron tus derechos,
¿quién sufre los prejuicios?
¡Pobre, perra y negro!

Veintiocho años después, en un contexto en el que la canción de denuncia interseccional ya no es exclusiva del punk, el término "odio" vuelve a aparecer repetidamente en las letras de innumerables canciones. Si bien el uso del odio en estas canciones es principalmente simbólico, refleja narrativas concretas que representan las experiencias cotidianas de las poblaciones marginadas y subalternas. Estas canciones combinan la representación simbólica con la dimensión factual para responder a una realidad en la que se normaliza el genocidio de la población negra y pobre, respaldado por un proceso social que trivializa la injusticia social. En esta situación, que no encuentra una resolución sino que se acumula, la desesperación despierta

¹⁶ Véase el documental *Punk, Rock, Hardcore-Alto José do Pinho* de Adelina Pontual, Cláudio Assis y Marcelo Gomes (Parabólica Brasil, 1995), YouTube, 2016, <https://youtu.be/2evhocs-Cv8>.

¹⁷ Devotos do Ódio, "Sociedade Alternativa", YouTube, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=zFNyeo5-uoY>.

la ira, como señala el novelista Ferréz, un ícono del movimiento de hip-hop en las periferias de São Paulo:

La desesperación hace que el tono inmediato del grito ahogado sea más doloroso porque una parte de la élite no sabe lo que es ser realmente pobre, no tener acceso a nada, estar en una silla de ruedas, mirando una escalera gigante, con un letrero brillante en la parte superior, escrito: meritocracia. Comparar el dolor no es esfuerzo de los que están en la comodidad, de los que descienden de la cuesta del privilegio cada día, de los que no saben lo que es una mesa vacía, mente perdida, vidas sin esperanza a través de todos callejones que se cruza.¹⁸

Enfrentando una realidad disruptiva, los artistas periféricos de la década de 1990 se expresaban a través de llamados a la crítica política como respuesta al conformismo arraigado en la coyuntura social de la dictadura. Sin embargo, en la actualidad, su discurso ha experimentado una transformación marcada por la emergencia del odio. En comparación con la crítica al conformismo expresada por Os Devotos do Ódio, el arte contemporáneo del hip-hop ha experimentado una drástica evolución. Ahora se observa una tendencia hacia un discurso de confrontación contundente, a la opresión racista y clasista, abrazando a una doctrina de eliminación del “enemigo”. Esta inversión de la ideología del “enemigo interno”, prevaleciente en el militarismo sudamericano, se hace evidente en la canción “Preto e Prata” (2016) de Baco Exú do Blues (extracto 3). Este músico comparte el mismo espacio de enunciación que Os Devotos, o sea, también es nordestino. A través de esta canción es posible percibir claramente este cambio radical de modulación en su música.

18 “O desespero torna o tom imediato, o grito abafado mais doloroso, porque uma parte da elite não sabe o que é ser de fato pobre, não ter acesso a nada, estar numa cadeira de rodas, olhando para uma escada gigantesca, com um letreiro brilhante em cima, escrito: meritocracia. Comparar dor não é esforço de quem está no conforto, de quem desce da ladeira do privilégio todos os dias, de quem não sabe o que é mesa vazia, mente perdida, vidas sem esperança por todas as vielas que se cruza. Ferréz, “Periferia e conservadorismo”, en *O ódio como política. A reinvenção das Direitas no Brasil*, editado por Esther Solano Gallego (São Paulo: Boitempo, 2018), 62.

Extracto 3. Baco Exú do Blues, letra de la canción "Preto e Prata". Fuente: YouTube, 2018.¹⁹

Nós vive pela prata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 nós mata pela prata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 protegemos a prata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 nós negros somos prata, tá-tá-tá tá-tá-tá.
 [...]

Autoestima pra cima,
 meu cabelo pra cima,
 olha bem pro meu olho
 e me diz quem domina.
 Eu tô cheio de ódio
 e você nem imagina.

Eles querem que eu mate
 e morra pelo ouro,
 querem que eu mate
 e morra por mulheres brancas
 querem que eu mate
 e morra pelo meu ego.
 Mas, irmão, só mato
 e morro pela minha banda.

Nós vive pela prata, tá-tá-tá tá-tá-tá
 nós mata pela prata, tá-tá-tá tá-tá-tá
 protegemos a prata, tá-tá-tá tá-tá-tá
 nós negros somos prata, tá-tá-tá tá-tá-tá.

Vivimos por la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 matamos por la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 protegemos la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 los negros somos plata, tá-tá-tá tá-tá-tá.
 [...]

Autoestima arriba,
 mi pelo arriba,
 mírame a los ojos
 y dime quién domina.
 Estoy lleno de odio
 y ni siquiera te das cuenta.

Quieren que mate
 y muera por el oro,
 quieren que mate
 y muera por mujeres blancas,
 quieren que mate
 y muera por mi ego.
 Pero, hermano, solo mato
 y muero por mi pandilla.

Vivimos por la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 matamos por la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 protegemos la plata, tá-tá-tá tá-tá-tá,
 los negros somos plata, tá-tá-tá tá-tá-tá.

En conclusión, este rap logra efectivamente crear una metáfora musical de la opresión sistemática experimentada por las personas negras, justificando su mensaje central: "Estoy lleno de odio y ni siquiera te das cuenta". Esta metáfora se construye a través de una estructura musical que utiliza diversos recursos de significación, como la intertextualidad y la citación, coordinados por una metanarrativa que se desarrolla en el sentido del capital cultural negro. En términos discursivos, estos elementos nos llevan a la idea de altivez, es decir, a una afirmación articulada de identidad, poder, resistencia y búsqueda de una autoafirmación auténtica en medio de las presiones y exclusiones impuestas por los campos sociales dominantes, en este caso, la blanquitud. Estos elementos se combinan para formar un discurso que desafía los postulados hegemónicos y busca subvertir las estructuras de poder establecidas. En resumen, este rap representa una forma de resistencia

¹⁹ Baco Exú do Blues, "Preto e Prata", YouTube, 2018, <https://youtu.be/g0i-b10iTzc>.

y afirmación cultural que utiliza la música y el discurso como herramientas para visibilizar la opresión y luchar por la autenticidad y la igualdad.

4. “Mi piel negra es mi manto de coraje”²⁰

La dimensión étnico-racial en la música afrodiaspórica amplifica las tensiones de inconformidad social. El lema es no tolerar más los prejuicios y sentir odio hacia aquellos que los promueven. El movimiento va más allá de lo superficial y busca dismantelar las estructuras de opresión, promoviendo conciencia y luchando por la igualdad y el respeto. Los artistas periféricos utilizan la música como herramienta de resistencia, fusionando estilos y tradiciones para crear expresiones únicas. Es un llamado a la acción y a la transformación social, desafiando normas establecidas y promoviendo una sociedad más inclusiva y justa.

En primer lugar, es importante destacar el crecimiento del movimiento *black* en las periferias y favelas de las grandes ciudades brasileñas, como Río de Janeiro. En segundo lugar, a través de este movimiento negro se ha producido un cambio radical en la producción y consumo de música en Brasil. Esto ha puesto de relieve expresiones musicales y corpóreas de grupos sociales tradicionalmente marginados, apagados o silenciados en los espacios convencionales de la música brasileña. En este contexto, marcado por la demanda de justicia social desde las capas subalternas, el movimiento identitario ha florecido. Desde la década de 1980 hasta la actualidad, los artistas afrodescendientes y periféricos han ganado fuerza para expresarse sin censura y han creado sus propios espacios de producción y difusión, evitando la influencia y el poder de las estructuras dominantes, como la industria del entretenimiento.

Don L, un destacado artista en la escena del hip-hop brasileño, se puede considerar como punto de partida para analizar este fenómeno. Originario del Nordeste de Brasil, no solo ha construido una carrera influyente en el rap nacional, sino que también ha organizado colectivos de *rappers* nordestinos. A través del colectivo Costa a Costa, Don L ha expresado en sus canciones una militancia claramente comunista y contestataria hacia el capitalismo y los valores de la blanquitud. En sus obras, Don L adopta discursos que utilizan intertextualidades con imágenes y discursos de grupos revolucionarios latinoamericanos, como una forma de *performance* de la rebelión acumulada

20 Linn da Quebrada, “Bixa Preta”, YouTube, 2017, <https://youtu.be/VyrQPjG0bbY>.

contra la opresión social impuesta por "los dueños del poder". En el EP *Roteiro para Aïnouz*, vol. 2 (2021), Don L expresa su concepción de arte comprometido con la revolución social, realizando un llamado enérgico al enfrentamiento con las élites brasileñas. A través del reconocimiento de iconos que considera modelos revolucionarios, como Che Guevara, Thomas Sankara, Assata Shakur, Marielle Franco y Carlos Marighella (todos ellos negros, excepto Che Guevara), Don L busca generar conciencia sobre la opresión blanca como justificación para un enfrentamiento radical, incluso armado, tal como se sugiere en el rap "Vila Rica" (2021; extracto 4).

Extracto 4. Don L, letra de la canción "Vila Rica", en *Roteiro para Aïnouz*, vol. 2. Fuente: YouTube, 2021.²¹

Na trilha pra Vila Rica²²
tomando o ouro que eu preciso,
saquear engenhos no caminho,
matar soldados do rei gringo.
E nunca poupar um sertanista,
é disso que chamo cobrar o quinto.²³

De camino a Vila Rica
tomando todo el oro que necesito,
saqueo haciendas en el camino,
mato a los soldados del rey gringo.
Y nunca perdono a un sertanista,
eso es lo que yo llamo cobrar impuesto.

En el audiovisual *Favela Venceu* (2021), la estética revolucionaria de Don L surge con todas las referencias de los grupos insurgentes latinoamericanos, presentándose como un guerrillero urbano (extracto 5).

Extracto 5. Don L, letra de la canción "Favela venceu. Rap das armas (MCs Junior e Leonardo)", en *Roteiro Pra Aïnouz*, vol. 2. Fuente: YouTube, 2021.²⁴

A gente é justiça, eles, polícia,
Marielle vive,²⁵ eles, milícia,
a gente é milícia também,
Só que zapatista (vamo que vamo, porra).
Se a gente tá Mac,
eles tão Donald (Trump).
Do nada, nós Kim Jong-un.
Desculpa, mas tem uma bomba (Fé em Deus).

21 Don L, "Vila Rica", en *Roteiro para Aïnouz*, vol. 2, YouTube, 2021, https://youtu.be/2S0nG_uMUrY.

22 Vila Rica, hoy día Ouro Preto, fue capital de la Capitanía de Minas Gerais, región donde se produjo la explotación de oro con mano de obra esclavista en siglo XVIII.

23 "Quinto" era una forma de cobro de impuesto que consistía en detraer un quinto del oro extraído para la Hacienda Real.

24 Don L, "Favela venceu. Rap das armas (MCs Junior e Leonardo)", en *Roteiro Pra Aïnouz*, vol. 2, YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rnQ09mMcwk0> (desde 0:55).

25 Marielle Franco, concejal carioca asesinada en Río de Janeiro en 2018.

A gente num enterra, a gente planta,
a gente num vence, a gente gana,
a gente num pede, a gente manda,
a gente num curte, a gente ama,
a gente num quer, a gente tem que,
a gente merece, a gente banca,
a gente é horta comunitaria,
eles condomínio dentro do shopping
a gente é subcomandante Marcos,²⁶
eles são cabos da ROTA lambendo bota (vermes)
a gente também sabe andar de glock (Prrra)
a gente tem banca, eles bancos
ladrao foi Colombo, é tudo nosso.

Somos justicia, ellos, policía,
Marielle vive, ellos milicia,
nosotros también somos milicianos,
solo que zapatistas (ivamos, carajo! iPrrrá!).
Si nosotros estamos Mac [tranquilos],
ellos son Donald (Trump).
De la nada, somos Kim Jung-un.
Lo siento, pero hay una bomba (fe en Dios).
No enterramos, plantamos,
no vencemos, ganamos,
no pedimos, mandamos,
no disfrutamos, amamos,
no queremos, tenemos de ser,
no merecemos, sostenemos,
somos una huerta comunitaria,
ellos, condomínio dentro de los 'shoppings',
somos el subcomandante Marcos,
ellos son policía lamiendo botas (gusanos)
también sabemos manejar una glock (ioren!)
tenemos bancas, ellos bancos
ladrón fue Colón, todo es nuestro.

El artista, además, expone el fenómeno más allá de la adhesión a movimientos disidentes, desde regiones consideradas subalternas por la sociedad dominante. Así, en la escena musical, se observa la aparición de nuevas voces disidentes, representadas por mujeres negras y periféricas, como Dina D, una pionera del rap "consciente" en Brasil. Estas voces han

26 Integrante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), grupo insurgente indigenista mexicano activo en el estado de Chiapas.

generado un espacio de confrontación basado en la resistencia contra los modelos civilizatorios impuestos por la blanquitud brasileña.

Más allá de eso, esta confrontación sistemática en el rap y el funk se ha convertido en un espacio de acción política e ideológica que trasciende el discurso existencial y se concibe incluso como una metafísica de la opresión. Se utilizan diversas herramientas discursivas y de acción, que van desde narrativas en primera persona hasta el compromiso con epistemologías y *performatividades* distintas a las occidentales. Es importante destacar que esta confrontación se hizo visible en la década de 1960. Sin embargo, en tiempos recientes, se ha intensificado la presencia de voces que demandan una respuesta en la misma dirección que la opresión ejercida. Hemos visto este discurso en canciones como "Preto e Prata" de Baco Exú do Blues y en los raps de Don L. Pero hay aun más manifestaciones musicales que expresan este sentimiento, desde obras de alcance local a obras de gran éxito en plataformas de *streaming*, como "AmaRelo" (2019), un rap de Emicida, quien actualmente es una figura destacada en la lucha contra el racismo en Brasil. En este rap, el artista deja claro que la reacción es el único camino para seguir (extracto 6).

Extracto 6. Emicida, letra de la canción "AmaRelo" (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte). Fuente: YouTube, 2019.²⁷

É um mundo cão pra nós [sic],
perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva,
brota o papo reto.
Num deixo quieto,
não tem como deixar quieto.
A meta é deixar sem chão
quem riu de nós sem teto, vai!

Es un mundo de perros para nosotros,
perder no es una opción, ¿no?
Donde el viento gira,
brota el hablar claro.
No lo dejo solo,
no hay forma de dejarlo solo.
La meta es dejar sin suelo
a los que se rieron de nosotros, ¡vete!

Lo que antes estaba limitado al ámbito del hip-hop como expresión contra la opresión ahora se extiende a varios géneros, rompiendo las restricciones impuestas por la escucha controlada y centrada en la industria fonográfica tradicional, es decir, en las grandes empresas multinacionales y en la economía creativa hegemónica.

Los artistas que antes eran segregados por falta de visibilidad o silenciados por diversas formas de censura impuestas por el aparato social

²⁷ Emicida, "AmaRelo" (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte), YouTube, 2019, <https://youtu.be/PTD-gP3BDPIU>.

dominante, así como los artistas negros y periféricos, ahora logran llegar a un público más amplio. De hecho, cualquier análisis que intentemos hacer de este movimiento no puede dimensionar completamente su impacto, ni tampoco predecir los límites y las formas que este discurso promueve la activación de acciones colectivas o individuales contra la opresión sistémica arraigada en la vida cotidiana de los brasileños. Y no solo hay una gran producción de obras musicales que abordan la realidad cotidiana de las exclusiones como tema principal. También hay una demanda reprimida de artistas capaces de traducir una realidad más allá de lo convencional en la música popular brasileña. Aquí, el artista se posiciona como un actor en esta “guerra”.

5. “Nadie escuchó un sollozo de dolor en un rincón de Brasil”²⁸

¿Cómo se llegó a esta ruptura radical en la música popular brasileña, con el trabajo de personas negras y periféricas convertido en una expresión de tensión? La noción de corrección moral en el contexto social brasileño se origina en la configuración mental promovida durante el proceso colonizador, en el que la idea de superioridad moral está arraigada en la estructura ontológica colonizadora. Esta mentalidad dominante implica la creencia en una moralidad superior que debe guiar el orden civilizatorio. Cabe destacar que esta idea no es exclusiva del proceso civilizatorio en Brasil y no se limita a los enfoques epistemológicos occidentales que han guiado y continúan guiando su colonización. Sin embargo, en sociedades construidas sobre una jerarquía racial y una moral místico-religiosa (como en Brasil), la corrección moral se manifiesta en formas de opresión violenta hacia las etnias no blancas en las regiones occidentales. Estas formas de dominación incluyen desde la eliminación física de los cuerpos disidentes hasta la supresión de la memoria colectiva. Existen diversas estrategias utilizadas para persuadir la adhesión a las hegemonías culturales y controlar a las masas, asegurando que cada individuo internalice la voz dominante. Estas estrategias son más que simples operaciones políticas e ideológicas conscientes, ya que se basan en creencias y valores arraigados. En realidad, son el resultado de prácticas culturales de sometimiento que perduran y perpetúan las fuerzas que no reconocen la legitimidad y el valor de la diversidad humana. Esta acumulación de tensiones culturales y sociopolíticas se produce de manera

28 Mauro Duarte y Paulo César Pinheiro, “Canto das Três Raças”, en Clara Nunes, *Canto das Três Raças* (São Paulo: EMI-Odeon, 1976), YouTube, 2011, <https://youtu.be/MmBCSwhLvSA>.

gradual. Podemos decir que este efecto es intrínseco al proceso civilizatorio brasileño, en el cual el agente civilizador blanco y europeo asimila todas las formas de expresión de los pueblos subyugados, creando así la idea de una "otra identidad" que tiene la función de marcar lo que se considera inferior en la expresión no hegemónica.

En el ámbito musical, esto se manifiesta de manera inadvertida en el predominio de la canción como género unificador de las expresiones populares, siguiendo la herencia occidental, y en el proceso de racionalización de los distintos estilos sonoros presentes en la sociedad. Es cierto que el acto de cantar versos no es exclusivo de la civilización occidental, pero esta forma de expresión, arraigada en el sistema cultural europeo, ha adquirido tal magnitud que actúa como una especie de Leviatán que concentra y regula cualquier expresión que se adentre en su espacio de influencia y poder. Sin resistencia, las sonoridades y todo lo que representa su campo expresivo se convierten en parte del acervo dramático de la canción occidental, y solo a través de él se establecen vínculos socio-comunicativos con diversos estratos sociales, incluidos los pueblos de donde provienen las expresiones asimiladas.

Cierre: "Es sonido de negro, favelado, pero cuando suena nadie se queda parado"²⁹

Viniendo directamente de los bailes *black*, la música afrodiaspórica (en especial las tendencias emanadas del rap, el hip-hop y el funk) se ha convertido en el mayor fenómeno sociocultural de las últimas décadas en Brasil como respuesta a las tendencias estéticas hegemónicas establecidas por los esquemas occidentales arriba abordados. Su importancia radica en ser el canal de expresión de las periferias que, históricamente asfixiadas por los ideales asociados a la proliferación de estos esquemas, encontraron en otra música un espacio de verbalización y de acción política.

Pese a que la periferia no es exclusiva a estos tres géneros, su fuerza surgió y se proyectó en la ambigua articulación de espacios socioculturales que buscaban superar el abandono de las políticas públicas en las periferias.³⁰

29 Amilcka y Chocolate, "Som de Preto", YouTube, 2005, <https://youtu.be/Z4aai7Bj2NY>.

30 La historia del funk carioca ha sido ampliamente relatada, pero es válido hacer una breve digresión. El género llegó importado a clubes de zonas periféricas de Río de Janeiro, como Olaria, con DJs Mr. Funky Santos, así como en la Zona Sul, con el *Baile da Pesada* de los DJs Ademir Lemos e Big Boy. Sin embargo, fue a principios de la década de 1980, primero como una expresión del hip-hop nacional y luego adoptando el modelo del *Miami Bass*, influenciado por el trabajo de Afrika Bambaataa y

Se nutrió de una legítima energía antagónica a los prejuicios interseccionales existentes en Brasil. Estas músicas se han convertido en un fenómeno debido a que se han consolidado como un poderoso medio de expresión que trascendió los límites de las comunidades de las favelas y atrajo a un público joven de diferentes clases sociales. Sin embargo, estas músicas se destacan porque han liberado energías creativas y de entretenimiento marcadas por una fuerte identidad territorial.³¹ Esa característica generó una sociabilidad que permitió la expresión de una realidad vivida en las dinámicas cotidianas, afectando la subjetividad, la corporalidad y la conciencia crítica de las identidades oprimidas por la sociedad hegemónica. Esta música consolidó valores, creencias, deseos y fantasías como una fuerza reactiva a los prejuicios étnico-raciales, de género, sexualidad y clase social. Además, el movimiento reunió a jóvenes de diferentes clases en espacios menos controlados que los clubes de las clases media y alta de las grandes ciudades. En Río de Janeiro, siguiendo los pasos de los bailes *blacks*, los bailes funks se fortalecieron en las favelas. En São Paulo, en el contexto del hip-hop y del rap, jóvenes de la periferia crearon un gran movimiento en el decadente centro comercial de la ciudad.

Siempre es relevante destacar la presencia de la censura moral y legal hacia el hip-hop. Más allá de la crítica estética que se plantea en relación con formas musicales consideradas más “brasileñas” e intimistas, las élites dominantes perciben –y continúan percibiendo– al hip-hop como un espacio que posibilita diversas formas de violencia y transgresión. Estas transgresiones se manifiestan de muchas maneras a los ojos de las clases sociales normativas, desde la ocupación de espacios más allá de la periferia por parte de jóvenes pobres y negros, hasta los nombres de los grupos que proliferan en plazas y patios de teatros, como Back Spin Crew, Street Warriors, Crazy Crew, Fantastic Force y, especialmente, Nação Zulu, que hace referencia a los espacios míticos de la diáspora. Sin embargo, este hecho resultó en un

Soulsonic Force, cuando el funk carioca cobró fuerza y generó movimientos relativamente auténticos, como el *Tamborzão* y el *Proibidão*. Durante este período, surgieron una nueva generación de DJs destacados, como DJ Marlboro, quienes se convirtieron en agentes culturales, compositores, productores y *performers* del movimiento discotequero. A partir de la década de 1990, con la labor de DJs y MCs de las propias comunidades, como MC Koringa, MC Marcinho, MC Leonardo, entre otros, el funk carioca tomó fuerza y moldeó su identidad distintiva.

- 31 Es importante destacar la intersección entre el funk y el hip-hop, ya que este último no solo abarca la música, sino también el grafiti, el *break dance* y el *skate*. El funk, como parte del universo del hip-hop, no se limita únicamente a la música, sino que también incluye la danza del *passinho*, la moda con el “estilo funkeiro” y, sobre todo, la construcción de una identidad grupal. Esta identidad surge de grupos pioneros de *break dance*, como África Batata (que se presentaba en el Renascença Clube, un lugar emblemático de los bailes *blacks* en Río de Janeiro), así como de los grupos paulistas que participaban en las Batalhas de Break do Largo do São Bento, un espacio legendario que catapultó a artistas como Nelson Triunfo, Tahide, DJ Hum y el grupo seminal, Racionais MCs.

fenómeno recurrente en la historia de la música popular: un movimiento musical que inicialmente es objeto de interdicto se transforma en un símbolo de transgresión y, posteriormente, en un espacio potenciador de procesos de resistencia y afirmación en diversos niveles.

Este factor resulta crucial en el proceso de transformación de la escena de música popular: la validación de la territorialidad de los grupos y el fortalecimiento de espacios propios para la expresión de sus valores y creencias como grupos culturales. En Río de Janeiro, el funk salió de los gimnasios de la periferia y se expandió a los callejones de las favelas. Equipos de sonido como los de Gilberto Guarani y Rômulo Costa iniciaron un movimiento que rápidamente obtuvo un enorme apoyo popular. Inicialmente reactivando la mística de los bailes *black*, surgieron los bailes *charme*, en referencia al baile elegante de James Brown y, posteriormente, los bailes *funks*. Estos eventos construyeron rápidamente espacios de gran fuerza centrípeta, como la Furacão 2000. En São Paulo, se produjo un fenómeno similar con la reubicación del tradicional baile *black Chick Show* hacia las calles cercanas a la Galeria do Rock y en el patio de la Estación de Metro São Bento.

Sin embargo, es importante comprender un último punto. La escena musical del hip-hop se constituyó de manera regional y fue impulsada por diferentes fuerzas que marcaron su presencia y sus discursos. En São Paulo, el hip-hop surgió en competencia con otros dos grupos de fuerte adhesión juvenil, como los metaleros y los punks. Esto, de alguna manera, influyó en el desarrollo del movimiento, ya que asimiló los patrones de resistencia y luchas obreras de las clases subordinadas de las grandes industrias metalúrgicas de la región. Así, el metal, el punk y el rap "consciente" conformaron, a pesar de sus diferencias, una visión crítica de la sociedad, expresándose desde una misma referencia: la condición periférica. En las periferias, los ritmos del funk, del rap y el hip-hop se alzan como voces insurgentes que sensibilizan, denuncian y desafían, revelando el abandono estatal, la violencia policial y las injusticias sociales, mientras tejen, con su fuerza comunitaria, un camino de empoderamiento y resistencia.

Referencias bibliográficas³²

- AA.VV. *Dossiê 2022: Mortes e Violências contra Lgbti+ no Brasil*. Florianópolis: Acontece Arte e Política Lgbti+; Antra; Abglt, 2023. <https://observatorio-morteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2023/05/Dossiede-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2022-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf>, consultado en 15 de enero de 2024.
- Akotirene, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Edições Loyola, Série Feminismos Plurais, 2021.
- "A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc". *Revista Homem*, 26 (1977), suplemento especial. <https://movimentorevista.com.br/2020/05/a-mpb-se-debate/>.
- Bruzzone, Andrés. *Ciberpopulismo, populismo e democracia no mundo digital*. São Paulo: Contexto, 2021.
- Carqueira, Daniel et al. *Atlas da violência 2021*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021.
- Essinger, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Facina, Adriana. *Tamborão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Tavan, 2013.
- Ferréz. "Periferia e conservadorismo". En *O ódio como política. A reinvenção das Direitas no Brasil*. Editado por Esther Solano Gallego. São Paulo: Boitempo, 2018.
- Lopes, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser: No Batidão Negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.
- Melo, Karen. "McCatra uma lenda do Funk". ANF - Agência de Notícias das Favelas, 10 de septiembre de 2018. <https://www.anf.org.br/mc-catra-uma-lenda-do-funk/>. <https://www.anf.org.br/mc-catra-uma-lenda-do-funk/>.
- Oliveira, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- Solano Gallego, Esther (ed.). *O ódio como política. A reinvenção das Direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- Souza, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Editora Leya, 2017.
- Vianna, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

³² Salvo indicación contrarias, los enlaces citados se consultaron entre enero y junio de 2022. Véase también la playlist de Spotify preparada específicamente para este trabajo: <https://open.spotify.com/playlist/30V06vHraYBEXW6B6K2Qt8?si=ab2f559e10444cfd>.

Grabaciones audiovisuales

- Adelina Pontual, Cláudio Assis y Marcelo Gomes. *Punk, Rock, Hardcore-Alto José do Pinho* [documental]. Parabólica Brasil, 1995. YouTube, 2016. <https://youtu.be/2evhocs-Cv8>.
- Amilcka y Chocolate. "Som de Preto". YouTube, 2005. <https://youtu.be/Z4aai7Bj2NY>.
- Bezerra da Silva. "Eu Sou da Favela" [1992]. YouTube, 2015. https://youtu.be/Qm_t8PiGbBE.
- Baco Exú do Blues. "Preto e Prata". YouTube, 2018. <https://youtu.be/g0i-b10iTzc>.
- Don L. "Favela venceu" Rap das armas (MCs Junior e Leonardo). En *Roteiro Pra Aïnouz*, vol. 2. YouTube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=rnQ09mMcwk0>
- . "Vila Rica". En *Roteiro pra Aïnouz*, vol. 2. YouTube, 2021. https://youtu.be/2S0nG_uMUrY.
- Emicida. "AmaRelo" (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte). YouTube, 2019. <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>.
- Linn da Quebrada. "Bixa Preta". YouTube, 2017. <https://youtu.be/VyrQPjG0bbY>.
- Mauro Duarte y Paulo César Pinheiro. "Canto das Três Raças". En Clara Nunes, *Canto das Três Raças*. San Pablo: EMI-Odeon, 1976. YouTube, 2011. <https://youtu.be/MmBCSwhLvSA>.
- Nego Max. "O Rap É Preto". YouTube, 2018. https://youtu.be/XRIYLCsO_k4.
- Os Devotos do Ódio. "Sociedade Alternativa". YouTube, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=zFNyeo5-uoY>.
- Racionais MC's. "Negro Drama" [2002]. YouTube, 2015. <https://youtu.be/LiwDa5rCmYc>.
- Sandra de Sá. "Olhos Coloridos". YouTube, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=dP-0KMjd-dg>.

IV

IMAGINARIOS COMUNITARIOS
EN CONFLICTO

10. “Pretendiendo que el muro no está ahí”. El *Concierto sin fronteras* en la frontera entre Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México)

“Pretending that the wall isn’t there”. The *Concert Without Borders* at the border between Arizona, USA and Sonora, Mexico

Diana Brenscheidt Genannt Jost

Universidad de Sonora

Resumen

El proyecto *Concierto sin fronteras* tuvo su origen en 2012 y desde entonces se ha realizado regularmente sobre la demarcación fronteriza que divide las ciudades de Agua Prieta (Sonora) y Douglas (Arizona) (en el periodo de 2012 a 2019), y recientemente en Naco (Sonora) y Naco (Arizona) (2022 y 2023). Como evento binacional, cuyo espacio escénico se ubica exactamente en la línea fronteriza estadounidense-mexicana, el concierto es la apuesta de sus organizadores por “trascender la frontera” y unir comunidades de ambos lados en un intento musical por “armonizar”. A través de un acercamiento que emplea conceptos de los estudios de *performance*, sociología de la música y estudios de sonido, este trabajo analiza el potencial que tiene el concierto en la creación de un solo espacio social-musical-performativo y destaca su aportación al discurso sobre cómo se define y habita la frontera.

Palabras clave: *Concierto sin fronteras*; frontera Estados Unidos-México; música; paisaje sonoro; *performance* participativo.

Abstract

The project Concert Without Borders started in 2012, and since then has been taking place on a regular basis at the border line between Agua Prieta, Sonora and Douglas, Arizona (2012 to 2019) and Naco, Sonora y Naco, Arizona (2022 and 2023). As a binational event with its stage directly located on the U.S.-Mexican-border, the concert is an effort to “transcend the border” by “harmonizing”, by uniting communities in both sides. Using tools from performance studies, music sociology, and sound studies, this essay focuses on the potential of the concert to create a single social, musical, and performative space, as well as on its role in defining what it is to live at the border.

Keywords: Concert Without Borders; U.S.-Mexican border; music; sound-scape; performance studies.

Introducción

Quienes a principios de la década de los veinte del presente siglo vivimos en la vasta extensión territorial que comprende el noroeste de México, leemos y escuchamos casi a diario noticias relativas a la difícil situación migratoria que se vive en la frontera entre los Estados Unidos de América y México. El grado de conflictividad social en esta zona y las precarias condiciones de vida actuales han dado origen a proyectos televisivos con fines de amarillismo y entretenimiento.¹ En cierta parte de los Estados Unidos, la inmigración proveniente de los distintos países latinoamericanos se estigmatiza como “crisis” e “invasión alienígena”,² lo que ha reforzado una xenofobia racista preexistente en sectores de la población; este sentimiento se ve alimentado por una sensación de inseguridad y ansiedad respecto a la permeabilidad de la frontera y la percepción de los mexicanos y latinos en general como “objetos de miedo y aprehensión”.³ Bajo la presidencia de Donald Trump se fortaleció esa retórica, acompañada de una creciente militarización y extensión de la frontera, cambios que también afectaron a las comunidades locales en ambos lados de la línea fronteriza y su relación recíproca. Mientras la migración de

1 Ese fue el caso de la serie televisiva *Border Wars* producida por National Geographic. Aarón Grageda Bustamante, “Arizona contra la inmigración ilegal (ley SB1070)”, *Región y Sociedad*, 30, 71 (2018): 2-3.

2 Douglas S. Massey, “The Real Crisis at the Mexico-U.S. Border: A Humanitarian and Not an Immigration Emergency”, *Sociological Forum*, 35, 3 (2020): 791.

3 “[...] objects of fear and apprehension”, *Ibid.*, 794.

México a los Estados Unidos es diversa y hay migrantes procedentes tanto de América del Sur y Central, como también de Europa, el Oriente Medio y África, los discursos sobre la migración se han enfocado primordialmente en migrantes mexicanos.⁴ Durante la campaña electoral y bajo la presidencia de Donald Trump, se extendió además una narrativa que marcó específicamente a los mexicanos como criminales, traficantes de drogas y delincuentes sexuales. Dichas narrativas apoyaron sentimientos de antagonismo y separación entre poblaciones a ambos lados de la frontera y resultaron en experiencias de discriminación y miedo.⁵ En ese contexto de antagonismo, el presente trabajo explora el papel de la música como medio social a través del cual agentes locales de ambos lados de la frontera cuestionan y, posiblemente, disuaden la radicalización de diferencias conflictivas en la zona fronteriza con la intención de convivir y tratar de construir un espacio compartido. Como estudio de caso el trabajo explora el *Concert Without Borders* o *Concierto sin fronteras*, un evento que se organiza desde 2012 y se escenifica en la línea fronteriza que divide a los estados de Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México). Como se detalla a continuación, desde sus inicios, el *Concierto sin fronteras* ha buscado superar la separación percibida y físicamente existente entre habitantes de ambos lados de la frontera con la finalidad de unirlos en comunidades transfronterizas a través de la música.

Un fenómeno al que atiende este estudio es a la capacidad que tiene la música de traspasar fronteras. La música, aunque vinculada estrechamente con distintas identidades nacionales, con la tendencia de representarse y asociarse con estilos, instrumentos y prácticas musicales específicas, sobrepasa al mismo tiempo líneas geográficas de demarcación (como muros y alambradas), difundándose no solamente como sonido, sino también como actividad performativa física o corporal. De esta forma, la música se comparte de manera colectiva a ambos lados de la frontera, tanto por los sonidos que invaden un espacio, como también por las prácticas performativas que la articulan culturalmente (e.g., el baile, la ejecución instrumental). Por consiguiente, argumentamos que la música –más allá de la identidad– tiene el potencial de aumentar experiencias de colectividad entre diferentes individuos, aspecto que buscamos desarrollar a continuación.

4 Véase Jesús A. Ramos-Kittrell, "Voiced Silencings, Enacted Crossings: An Interview with Ana R. Alonso-Minutti", *Americas. A Hemispheric Music Journal*, 30 (2021): 101.

5 Véase Emilia E. Martínez-Brawley y Paz M.-B. Zorita, "Will We Build A Wall? Fear of Mexican/Latino Immigration in U.S. History", *The Journal of Sociology and Social Welfare*, 45, 2 (2018): 169.

El *Concierto sin fronteras*, al aumentar la visibilidad de la “barrera política”⁶ que divide a ambos países, aspira a concienciar a través de la música sobre todo aquello que une a poblaciones en cada lado de la frontera. Como iniciativa del Bi-National Arts Institute (BNAI), entidad localizada en Bisbee (Arizona), el proyecto fue concebido en 2012 por Lori Keyne, instructora de música en Cochise College, Arizona. Desde 2005, Keyne se desempeñó como directora del coro binacional “Música sin fronteras”. Apoyada por su esposo Seth Polley, maestro en una escuela secundaria, y otras activistas e intérpretes locales, los conciertos fueron incorporando, además de la música, otras expresiones artísticas como danza, artes visuales y actividades culturales para niños, lo que ha hecho crecer su impacto. Como se detalla en la página web, el BNAI se fundó en 2012 con la misión de “celebrar y reforzar nuestra comunidad fronteriza a través de la creación artística, educación, performance y el intercambio binacional”,⁷ una descripción que destaca el compromiso con la población local transfronteriza. Siguiendo su misión, en 2021 el BNAI abrió un centro comunitario denominado *El Centro* en Naco (Arizona), donde se ofrecen clases de música, tanto para jóvenes de Arizona como de Sonora, población esta última de jóvenes sonorenses o “niños transnacionales”⁸ que cruzan todos los días la frontera de manera legal para recibir clases en escuelas estadounidenses.

Después del éxito del primer concierto, que se llevó a cabo en la frontera entre Douglas y Agua Prieta en 2012, tanto el Consulado mexicano como los gobiernos de Douglas (Arizona) y de Agua Prieta (Sonora) empezaron a partir de 2014 a apoyar financieramente el evento, apoyo complementado además por negocios de Bisbee (Arizona). Desde entonces, se han realizado conciertos casi anualmente, llegando a un total de siete eventos en vivo entre 2012 y 2019, así como un concierto virtual en 2020 por motivos del confinamiento por COVID-19. Como indica la página web del evento, desde 2012 más de 120 artistas han participado en el proyecto binacional. En octubre de 2022 se retomó el *Concierto sin fronteras* de manera presencial, ahora por primera vez en la frontera entre Naco (Sonora) y Naco (Arizona). En el contexto de generar interés por el potencial que puede tener la música de trascender las fronteras y, con ello, unir personas y reducir conflictos, este trabajo considera las preguntas siguientes: ¿puede la música crear un

6 “Concierto sin Fronteras”, *Bi-National Arts Institute*, <https://es.binationalarts.org/concert-without-borders>, consultada el 5 de enero de 2024.

7 “To celebrate and strengthen our border community through bi-national arts creation, education, performance and exchange”. “Mission”, *Bi-National Arts Institute*, <https://www.binationalarts.org/mission>, consultada el 5 de enero de 2024.

8 Comunicación personal con Lori Keyne, 25 de junio de 2023.

espacio social que trascienda la separación y que reúna a los asistentes en ambos lados de la frontera en un mismo ámbito colectivo, tanto sonoro como performativo? Y, quizá más importante aún, ¿podemos, en cuanto suena la música, olvidarnos de la frontera y de las diferencias y conflictos que como sociedad nos dividen y nos rodean?

I. Música como actividad social

Debido a las repercusiones que tuvieron los estudios de la *performance* en el campo de la musicología, las connotaciones relacionadas con el concepto de música y de obra musical se han ampliado significativamente. Mientras historiadores de la música hicieron que predominara durante mucho tiempo "la deslumbrante autoridad de la partitura, que exige del intérprete fidelidad respecto a ella",⁹ los nuevos enfoques traídos por el giro cultural en la investigación en música abrieron la puerta a una concepción más amplia de ésta. La música es vista ahora como una actividad social, cultural y, además, corporal; una práctica que depende de la participación de una amplia variedad de actores (compositores, músicos o intérpretes, oyentes, etc.).

Es específicamente en el ámbito de los estudios de la *performance* musical y de la sociología de la música en donde se ha ampliado la noción de "participación" hasta llegar a la conclusión de que también "las audiencias, no solo los intérpretes, pueden ser participantes activos".¹⁰ En 1998, Christopher Small puntualizó el entendimiento participativo y procesual de la música. Tomando distancia de una concepción abstracta de la música, afirmó: "Música no es una cosa del todo, sino una actividad, algo que la gente hace. La cosa que aparentemente llamamos música es una quimera, cuya realidad se desvanece tan pronto como le examinamos del todo detenidamente".¹¹

Por otro lado, la relación estrecha entre música y vida social (o vida cotidiana) fue elaborada más por autores del ámbito de la sociología de la

9 Diana Brenscheidt genannt Jost, "La presencia del intérprete, los estudios del *performance* y la interpretación musical", en *Una visión interdisciplinaria del arte*, coords. Cynthia Lizette Hurtado Espinosa et al. (Hermosillo: Universidad de Sonora, 2015), 8.

10 Ruth Finnegan, "Música y participación", *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 7 (2003): sin paginación, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>.

11 "Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing 'music' is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely". Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Hanover: Wesleyan University Press, 1998), 2. Esta y las demás traducciones del inglés al español son propias, si no se indica lo contrario.

música, entre ellos, de manera destacable, por Tia DeNora, quien hablando del concepto de música advierte “el cambio en el enfoque desde los objetos estéticos y su contenido (estático) hacia prácticas culturales en y a través de las cuales materiales estéticos fueron apropiados y usados para producir la vida social (dinámico)”.¹²

Este enfoque de estudio en la “música como actividad”, profundamente arraigado en la vida social, trasciende la concepción de la “música como objeto”¹³ y ha servido como base para acercamientos que presentan investigadores como Thomas Turino, quien ha dejado un importante legado, tanto del tratamiento analítico en los estudios de la *performance* sonora como en la conservación de grabaciones musicales en estudios. En su aportación, Turino muestra que la música, como concepto, se refiere a una variedad de prácticas y experiencias artísticas y sociales que tienen diferentes funciones y son evaluadas de manera distinta. En lugar de una concepción objetual de la música, la cual está representada tanto por las partituras como por grabaciones que “pueden ser apropiadas por sus creadores a través de derechos de autor y compradas por consumidores”,¹⁴ Turino da preferencia al acto de “hacer música” (*music making*). Tal y como sugiere su libro desde su título, asume que la música, al igual que la danza, son “importantes para el entendimiento mismo de la gente y de sus identidades, para la formación y el sustento de los grupos sociales, para la comunicación espiritual y emocional, para los movimientos políticos y para otros aspectos fundamentales de la vida social”.¹⁵ Es precisamente esa función de la música, su rol en la formación de grupos sociales e identidades –compartidas o no–, así como el surgimiento de conceptos como *participatory* y *presentational performance*, lo que ofrece a la investigación caminos interesantes para indagar el posible impacto de la música en situaciones de conflicto.

Inspirado en la teoría de campo de Pierre Bourdieu, Turino propone desde el primer capítulo de su libro “conceptualizar la creación musical en relación con diferentes reinos o campos de la práctica artística”. El autor

12 “[...] shift in focus from aesthetic objects and their content (static) to the cultural practice in and through which aesthetic materials were appropriated and used (dynamic) to produce social life”. Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 6. Véase también Tia DeNora, *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life* (Farnham: Ashgate, 2013).

13 Brenscheidt genannt Jost, “La presencia del intérprete”.

14 “[...] can [be] owned by its creators through copyrights and purchased by consumers”. Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2008), 24.

15 “[...] important to people’s understanding of themselves and their identities, to the formation and sustenance of social groups, to spiritual and emotional communication, to political movements, and to other fundamental aspects of social life”. *Ibid.*, 1-2.

se interesa, por consiguiente, por los "valores, poder, relaciones y tipos de capital (por ejemplo dinero, grados académicos, el éxito de una canción, proeza deportiva, la habilidad de tocar la guitarra) determinando los roles de relaciones, el posicionamiento social y el status de los actores y las actividades dentro del campo".¹⁶

En el "music making", Turino –por su parte– identifica cuatro campos distintos: dos del ámbito de la *performance* en tiempo real (*real-time performance*) –denominados *participatory* y *presentational performance*– y otros dos del ámbito de la grabación musical –*high fidelity music* y *studio audio art*, respectivamente–. En el ámbito de la *performance* en vivo, la diferenciación que propone Turino se concentra en la relación que se establece entre músicos y público. El autor señala: "Definida brevemente, la *performance participativa* es un tipo especial de práctica artística en la cual no hay distinciones artista-audiencia, sólo participantes y potenciales participantes ejecutando diferentes roles, y el principal objetivo es involucrar el máximo número de personas en algunos roles de la performance. La *performance presentacional* en contraste, refiere a situaciones donde un grupo de gente, los artistas, preparan y proveen música para otro grupo, la audiencia, la cual no participa en el crear música o bailar".¹⁷ *Concierto sin fronteras*, por su condición de ser un evento artístico, cae en la categoría que Turino denomina *presentational performances*, lo que para fines explicativos hemos traducido aquí, imponiendo un anglicismo, como "*performance presentacional*", o como música que es presentada, de acuerdo con la explicación de Turino. Mientras se ubican en el mismo espacio, cara a cara, los actores se diferencian por su grado y tipo de actividad: unos tocando la música de manera activa, probablemente en un escenario, y otros escuchándolos, generalmente desde un espacio separado de los intérpretes o músicos (el auditorio), y sin involucrarse en el quehacer musical de una manera activa.

Así, las diferentes versiones del *Concierto sin fronteras* organizadas ya a lo largo de una década comprenden con lo que Turino denomina el marco de una *performance* presentacional en la constitución de un escenario que se

16 "[...] to conceptualize music making in relation to different realms or fields of artistic practice"; "values, power relations, and types of capital (e.g., money, academic degree, a hit song, athletic prowess, the ability to play guitar) determining the role relationships, social positioning, and status of actors and activities within the field". *Ibid.*, 26.

17 "Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing". *Ibid.*

extiende en paralelo de un lado al otro del muro fronterizo. Los participantes cuentan con micrófonos, luces de escenario y hay una separación más o menos clara entre el espacio de los músicos (el escenario) y el del público, este último equipado con sillas plegables ubicadas enfrente del escenario. Además, los músicos o intérpretes que participan se preparan para el evento a través de ensayos, una práctica que Turino claramente identifica con las *performances* presentacionales: "Este modo de preparación indica que la concepción de una pieza musical como artículo dado, un objeto de arte, mientras en la música participativa una pieza es más como un conjunto de recursos, como las reglas y componentes de un juego, redefinido nuevamente durante cada *performance*".¹⁸

Sin embargo, mientras los conciertos tradicionales, específicamente en su uso del espacio y la preparación de los músicos, relegan este ámbito de ejecución musical a una presentación "clásica", varios elementos y características propias del *Concierto sin fronteras* ponen en cuestionamiento esta categoría.¹⁹ Lo primero es la costumbre de las *performances* presentacionales de mantener la distancia o separación entre músicos y público de forma continua durante la realización del evento, así como asegurar que esa separación sea rígida, por ejemplo, a través de la prohibición, durante el tiempo que transcurre la ejecución, de cualquier tipo de comunicación con el público.

En contraste, el *Concierto sin fronteras* es un evento en el cual el público cuenta con mucha libertad física para caminar por su lado del muro fronterizo, para moverse con la música, para platicar con personas al mismo lado de la frontera o del otro lado de la frontera a través del muro. Como describe Lori Keyne en una entrevista,²⁰ muchos de los participantes, sobre todo del lado estadounidense, compran durante el evento comidas o bebidas a través del muro fronterizo o deciden, en el transcurso del concierto, trasladarse del lado estadounidense al lado mexicano (o al revés). Mientras el concierto se desarrolla, los espectadores no se mantienen pasivos y fijos en un lugar, sino que se mueven, se involucran al mismo tiempo en otras actividades sociales, aplauden, bailan; los niños juegan, al grado de que hasta hay

18 "This mode of preparation indicates the conception of a musical piece as a set item, an art object, whereas in participatory music a piece is more like a set of resources, like the rules and stock moves of a game, refashioned anew during each performance". *Ibid.*, 54.

19 La dificultad de separar de manera estricta entre *performances* presentacionales y participativas ha sido notado también por otros autores, entre ellos Nick Crossley, quien critica el papel pasivo que Thomas Turino ascribe a las audiencias en su concepción de *performance* presentacional. Véase Nick Crossley, *Connecting Sounds. The Social Life of Music* (Manchester: Manchester University Press, 2020), 16.

20 Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

personas realizando partidas de ajedrez a través del muro. Por consiguiente, ¿coincide más bien el *Concierto sin fronteras*, con la categoría de las *participatory performances*?

La *participatory performance*, o *performance* participativo, se define en virtud de la participación de los distintos actores en un evento de carácter musical. Turino especifica que la participación refiere en este caso a una de carácter activo, la cual involucra en una misma situación ideal a todos los actores presentes, "contribuyendo activamente al sonido y movimiento del evento musical a través de la danza, el canto, el aplauso y ejecutar de los instrumentos musicales cuando cada una de estas actividades es considerada integral para la *performance*".²¹

En ese sentido, otro aspecto importante a considerar es también la variedad de perfiles de las personas involucradas en la actividad musical. De acuerdo con Turino:

La inclusión de gente con un amplio rango de habilidades respecto a la *performance* misma es importante para inspirar a la participación [...]. Cuando gente principiante, personas con habilidades limitadas, intermediarios y expertos ejecutan todos de manera conjunta, las personas de cada nivel pueden efectivamente aspirar a (y prácticamente seguir) el ejemplo de otros que se hallan en el siguiente nivel de ejecución por encima de ellos.²²

Como nos muestran los conciertos llevados a cabo en el espacio fronterizo de Douglas (Arizona) y Agua Prieta (Sonora), así como en Naco, y tal como lo confirma Lori Keyne, los participantes en las presentaciones musicales y dancísticas no sólo tienen diferentes edades, sino que cuentan también con varios niveles de formación en música o danza. Mientras que muchos son aficionados, hay también grupos musicales formales de la región, estudiantes de música, miembros de orquestas filarmónicas en ambos lados de la frontera, así como también músicos profesionales. Como lo explica Dieter Hennings Yeomans, ejecutante profesional de guitarra clásica que creció en Hermosillo, capital del estado fronterizo de Sonora, quien es actualmente profesor en música en la Universidad de Kentucky, el proyecto del *Concierto sin fronteras* es distinto de otros conciertos de guitarra clásica en los que él normalmente participa. Afirma:

21 "[...] actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instruments when each of these activities is considered integral to the performance". Turino, *Music as Social Life*, 28.

22 "The inclusion of people with a wide range of abilities within the same performance is important for inspiring participation. [...] When rank beginners, people with some limited skill, intermediates, and experts all perform together, however, people at each level can realistically aspire to and practically follow the example of people at the next level above them". *Ibid.*, 31.

Esta es una oportunidad para mí para tocar alguna pieza clásica, pero también compartir música con la comunidad. Hay muchos grupos de profesionales, pero también muchos amateurs que vienen a hacer música juntos. Digamos que no se trata de un evento de música del más alto nivel de ejecución instrumental, es sólo una mezcla de muchas gentes que están comprometidos en hacer música a través de su frontera.²³

Los comentarios de Hennings confirman claramente las características que Turino relaciona con las *performances* participativas respecto a la prioridad del aspecto social, de la convivencia entre participantes a través de la música. El profesionalismo, el nivel artístico de la interpretación musical, así como la calidad del sonido generado como producto musical final –como lo afirma Lori Keyne– es importante, pero está en segundo lugar.²⁴ Explica Turino:

En tradiciones musicales altamente participativas, el apego a las reglas y a la calidad de la sociabilidad se le otorga mayor prioridad que a la calidad del sonido *per se*. En otros términos, la música y danza participativas tienen más que ver con las relaciones sociales que se realizan a través de *performances*, que con el hecho de producir arte, mismo que de alguna forma puede ser abstraído de esas relaciones sociales.²⁵

Hacer o tocar música, en el campo de la *performance* participativa, corresponde por consiguiente a una interacción social intensificada (*heightened social interaction*) que pone énfasis al proceso mismo de la interacción y comunicación sonora y kinésica entre los participantes, en lugar de hacerlo sobre un producto final, una interpretación musical final concluida, cerrada, fijada posiblemente en una grabación de calidad artística. La evaluación de la calidad de una *performance* participativa, según el autor, se mide a partir de “cómo los participantes se sienten durante la actividad, con poca preocupación respecto a cómo la música y danza puedan sonar o verse, más allá de

23 “This is an opportunity for me to play a little bit of classical [music], but also to share music with the community. There are many professional and amateur groups that come together to make music. So, this is not sort of a high-profile instrumental music event, this is just a mix of many people that are committed to make music across their border”. “Concierto sin Fronteras: Videos”, *Bi-National Arts Institute*, <https://es.binationalarts.org/videos>, consultada el 5 de enero de 2024.

24 Mientras Lori Keyne hace referencia a la cantidad de problemas con el sonido que se han presentado en el transcurso de los años, ante todo por la separación del escenario a través del cerco fronterizo situado en medio, destaca al mismo tiempo cómo el ingeniero de sonido y todo su equipo siempre buscan, año tras año, mejorar la proyección de sonido bajo las condiciones del espacio. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

25 “In highly participatory traditions, the etiquette and quality of sociality is granted priority over the quality of the sound *per se*. Put another way, participatory music and dance is more about the social relations being realized through the performance than about producing art that can somehow be abstracted from those social relations”. Turino, *Music as Social Life*, 35.

hacerse o sentirse involucrados".²⁶ Un evento musical de este carácter tiene, por consiguiente, un enfoque dirigido a lo que sucede al interior del grupo, un interés en la relación social que se da entre los actores, en la relación que se establece y desarrolla a partir de la actividad musical de todas y todos que están presentes en el hecho musical. Dado el grado de comunicación interna que este grupo de personas logra mediante un evento que, pese a su enmarcación presentacional, es altamente participatorio, y tomando en cuenta el espacio donde se lleva a cabo, ¿qué idea de la frontera pone en discusión este proyecto?

2. Concepciones de frontera: el *Concierto sin fronteras* en el espacio fronterizo

Como lo describe a detalle Alejandro Madrid en su introducción a *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border* (2011), la noción de frontera entre Estados Unidos y México ha cambiado a través de la historia por razones sociales, culturales, políticas y también económicas. Madrid propone cómo en la década de los 90s –con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)– la concepción de la frontera, por mucho tiempo entendida como línea de separación, dio paso a su redefinición como puerta de entrada. Según el autor, desde finales del siglo XX hasta inicios del XXI se ha desarrollado un entendimiento de la frontera como espacio fluido, dando paso al reconocimiento de los espacios fronterizos como una región cultural transnacional (*transnational cultural region*). En consecuencia, Madrid define la frontera como un espacio fluido, definido por el flujo transnacional y el cambio, y propone que

las zonas fronterizas, incluyendo el suroeste de los Estados Unidos y el norte de México sean entendidos históricamente como una verdadera región cultural transnacional [...] Más que una valla que separa o un río divisorio, la frontera es más bien una línea porosa que siempre ha permitido los flujos transnacionales y ha prevenido los discursos de segregación que la idea de la frontera ayuda a crear de lo que es de hecho una realidad. La mera noción de frontera como área cultural trasciende tanto el sur como el norte, desafía tal entendimiento.²⁷

26 "[...] how participants feel during the activity, with little thought to how the music and dance might sound or look apart from the act of doing and those involved". *Ibid.*, 29.

27 "[...] the borderlands, including the U.S. Southwest and the Mexican North, should be understood historically as a true transnational cultural region [...] Rather than a separating fence or a dividing river, the border is instead a porous line that has always allowed transnational flows and has prevented the segregating discourses that the idea of the border helps to create from actually being a reality. The very notion of the borderlands as a cultural area transcends the border both to the

El entendimiento de la frontera enarbolado por Madrid apunta a un espacio socialmente construido, perspectiva teórica desarrollada a mediados del siglo XX, en el contexto de una "reinención de la geografía como ciencia social".²⁸ En un acto de clara demarcación de la concepción absoluta de frontera, en la presente contribución se la concibe como "espacio cambiante [...] construida por las prácticas sociales", lo cual está "producido socialmente por el conjunto de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales, entre los individuos, grupos e instituciones".²⁹ En estrecha relación con la concepción del espacio de Henri Lefebvre, quien lo define como un espacio social,³⁰ son los sujetos y las acciones humanas, o las interacciones entre ellos, las que determinan ante todo lo que es o lo que se entiende por frontera. Esa concepción activa, dinámica y fluida está estrechamente vinculada con prácticas sociales o *performativas*. Como lo indican Noel Parker y Nick Vaughan-Williams, las "fronteras no simplemente existen como líneas en mapas, se escenifican continuamente a través de rituales como mostrar el pasaporte, la matriz declaratoria del aeropuerto y quitarse la ropa".³¹

Sin embargo, y como nos han mostrado los cambios en el discurso sobre la frontera de la última década, nos hallamos aún en la etapa de la denominada crisis migratoria. Como ha sido descrito por Massey³² y mencionado previamente, dicha narrativa se agudizó durante la presidencia de Donald Trump (2017-2021), quien centró su discurso en la acción de impulsar la ampliación del muro fronterizo; bajo la presidencia de Joe Biden (2021-2024), la migración permanece como un tema conflictivo y polémico en los medios de comunicación nacionales e internacionales. La definición de frontera y, en ese contexto, de la frontera entre Estados Unidos y México sigue siendo debatible y líquida, permite varias nociones: entenderla como línea de separación rígida, representada por el proyecto del muro fronterizo, o bien como espacio transfronterizo de flujos constantes y en permanente construcción social. Ambas concepciones siguen coexistiendo en paralelo.

south and to the north challenges such understanding". Alejandro L. Madrid, "Transnational Musical Encounters at the U.S.-Mexico Border. An Introduction", en *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, editado por Alejandro L. Madrid (Nueva York: Oxford University Press, 2011), 4.

28 *Ibid.*, 83.

29 *Ibid.*, 73 y 85.

30 Véase Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013).

31 "Borders do not simply 'exist' as lines on maps, but are continually performed into being through rituals such as the showing of passports, the confessionary matrix at the airport, and the removal of clothing". Noel Parker y Nick Vaughan-Williams, "Introduction: Critical Border Studies: Broadening and Deepening the 'Lines in the Sand' Agenda", *Geopolitics*, 17, 4 (noviembre de 2012): 728.

32 Véase Massey, "The Real Crisis at the Mexico-U.S. Border".

Concierto sin fronteras –como sugiere su nombre– se posiciona en el contexto de esa misma controvertida discusión. Como se describe en la página web del Bi-National Arts Institute, el proyecto nació exactamente con el afán de “trascender la frontera” y de buscar unir a las personas de ambos lados separados por la misma:

En este evento, los músicos y las comunidades se reúnen a ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México, divididos por una barrera política pero unificados por algo más grande: el don de la música y la danza, el poder transformador de la creatividad y el espíritu. Nos unimos, no para protestar sino para armonizar, combinando el ritmo en tiempo musical con el fuerte latido de corazones comprometidos con el bien común.³³

La intención de los organizadores de los conciertos aquí descrita nos hace recordar directamente las categorías de Thomas Turino presentadas anteriormente, específicamente las *performances* participativos. Entre las cuatro categorías descritas por el autor destaca, como ya hemos mencionado, la *performance* participativa como una actividad de interacción social intensificada, con potencial de crear un enlace entre la variedad de actores involucrados procedentes de ambos lados de la frontera. Turino explica que la calidad de una *participatory performance* se mide a partir de cómo los participantes se sienten interactuando con la música y el movimiento. Su impacto lo describe de la siguiente manera:

La música participativa dirige la construcción de vínculos de un tipo especial de concentración en la otra gente, donde se interactúa a través del sonido y el movimiento y en virtud de la actividad misma y por sí misma. Esta concentración que otorga énfasis a los demás participantes es una razón por la cual la música-danza participativas es una fuerza tan grande para el vínculo social. Conduce también a reducir la autoconciencia, porque (idealmente) cada uno de los presentes está comprometido de forma semejante.³⁴

Este potencial social de la música está confirmado también por David Hesmondhalgh, quien otorga a la música la capacidad de intensificar la experiencia de la colectividad. El autor lo explica con la tendencia de la música

33 “In this event, musicians and communities gather at both sides of the U.S./Mexican border, divided by a political barrier but united by something greater: the gift of music and dance as well as the transformative power of creativity and spirit. We come together not to protest but to harmonize, combining the beat in musical time with the strong beat of hearts committed to the common good”. “Concierto sin Fronteras”, *Bi-National Arts Institute*, <https://es.binationalarts.org/concert-without-borders>, consultada el 5 de enero de 2024.

34 “[...] participatory music making leads to a special kind of concentration on the other people one is interacting with through sound and motion and on the activity itself and for itself. This heightened concentration on the other participants is one reason that participatory music-dance is such a strong force for social bonding. It also leads to diminished self-consciousness, because (ideally) everyone present is similarly engaged”. Turino, *Music as Social Life*, 29.

a enlazar el ámbito social con el ámbito íntimo. De esa manera, la música representa un lugar de encuentro entre lo colectivo y lo personal porque se relaciona, de igual manera, tanto con la identidad propia como con la identidad colectiva. Como indica Hesmondhalgh, lo interesante es, entonces, investigar cómo la música en tanto actividad social logra intensificar la experiencia colectiva entre las diferentes personas que se encuentran en un mismo espacio; en nuestro caso, el espacio transfronterizo compartido entre Sonora y Arizona.³⁵

Los organizadores del *Concierto sin fronteras* entienden la música, y también la danza, como actividades de vinculación social trascendiendo posibles diferencias, separaciones y antagonismos relacionados con la división política que representa para muchos la frontera. En lugar de ser un evento de protesta política, aspecto que se niega claramente en la página web del concierto, se da énfasis a la idea de “armonizar”, comparando el ritmo musical con el ritmo del corazón. Esa idea de armonizar o de “estar en armonía” se refiere en la música, ante todo, a la consonancia y sintonía armónica, melódica y/o rítmica de varias voces. Sin embargo, esa sintonía musical, según Turino, implica también una sintonía social. Turino se basa aquí en las teorías del antropólogo estadounidense Edward Hall y en sus investigaciones en el ámbito de la comunicación intercultural. Lo que Hall, en el contexto de su interés en el movimiento y la kinésica, describe como *being in sync* o “estar sincronizado” en su obra *Más allá de la cultura* (1978), Turino lo descubre también en una *performance* musical, en el “moviendo y sonando juntos en sincronía”.³⁶ Indica, además, que ello nos lleva a una “identificación tácita” con el otro y, a base de esa preferencia, a un sentimiento de confort y comodidad en la interacción social.³⁷

El sentimiento positivo de confort en un momento de interacción musical entre personas ajenas (siendo al mismo tiempo interacción social) es parte, sin duda, de la intención que se busca con el *Concierto sin fronteras*; el evento es reconocido por sus organizadores como “un medio importante para generar confianza binacional y relaciones de trabajo que se pueden trasla-

35 David Hesmondhalgh, *Why Music Matters* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2013), 2.

36 “[...] moving and sounding together in synchrony”. Turino, *Music as Social Life*, 2.

37 *Ibid.*, 42. Cabe mencionar en este contexto también el concepto de “mutual tuning in” o “sintonizar mutuamente” presentado por primera vez en 1951 por el sociólogo de la música de origen austriaco Alfred Schutz (o Alfred Schütz) en su artículo “Making Music Together” publicado en *Social Research*, concepto que recientemente se retomó en la sociología de la música por su aplicación al análisis de la *performance* en vivo. Véase Crossley, *Connecting Sounds*, 20, 27.

dar a otras actividades educativas y culturales de desarrollo comunitario".³⁸ Este potencial ideal de la *performance* musical, y su supuesta capacidad de enfatizar y fortalecer las similitudes o lo compartido entre personas con identidades culturales, políticas o espirituales diferentes, ha sido reconocido y retomado también dentro de los estudios sobre música y conflicto. John Morgan O'Connell, en su introducción al libro *Music and Conflict* (2010), lo describe de la siguiente manera:

Cuando las prácticas musicales articulan las divisiones sociales, también pueden simular la cohesión social en la estructuración y textura de la *performance*. Donde los *performers* trabajan a la vanguardia de la protesta, también pueden servir como intermediarios entre las entidades políticas opuestas (como embajadores) y entre los dominios espirituales divergentes [...]. De esta manera, la música ofrece la posibilidad de un ideal imaginario, una meta compartida que promueve la cooperación entre los grupos, mientras es respetuosa de las identidades culturales individuales.³⁹

La esperanza que Turino y O'Connell expresan en torno a los efectos de la cooperación o la unión entre personas distintas en la ejecución de una misma *performance* participativa coincide en muchos sentidos con la concepción de quienes concibieron *Concierto sin fronteras*. En ese sentido, Lori Keyne confirma que la idea o razón principal detrás del evento siempre fue juntar músicos y otros participantes de ambos lados y dejarles tocar juntos y convivir al mismo tiempo, buscando que colaboren y se conozcan unos a otros. Aunque Keyne enfatiza que no es "un evento político controvertido",⁴⁰ los *Conciertos sin fronteras* confrontan la separación, discriminación y el antagonismo que sienten y viven las comunidades locales, percepciones reforzadas por narrativas políticas xenofóbicas que marcan la frontera como espacio de peligro y a las poblaciones locales mexicanas, latinas y migrantes como chivos expiatorios. Seth Polley confirma esa finalidad de los conciertos cuando señala, respecto a la apertura del centro comunitario en Naco (Arizona), que "cuando la gente empieza a conocerse, es más difícil demonizarla".⁴¹ En palabras de Keyne: "Mi idea con el concierto fue tener a cada participante uno frente al otro, a los músicos y a los asistentes, de tal

38 "Concierto sin Fronteras", *Bi-National Arts Institute*, <https://es.binationalararts.org/concert-without-borders>, consultada el 5 de enero de 2024.

39 John Morgan O'Connell, "Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict", en *Music and Conflict*, editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Urbana: The University of Illinois Press, 2010), 5; citado y traducido por Juan David Luján Villar, "Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedad en conflicto", *Revista CS*, 19 (mayo-agosto de 2016): 174.

40 "[...] a contentious political event". Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

41 "When people get to know each other it's harder to demonize them". Lyda Longa, "Uniting the Two Nacos through 'El Centro'", *Herald Review*, 26 de febrero de 2023, <https://www.myhe->

forma que se pudieran conocer el uno al otro”.⁴² Describe también cómo, con el involucramiento financiero de los gobiernos de Arizona y Sonora a partir de 2014, la organización fue dominada más y más por cuestiones políticas y el objetivo de un solo *Concierto sin fronteras* compartido se hizo más difícil de lograr por el hecho de que los gobiernos de Agua Prieta y Douglas buscaron cambiar la estructura de un solo evento por dos separados: un concierto en el escenario del lado estadounidense seguido por un concierto en el lado mexicano. Ambos gobiernos, además, pidieron la inclusión de su himno nacional al principio del concierto. Keyne describe las dificultades que los organizadores confrontaron con las autoridades locales; entre 2016 y 2018, el escenario mexicano, por apoyos gubernamentales, creció a una altura más grande que el estadounidense, resultando en una marcada asimetría para las presentaciones. Según ella, fue en el concierto de 2019 cuando se logró de mejor manera unir los escenarios y las presentaciones entre los dos lados de la frontera: “Todo lo que hicimos en 2019 fue una cosa compartida entre los músicos. [...] Fuimos capaces de poner bandas a colaborar juntas”.⁴³

No hay duda de que los participantes separados por la frontera conviven a partir de la música y del movimiento. Esa es una de las razones principales por las que se concibió el proyecto *Concierto sin fronteras*. Pensando en una concepción de la frontera como espacio social, los conciertos hacen su aportación al crear un ámbito compartido y reforzarlo y mantenerlo a través de la interacción musical.

Sin embargo, es difícil no pensar que el espacio específico de la frontera, esto es, la ubicación de los conciertos alrededor del muro fronterizo, no influye en el momento de la *performance* musical. ¿Cómo difiere el *Concierto sin fronteras* de otras actividades musicales indicadas por Turino en su clasificación, en las cuales la convivencia de los participantes no es interrumpida por una barrera física, visual y hasta auditiva, como lo es el muro fronterizo? Volviendo a dicho autor, recordamos sus palabras, mismas que afirman que “durante una buena *performance* las múltiples diferencias entre nosotros se olvidan y nos enfocamos completamente en la actividad que enfatiza nuestra

raldreview.com/news/progress-editions/uniting-the-two-nacos-through-el-centro/article_6b243a0e-b3bc-11ed-96f4-37581a648aef.html, consultada el 5 de enero de 2024.

42 “My idea with the concert was to have everyone participate together, as far as the musicians and the presenters, so that we could get to know each other”. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

43 “Everything we did in 2019 was a shared thing between the musicians. [...] We were able to put bands together to collaborate”. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

semejanza";⁴⁴ así, quizá debemos preguntarnos: ¿logran los participantes, en el momento de su *performance* participativa, olvidarse completamente de la frontera y dejar atrás tanto la separación entre ambos lados del cerco como los conflictos con ello relacionados?

3. Posibilidades y limitaciones: compartir la música, el sonido y la *performance* en la frontera

Como ya ha sido mencionado, desde el primer concierto en 2012 y hasta 2019 el *Concierto sin fronteras* se ha presentado de manera simultánea en ambos lados de la frontera en las ciudades de Douglas (Arizona) y Agua Prieta (Sonora); más específicamente hablando, se realiza al oeste del Douglas/Agua Prieta *port-of-entry*. Esa parte de la frontera ha sido dividida físicamente por una valla fronteriza hecha de barras de hierro de una altura de aproximadamente 20 pies o 6 metros de alto. El escenario para los conciertos, por consiguiente, se divide en dos partes, las cuales se alinean y están, idealmente, en el mismo nivel acercándose en la medida en que su arreglo hace posible percibir un solo escenario continuo.⁴⁵ En 2022, debido a la apertura del centro comunitario del BNAI en Naco (Arizona), el concierto se realizó en el espacio fronterizo cerca de Naco (Arizona) y Naco (Sonora). Como consecuencia de un problema administrativo que surgió apenas 48 horas antes del evento, se cancelaron las participaciones en Sonora y la mayoría de los artistas se presentó en el escenario estadounidense; el público atendió el concierto desde ambos lados de la frontera, dividido por una valla de barras de hierro. En mayo de 2023, el concierto se presentó nuevamente en un escenario compartido entre ambos lados fronterizos. Como en esa parte el lado estadounidense cuenta con dos vallas, una seguida de la otra, los eventos en Naco (Arizona) se realizaron entre las dos, lo que resultó en un espacio más limitado, visualmente constreñido, un escenario rodeado por dos muros impresionantes. Lo que quizá enfatiza todavía más lo poderoso del lugar es el hecho de que uno de los cercos fue

44 "[...] during a good performance [...] the multiple differences among us are forgotten and we are fully focused on an activity that emphasizes our sameness". Turino, *Music as Social Life*, 18.

45 Según Lori Keyne, la alienación y nivelación de los escenarios ha sido un tema de discusión y preocupación en cada uno de los conciertos. Como confirma en su entrevista: "No puedes hacerlo igual en ambos lados". La directora musical indica, además, cómo durante el gobierno de Donald Trump se amplió la valla, así que actualmente son efectivamente dos vallas separadas por una zanja y con alambre de púas de arriba a abajo. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

reemplazado recientemente en 2017 por un cerco de acero más moderno y más alto (figura 10.1).⁴⁶



Fig. 10.1. Preparación del escenario del *Concierto sin fronteras* en Naco (Arizona) en 2022. Fotografía: Carolyn Toronto.

Mientras se habla comúnmente del “muro fronterizo”, lo cual significaría una frontera visualmente cerrada, el cerco en esa parte de la frontera (tanto en Douglas/Agua Prieta como en Naco), por su construcción con barras, deja espacio al grado que posibilita pasar una mano o ver a través de la valla. La construcción misma del “muro fronterizo” en esa parte refleja entonces claramente la idea de separación, mientras parece una separación visual y físicamente un poco permeable. Esas características hacen posible cierto nivel de contacto entre los dos lados: mientras la vista es obstruida por la construcción del cerco metálico, existe cierta posibilidad de establecer contacto visual y físico cuando uno se acerca a la valla, al menos en la medida

⁴⁶ Comunicación personal con Lori Keyne, 25 de junio de 2023. El escenario del lado de Naco, Arizona, muy angosto entre ambas vallas, se puede percibir muy bien en los videos del *Concierto sin Frontera 2022* que se encuentran en la página del evento. Véase “*Concierto sin Fronteras 2022*”, *Bi-National Arts Institute*, <https://www.binationalarts.org/concertwithoutborders2022>, consultada el 5 de enero de 2024.

que la patrulla fronteriza estadounidense lo permita (figura 10.2).⁴⁷ Se podría decir, quizá, que por las condiciones de la frontera física, la fluctuación o contradicción entre unión y separación (separado, pero no tan separado; un poco abierto, pero no mucho) funge como condición básica o punto de partida para el *Concierto sin fronteras*, característica que marca a muchos aspectos significativos de los conciertos que se realizan.

La permeabilidad del cerco fronterizo afecta también al sonido musical. Investigaciones tanto de la musicología histórica como, más recientemente, del ámbito de los estudios del sonido (*sound studies*) dan énfasis comúnmente al sonido (musical) como un elemento puramente auditivo o sonoro. El sonido, musical o no musical, es transmitido por el aire y se percibe por el oído. En este sentido, los estudios del sonido se han fundado, al menos inicialmente, en la clara separación o hasta oposición a lo que sucede en lo visual, aspecto que incluye a la palabra escrita.⁴⁸ En contraste con lo visual, el sonido se difunde de manera rápida y a distancia, atravesando fronteras visuales. Autores como Murray Schafer han descrito al *soundscape* como un campo de investigación meramente acústico, no visual: "Un *soundscape* consiste en eventos escuchados no de objetos vistos".⁴⁹ Sin embargo,



Fig. 10.2. Vista a través del cerco fronterizo desde Naco (Arizona) en la edición 2022 de *Conciertos sin fronteras*. Fotografía: Carolyn Toronto.

47 Como relata Lori Keyne, el acceso al cerco fronterizo por el lado estadounidense durante los ensayos y en el transcurso de los conciertos siempre varía, junto con el cambio de turno de los oficiales de las Oficinas de Aduanas y Protección Fronteriza. Unos suelen ser más restrictivos, en tanto que otros permitan que los participantes pasen sus manos por el cerco para comprar platillos de comida típica, como por ejemplo los famosos hot dogs sonorenses. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

48 Véanse, entre otros, Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham y Londres: Duke University Press, 2003) y Ana María Ochoa Gautier, *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham y Londres: Duke University Press, 2014). Josh Kun, en sus investigaciones sobre música y sonido en la frontera entre EE.UU. y México, señala de igual manera que la percepción pública y académica del espacio fronterizo se ha enfocado mayoritariamente en lo visual, es decir, en una "frontera visual". Propone, por consiguiente, un nuevo enfoque basado en lo sonoro a partir del concepto de la "frontera auditiva" (*aural border*). Josh Kun, "Listening to the Line: Notes on Music, Globalization, and the US-Mexico Border", *Iberoamericana*, 5, 17 (2005): 143-152.

49 "A soundscape consists of events heard, not objects seen". Citado en Jonathan Sterne, *The Sound Studies Reader* (Londres: Routledge, 2012), 99.

la separación del sonido de su fuente ya ha sido tema de preocupación entre musicólogos e investigadores del sonido. Schafer mismo, en su momento, acuñó el término “esquizofonía” haciendo referencia a la disociación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica. Jim Sykes, por su parte, señala recientemente, incluso “una obsesión –o más bien un fetichismo– en los estudios del sonido con el sonido ‘como tal’, debido a que se cree que favorecer al sonido es necesario para superar el centrismo ocular de la modernidad”.⁵⁰

Ya a finales del siglo XX, Richard Leppert, en su investigación sobre representaciones de la música en el arte pictórico entre 1600 y 1900, introduce el concepto de *sonoric landscape* (paisaje sonoro), retomado desde entonces en el contexto de estudios del sonido y de la cultura auditiva. Con este concepto, Leppert dio cuenta de un fenómeno que parece evidente, pero del cual la musicología no había estado atenta por un buen tiempo, desatendiendo repercusiones significativas de los estudios de la *performance* en la música: la relación fundamental que existe entre lo visual y lo sonoro o auditivo. Leppert dio énfasis a la corporalidad de la música, la cual, en su opinión, ha sido poco atendida por la investigación, específicamente porque contrasta en cierto sentido con una concepción del sonido musical como ente abstracto e inmaterial. Frente al entendimiento de la música como una actividad de contemplación puramente auditiva, lo cual no requiere ningún soporte visual fuera de la partitura,⁵¹ Leppert pone aquí énfasis en la necesidad que tiene el oyente de ubicar visual o físicamente el sonido musical que percibe para ubicar ese sonido social y culturalmente:

Mi preocupación con la visión se enfoca en la parte física del hacer música en sí (la visibilidad de la labor del cuerpo para producir sonido) y en la ironía de que el “producto” de esa actividad –la sonoridad musical– carezca de concreción y desaparezca sin trazo de la “labor física” del músico (decaimiento acústico). Precisamente porque el sonido musical es abstracto, intangible y etéreo –perdido tan pronto como es generado–, la experiencia visual de su producción es crucial para ambos, los músicos y su audiencia, lo mismo para ubicar y comunicar el lugar de la música y el sonido musical en una sociedad y una cultura.⁵²

50 “[...]an obsession –even a fetishization– in sound studies with sound “as such”, because it is believed that favoring sound is necessary to overturn the ocular-centrism of modernity”. Jim Sykes, “Sound Studies, Difference, and Global Concept History”, en *Remapping Sound Studies*, editado por Gavin Steingo y Jim Sykes (Durham y Londres: Duke University Press, 2019), 208.

51 Sobre la relación entre escucha musical, partitura y performance, véase también Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2014).

52 “My concern with vision focuses on the physicality of music making itself (the sight of the body’s labors to produce sound), and on the irony that the ‘product’ of this activity –musical sonority– lacks concreteness and disappears without a trace on the musician’s ‘physical labors’ cease (acoustic decay). Precisely because musical sound is abstract, intangible, and ethereal –lost as soon as it

Con la finalidad de profundizar en la relación visual-auditiva de la música, Leppert acuña el término *sonoric landscape* (paisaje sonoro), dando énfasis con dicho concepto a la omnipresencia del sonido. Según la terminología de Leppert, un paisaje sonoro es percibido tanto a través del oído como a través de la vista:

La música (parte más extensa del paisaje sonoro que me interesa) conecta con el cuerpo humano visible, no sólo como receptor de sonido, sino también como su agente o productor. La corporalidad humana de la música es central para cualquier entendimiento de la agencia sociocultural de la música. El contenido semántico de la música –su argumento “discursivo”– no trata sólo acerca de su sonido y el acto de escuchar. [...] Pero es especialmente entendido como el resultado de mediaciones entre el oído y el ojo. El paisaje sonoro es poblado y, por lo tanto, interactivo. Es externo al sujeto humano y, más aún, es internalizado por su vista y sonido.⁵³

La música, como una actividad sociocultural estrechamente vinculada a las distintas identidades, requiere entonces, para poder ser percibida y entendida de una manera más completa, al menos de dos nuestros sentidos: el oído y la vista. De esa manera, Leppert da énfasis al hecho de que la música –en lugar de ser un arte abstracto de puros sonidos y silencios– es predominantemente una actividad humana explícitamente corporal (*embodied activity*) que puede ser observada a partir de la vista.

Regresando a nuestro ejemplo, y si partimos de esa premisa, nos damos cuenta de que la concepción del *Concierto sin fronteras* y su ubicación directamente sobre la demarcación fronteriza tematiza exactamente la discusión y ambigüedad entre las dos concepciones de frontera: como línea absoluta y como un espacio social poroso. Por una parte, la ubicación espacial de los conciertos es un escenario continuo en ambos lados de la frontera (siendo ésta un cerco que permite ejercer todavía un poco de interacción), la cual simula unidad y continuidad y, hasta cierto grado, invisibiliza la frontera. Esa unidad está fuertemente apoyada por los sonidos musicales, los cuales

is gained– the visual experience of its production is crucial to both musicians and audience alike for locating and communicating the place of music and musical sound within society and culture”. Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 1993), XX-XXI.

53 “Music (the part of the larger sonoric landscape that interests me) connects to the visible human body, not only as the receiver of sound but also as its agent or producer. The human embodiment of music is central to any understanding of music’s socio-cultural agency. The semantic content of music –its discursive ‘argument’– is never solely about its sound and the act of hearing. [...] But it is especially to be understood as the result of mediations between the ear and the eye. The sonoric landscape is peopled and hence interactive. It is external to the human subject yet internalized by its sight and sound”. *Ibid.*, 18-19.

traspasan al cerco y logran fundirse con los sonidos existentes del otro lado, ante todo con las piezas musicales compartidas entre ambos lados.

Sin embargo, si nuestra concepción de música va más allá de lo puro auditivo –concepción necesaria para darnos cuenta del potencial musical como agente sociocultural–, la unidad lograda a partir del sonido no se cumple al cien por cien en lo visual. Como colaboradores en una *participatory performance*, necesitamos ver no solamente la fuente del sonido, es decir, el instrumento y la persona que lo ejecuta, sino que también se busca percibir y entender la música a través de la *performance* musical, de los gestos y la expresión de los intérpretes, logrando de esa manera una identificación más completa con lo que es la música. De acuerdo con lo expresado por Turino, es el acto de moverse y sonar juntas lo que deja en las personas un sentido de unidad con los demás, de intimidad social la cual, según dicho autor, se experimenta cuerpo a cuerpo. Ese aspecto parece ser específicamente importante cuando se busca trascender diferencias entre los participantes, diferencias que pueden también relacionarse con diferentes tradiciones culturales–musicales. Como explica Turino:

[...] cuando la *performance* se desarrolla bien, las diferencias entre los participantes se disuelven en la medida en que la atención se focaliza en la arena común del sonido y el movimiento. En tales momentos, moviendo juntos y sonando juntos en grupo se crea un sentido directo de estar unidos y se cae en un profundo sentido de similitud, y por lo tanto de identidad entre los participantes.⁵⁴

Mientras el sonido musical traspasa la frontera, la sincronía social –que describe Turino como resultado o efecto de las *participatory performances*– echa raíces en la combinación de lo sonoro junto con lo corporal, y eso último se percibe físicamente a través del tacto –cuerpo a cuerpo– y visualmente, observando los movimientos, los gestos y la mímica de los demás participantes. Y es específicamente, según el autor, la sincronía social la que se requiere para lograr una identificación directa entre las personas:

La sincronía social es un componente crucial de los sentimientos de confort social, de pertenencia e identidad. En la *performance* participativa, esos aspectos del ser humano pasan a primer plano. [...] Esa es una de las razones por las que la creación de música y danza en grupo comúnmente forma el centro de los rituales, ceremonias y actividades que pretenden reforzar y articular los vínculos sociales.⁵⁵

54 “[...] when the performance is going well, differences among participants melt away as attention is focused on the seamlessness of sound and motion. At such moments, moving together and sounding together in a group creates a direct sense of being together and of deeply felt similarity, and hence identity, among participants”. *Ibid.*, 43.

55 “Social synchrony is a crucial underpinning of feelings of social comfort, belonging, and identity. In participatory performance, these aspects of being human come to the fore. [...] This is one reason

Luján Villar, cuyo trabajo se enfoca en la música en situaciones de conflictos militares o en guerras, también destaca la presencia corporal de la *performance* musical como prerequisite para posibilitar un intercambio ético o diálogo con el Otro. Basándose en los trabajos de Jeff Warren sobre *Music and Ethical Responsibility* (2014), Luján Villar enfatiza la necesidad del encuentro cara a cara para conseguir una expresividad directa en búsqueda de la resolución de conflictos.⁵⁶ El *Concierto sin fronteras*, por consiguiente, nos deja fluctuar entre unidad y separación, entre "estar sincronizado" y no estarlo tanto; entre "encontrarse cara-a-cara" o no; entre "estar consciente de la frontera y olvidar la frontera". Lori Keyne reafirma esa idea cuando resume la situación de los conciertos en este espacio particular:

Es un concierto sin fronteras cerca de la frontera. [...] Sucede que se hace en este espacio más bien poderoso, aunque realmente nadie habla acerca de ello. Creo que es algo que está un poco en el propósito. Porque queremos seguir haciéndolo [...]. Se trata ante todo de que estamos en ambos lados y sucede que está este muro, pero estamos compartiendo una experiencia juntos. Para mí esa es la cosa más poderosa acerca de hacer esto.⁵⁷

Pensando en la experiencia de sincronía de una *performance* participativa, lo que Turino denomina "moviendo y sonando juntos en sincronía", Lori Keyne responde sobre si a los participantes se les olvida la presencia de la frontera durante el concierto. Ante ello responde:

Sí, esa es una buena pregunta. Yo creo que no puedes ayudar y olvidar que la frontera está ahí, porque para preparar la música en conjunto tienes que hacerlo a través de la frontera. Luego entonces está ahí. Pero, en otro sentido, una vez que inician los músicos... no, siempre está ahí. Sólo está siempre ahí. Pero no significa que esté ... Creo que es como tú dices, una forma de conquistarla, vives con ella y está bien. Y aún te puedes comunicar y hacer cosas juntos. Pero no puedes verdaderamente... no puedes... [la frontera] está ahí, lo sabes, está ahí. Si quieres hacer la más perfecta *performance* musical no lo harías en el muro internacional. [...] La última vez conduje a través del muro en ambos lados y los músicos se estaban quejando: "no puedo verte"... ahí está el muro, no puedes olvidarlo. Pero a la gente le gusta y trata de averiguarlo.⁵⁸

that group music making, and dance so often form the center of rituals, ceremonies, and activities intended to strengthen and articulate social bonds". *Ibid.*, 44.

56 Luján Villar, "Escenarios de no-guerra", 176.

57 "It's a concert without borders near the border. [...] It happens to be at this rather powerful space, but no one really talks about that. I think that it something that is a little bit on purpose. Because we want to keep doing this [...]. It's more about we're on both sides and there happens to be this wall, but we are sharing an experience together. To me that is the most powerful thing about doing this". Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

58 "Yeah, that's a good question. I think that you can't help and forget the border is there, because in order to prepare music together you have to go through the border. So, it's there. But in another way, once the music begins ... no, it's always there. It's just always there. But it doesn't mean that it's

La frontera así se reafirma como línea de separación, mientras al mismo tiempo se establece como un lugar de contacto, una “zona de contacto” en el sentido de Mary Louise Pratt⁵⁹ o, posiblemente, como una “audiotopía”, concepto establecido por Josh Kun en referencia a Pratt. Según Kun, es en la dimensión sonora y social de la “audiotopía” donde culturas y geografías distintas pueden interactuar y entrar en un espacio evocado e imaginado por la música misma, posibilitando así la negociación y la redefinición del espacio fronterizo como espacio compartido.⁶⁰

Sin embargo, mientras el espacio en cercanía directa con la frontera es un espacio abierto, y accesible, es difícil no ubicarlo en un contexto de autoridad y respeto, de miedo, un espacio de poder. Kun, al igual que otros autores, lo clasifica más bien como un lugar de vigilancia e inspección, apartándose de una concepción postmoderna y romantizada de la frontera como espacio híbrido, deterritorial y de movimiento constante.⁶¹ Keyne se muestra consciente de lo específico del lugar de los conciertos, del nivel de control por parte de autoridades y de las posibles afectaciones para su realización cuando expresa: “[El concierto] se realiza en este espacio poderoso, pero nadie habla realmente sobre eso. Pienso [...] que eso es un poco a propósito. Porque queremos seguir haciéndolo [...]”⁶² (figura 10.3).

El *Concierto sin fronteras* hasta cierto grado nos invita a ocupar un espacio que para unos funge –y eso, sin duda, desde los dos lados de manera distinta– como un espacio conflictivo, donde transpiran sentimientos de miedo y frustración. Mientras los ciudadanos estadounidenses pueden pasar la frontera sin problema y experimentar los conciertos –si así lo prefieren– moviéndose entre los dos lados,⁶³ no todos los participantes del lado

... I think it's like you said, you kind of conquer it, you live with it and it's fine. And you can still communicate and do things together. But you can't really ... you can't ... it's there, you know, it's there. If you wanted to make the most perfect musical performance you could, you would not do it at the international wall. [...] Last time I was conducting through the wall on both side and musicians were complaining 'I can't see you' ... it's there, you cannot forget about it. But people like going and try to figure it out”. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

59 Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”, *Profession* (1991), 33-40.

60 Véase Kun, “Listening to the Line: Notes on Music, Globalization, and the US-Mexico Border”, 145. Véase también Josh Kun, *Audiotopia. Music, Race, and America* (Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 2005).

61 Josh Kun, “Playing the Fence, Listening to the Line: Sound, Sound Art, and Acoustic Politics at the US-Mexico Border”, en *Performance in the Borderlands*, editado por Ramón H. Rivera-Servera et al. (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), 20.

62 “It happens to be at this rather powerful space, but no one really talks about that. I think [...] that's a little bit on purpose. Because we want to keep doing this [...]”. Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

63 Según Lori Keyne, la mayoría de los participantes del lado estadounidense, entre ellos los músicos mismos, prefieren cambiarse al lado mexicano de la frontera con el avance del evento, debido a que



Fig. 10.3. El "espacio poderoso" del *Concierto sin fronteras* en Naco (Arizona), 2022. Fotografía: Carolyn Toronto.

mexicano tienen esa libertad. Y aunque lo tengan, uno tiene que haber vivido en México para darse cuenta la ansiedad que significa para muchos cada cruce de frontera.

Visión a futuro: música y conflicto

¿Qué nos puede enseñar el *Concierto sin fronteras* sobre el contacto entre culturas y personas, específicamente en una región de contrastes y conflictos tan grandes como lo es el espacio fronterizo entre Estados Unidos y México? Para empezar, la música y el sonido no se dejan detener por una barrera física. El sonido musical, al igual que el ruido, se difunden. Ese es un hecho con el cual cuenta también a su favor el *Concierto sin fronteras*: para llevar a cabo el

"si tú ves al lado mexicano ves mucha más participación [...]. Es solo que hay una energía diferente en el lado mexicano. Entre más hacemos estos conciertos, la gente va diciendo: 'sí, inos vamos para el lado mexicano!' La gente quiere estar más bien del lado mexicano". "If you look at the Mexican side you will find much more participation [...]. There is just a different energy on the Mexican side. The more we did these concerts, people were saying: 'Oh, we go to the Mexican side!' People would rather be on the Mexican side". Entrevista personal con Lori Keyne, 21 de octubre de 2021.

evento, es fundamental que los participantes escuchen los sonidos musicales que se están produciendo en ambos lados de la línea divisoria, sonidos que se relacionan con las culturas musicales fronterizas. Específicamente en el momento de una interpretación musical compartida, es el sonido musical que se transmite por el aire y que une las voces en una sola *performance*.

Al mismo tiempo, como ha indicado Richard Leppert, entre otros, la música no sólo es un fenómeno auditivo, sino que siempre hace con su sonido referencia a una presencia física y visual, tanto de los mismos músicos tocando o cantando, como también de los demás participantes en el espacio físico mismo donde se desenvuelve. A este conjunto auditivo-corporal-visual, Leppert lo denomina paisaje sonoro y lo califica como un espacio social en el cual la música es un agente sociocultural. Si analizamos el proyecto de *Concierto sin fronteras* a partir de la propuesta de Leppert, nos queda claro que el aspecto visual, la presencia física-visible de los actores y la posibilidad de un contacto o una comunicación visual o hasta corporal entre todos los participantes del evento es fundamental para lo que buscan lograr los organizadores: la participación conjunta y la colaboración entre personas de ambos lados de la frontera.

Aquí entran entonces las categorías de Turino, ante todo su concepto de la *performance* participativa, herramienta central para lograr un sentido de unión entre todos los que participan (músicos, público, transeúntes), una sincronía o un enlace social, lo que requiere también el estar físicamente presente y activamente involucrado, cara a cara, cuerpo a cuerpo. Según lo propuesto por Turino y otros autores, para generar sentimientos positivos compartidos entre los distintos actores o participantes, para posibilitar una interacción social intensificada y, por último, para abrir la posibilidad de que la música participe en la solución de un conflicto, ayuda mucho estar físicamente ahí, colaborando en conjunto, "moviendo y sonando juntos", a través de la *performance* musical. En el momento en que se da esa colaboración a través de la *performance* participativa, uno puede –como refiere Jesús A. Ramos-Kittrell en referencia a las propuestas de Alejandro Madrid– "alejarse de las diferencias en la dirección de 'igualdad crítica' con la finalidad de establecer espacios sociales productivos de comunicación".⁶⁴ Ramos-Kittrell menciona aquí el concepto de "colusión social" (*social collusion*) como posible

64 "[...] move away from differences and towards 'critical sameness' in order to establish productive social spaces of communication". Jesús A. Ramos-Kittrell, "Introduction: Post-Mexicanidad apropos of the Postnational", en *Decentering the Nation. Music, Mexicanidad and Globalization*, editado por Jesús A. Ramos-Kittrell (Lanham: Lexington Books, 2020), xxxiii.

camino para crear alianzas, lealtades y circuitos de pertenencia entre todos los participantes.

Sin embargo, y como hemos visto más en detalle, en el *Concierto sin fronteras* la frontera misma como línea de separación entre dos países –México y Estados Unidos– siempre está presente, visual y físicamente. La mera existencia del muro, el cual no pueden traspasar de manera total los participantes de los conciertos –músicos, bailarines, artistas, público– recuerda continuamente la separación geográfica, política, cultural y física que existe, una separación que –por la posibilidad de ver al otro a través de cerco y pasar la mano a través de este– parece arbitraria, innecesaria y hasta carente de sentido. Pero es quizá específicamente éste el propósito o la intención de los conciertos.

Thomas Turino, en la introducción de su libro, hace referencia al potencial de las artes (entre ellos la música) de poner de relieve "el crucial inter juego entre lo posible y lo actual".⁶⁵ En clara delimitación de una noción del arte como imitación, destaca la capacidad del arte de proyectar un futuro posible, y quizá mejor, con base en nuestras experiencias del pasado:

las artes son un reino donde lo imposible o no existente o ideal es imaginado y hecho posible, y nuevas posibilidades conducen a nuevas realidades vividas, llamadas a la existencia en formas perceptibles. El arte no es, en verdad, una 'imitación de la vida'; sería más exacto afirmar que el proceso artístico cristaliza la mera esencia de una buena vida, enfatizando dramáticamente el inter juego de futuras posibilidades con experiencias y cosas que ya sabemos del pasado – todo enmarcado en un presente especial y fascinante.⁶⁶

Esa idea de que la música, como las demás artes, nos enseña futuras posibilidades, nuevas realidades vividas más allá de la *performance* musical misma, coincide también –o está reforzado por– una concepción de la música expresada por la sociología de la música de las últimas décadas. Nick Crossley resume lo anterior de la siguiente manera:

La música no está "dentro" de la sociedad como un objeto en una caja. Es *de la sociedad*, una forma de interacción social insertada en redes más amplias de interacciones sociales, las cuales conforman la sociedad y, al mismo tiempo, ambas dan forma y se forman a través de las dinámicas de la red. De hecho,

65 "[...] the crucial interplay between the Possible and the Actual". Turino, *Music as Social Life*, 16.

66 "[...] the arts are a realm where the impossible or nonexistent or the ideal is imagined and made possible, and new possibilities leading to new lived realities are brought into existence in perceivable forms. Art is not really an "imitation of life"; it would be more accurate to say that artistic processes crystallize the very essence of a good life by dramatically emphasizing the interplay of future possibilities with experiences and things we already know from the past –all within in a specially framed and engrossing present". *Ibid.*, 18.

las interacciones musicales rara vez son solamente interacciones musicales. Son polivalentes y los actores que están involucrados haciendo música están interrelacionados de múltiples formas, con las restricciones y oportunidades que eso permite.⁶⁷

Partiendo de esta concepción de música, profundamente arraigada en las demás prácticas sociales, podemos suponer que el efecto del *Concierto sin fronteras* va mucho más allá del evento en sí y tiene sus repercusiones en una red más amplia de interacciones sociales. En entrevista con Jesús A. Ramos-Kittrell, Ana R. Alonso-Minutti enfatiza que en su opinión y experiencia, el arte, más allá de meramente concientizar, “tiene el potencial de efectuar cambios en diferentes niveles”.⁶⁸ Según Alonso-Minutti, personas creativas, comprometidas en construir plataformas desde donde actuar, pueden producir un cambio e involucrar a los demás: “Esas plataformas impulsan a las personas a participar y a relacionarse con asuntos de manera diferente, y de esa forma a relacionarse con nociones de memoria y pertinencia con un sentido de ganancia personal, sanación colectiva y comunidad”.⁶⁹ Como confirma también Alonso-Minutti, es difícil medir el nivel de cambio; las entrevistas con participantes de conciertos futuros podrían posiblemente arrojar más luz al respecto.

¿No es el mismo título, *Concierto sin fronteras*, una clara referencia a “lo posible”, al cambio, a una visión de un futuro ideal, más allá de los conciertos mismos, soñada por los organizadores y participantes? Aunque esa visión sea imposible de alcanzar en el presente, el *Concierto sin fronteras* parece ser un evento de esperanza: mientras hay música y colaboración, hay paz y esperanza. Es vivir el conflicto y resolverlo por el momento en la “zona de contacto”, en el espacio gestionado de la “audiotopía”, donde uno puede olvidarse de la frontera y no olvidarse de ella, todo eso en el controvertido ámbito transfronterizo entre México y Estados Unidos. En este contexto puede incluso aplicarse lo que Tim Carter refiere cuando afirma que, a veces,

67 “Music is not ‘in’ society as an object might be ‘in’ a box. It is of society; a form of social interaction embedded in the wider networks of social interactions that compromise society, and it both shapes and is shaped by the dynamics of the network. Indeed, musical interactions are seldom just musical interactions. They are multivalent and musicking actors are multiply-embedded, with the constraints and opportunities this afford”. Crossley, *Connecting Sounds*, 9.

68 “[...] has the potential to effect change at different levels”. Jesús A. Ramos-Kittrell, “Voiced Silencings, Enacted Crossings”, 105.

69 “These platforms move people to become involved and to relate to issues differently, and with this, to relate to notions of memory and belonging with a sense of personal gain, collective healing, and community”. *Ibid.*

"el hecho/acto de la *performance* puede significar más que lo que se ejecuta, y el músico puede tener más valor que la música misma".⁷⁰

Dieter Henning, guitarrista y participante regular en el proyecto, captura precisamente ese significado cuando concluye: "Y es así de sencillo: quiero decir, es solo estar juntos en ambos lados de la frontera y compartir, pretendiendo que el muro no esté ahí y compartir música por el gusto de hacerlo simplemente".⁷¹

Referencias bibliográficas

Bi-National Arts Institute. <https://es.binationalarts.org>. Consultada el 5 de enero de 2024.

Brenscheidt genannt Jost, Diana. "La presencia del intérprete, los estudios del *performance* y la interpretación musical". En *Una visión interdisciplinaria del arte*. Coordinado por Cynthia Lizette Hurtado Espinosa et al., 7-16. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2015.

Carter, Tim. "The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology". *Urban History*, 29, 1 (mayo de 2002): 8-18.

Cook, Nicholas. *Beyond the Score. Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

Crossley, Nick. *Connecting Sounds. The Social Life of Music*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Finnegan, Ruth. "Música y participación". *TRANS. Revista Transcultural de Música* (2003): sin paginación. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>.

Grageda Bustamante, Aarón. "Arizona contra la inmigración ilegal (ley SB1070)". *Región y Sociedad*, 30, 71 (2018): 1-42.

Hesmondhalgh, David. *Why Music Matters*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2013.

70 "[...] the (f)act of performance can signify more than what is actually performed, and the musician may have greater value than the music". Tim Carter, "The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology", *Urban History*, 29, 1 (mayo de 2002): 14.

71 "And it is just that simple: I mean, it's just getting together on both sides of the border and sharing, pretending that the wall isn't there and sharing music for the sake of it". "Concierto sin Fronteras: Videos", *Bi-National Arts Institute*, <https://es.binationalarts.org/videos>, consultada el 5 de enero de 2024.

- Kun, Josh. *Audiotopia. Music, Race, and America*. Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 2005.
- . "Listening to the Line: Notes on Music, Globalization, and the US-Mexico Border". *Iberoamericana*, 5, 17 (2005): 143-152.
- . "Playing the Fence, Listening to the Line: Sound, Sound Art, and Acoustic Politics at the US-Mexico Border". En *Performance in the Borderlands*. Editado por Ramón H. Rivera-Servera et al., 17-36. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Leppert, Richard, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley y Los Ángeles: The University of California Press, 1993.
- Longa, Lyda. "Uniting the two Nacos through 'El Centro'". *Herald Review*, 26 de febrero de 2023. https://www.myheraldreview.com/news/progress-editions/uniting-the-two-nacos-through-el-centro/article_6b243a0e-b3bc-11ed-96f4-37581a648aef.html.
- Luján Villar, Juan David. "Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedad en conflicto". *Revista CS*, 19 (mayo a agosto 2016): 167-199.
- Madrid, Alejandro L. "Transnational Musical Encounters at the U.S.-Mexico Border. An Introduction". En *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. Editado por Alejandro L. Madrid, 1-16. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Manabe, Noriko. "Chants of Resistance: Flow, Memory, and Inclusivity". *Music & Politics*, 13, 1 (2019): 1-19.
- Martínez-Brawley, Emilia E. y Paz M.-B. Zorita. "Will We Build A Wall? Fear of Mexican/Latino Immigration in U.S. History". *The Journal of Sociology and Social Welfare*, 45, 2 (2018): 157-177.
- Massey, Douglas S. "The Real Crisis at the Mexico-U.S. Border: A Humanitarian and Not an Immigration Emergency". *Sociological Forum*, 35, 3 (2020): 787-805.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham y Londres: Duke University Press, 2014.
- O'Connell, John Morgan. "Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict". En *Music and Conflict*. Editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 1-14. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.

- Parker, Noel y Nick Vaughan-Williams. "Introduction: Critical Border Studies: Broadening and Deepening the 'Lines in the Sand' Agenda". *Geopolitics*, 17, 4 (noviembre de 2012): 727-733.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone". *Profession* (1991): 33-40.
- Ramos-Kittrell, Jesús A. "Introduction: Post-Mexicanidad apropos of the Postnational". En *Decentering the Nation. Music, Mexicanidad and Globalization*. Editado por Jesús A. Ramos-Kittrell, xix-xxxvii. Lanham: Lexington Books, 2020.
- . "Voiced Silencings, Enacted Crossings. An Interview with Ana R. Alonso-Minutti". *Americas. A Hemispheric Music Journal*, 30 (2021): 100-105.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003.
- . *The Sound Studies Reader*. Londres: Routledge, 2012.
- Sykes, Jim. "Sound Studies, Difference, and Global Concept History". En *Remapping Sound Studies*. Editado por Gavin Steingo y Jim Sykes, 203-227. Durham y Londres: Duke University Press, 2019.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2008.

II. “Como un ángel o un fantasma”: corridos para el Santo Coyote, autorrepresentación de inmigrantes indocumentados y resistencia político- religiosa¹

“Como un ángel o un fantasma”: corridos for el Santo Coyote, undocumented immigrant self-representation, and religiopolitical resistance

Teresita D. Lozano

University of Texas Rio Grande Valley

Resumen

Desde principios de la década del 2000, surgió un nuevo fenómeno de composición de corridos mexicanos, que defino como “corridos de coyotes fantasma” (en inglés, “ghost smuggling ballads”) y que comparte una historia colectiva de fantasmas arraigada en la memoria cultural de persecución y resistencia durante la época posrevolucionaria mexicana y la Guerra Cristera de 1926-1929. Los videos y grabaciones de los corridos que circulan en redes sociales narran encuentros transfronterizos con la aparición de Santo Toribio Romo, quien ayuda a pasar a los inmigrantes indocumentados a través de la frontera entre México y Estados Unidos. Santo Toribio Romo, conocido por migrantes y devotos como el Santo Coyote, fue un sacerdote asesinado en 1928 en el estado de Jalisco. En este texto demuestro cómo los corridos funcionan

¹ Este trabajo constituye una versión reelaborada y ampliada de un artículo previo que analiza la importancia de los corridos dedicados a Santo Toribio Romo como testimonios de supervivencia transfronteriza de inmigrantes indocumentados. Véase Teresita D. Lozano, “Corridos for the Holy Coyote: Ghost Smuggling Ballads and the Undocumented Migrant Journey”, *Americas: A Hemispheric Journal*, 29 (2020): 24-51. Este texto reexamina los testimonios migratorios de los corridos y su invocación de la memoria cultural heredada de la Guerra Cristera como contranarrativas y expresiones de resistencia contra las etiquetas criminales impuestas a los migrantes indocumentados por la sociedad y los medios de comunicación de ambos lados de la frontera mexicano-americana.

como testimonios de supervivencia transfronteriza y autorrepresentación político-religiosa de los inmigrantes indocumentados, invocando la memoria de la época posrevolucionaria como parte de la redefinición del viaje migratorio como una peregrinación sagrada.

Palabras clave: inmigración; fronteras; corrido mexicano; religión; contrabando; fantasmas; santos.

Abstract

Since the early 2000s, a new phenomenon of Mexican corrido composition, which I define as “ghost smuggling ballads” (“corridos de coyotes fantasma”), shares a collective ghost story rooted in the cultural memory of persecution and resistance during the Mexican post-Revolutionary era and the Cristero Rebellion of 1926-1929. Videos and recordings of corrido performances that circulate social media narrate transborder encounters with the apparition of Saint Toribio Romo, who helps smuggle undocumented migrants across the border between Mexico and the United States. Saint Toribio Romo, better known among migrants and devotees as El Santo Coyote, was a priest killed in 1928 in the state of Jalisco. In this text, I demonstrate how these corridos function as testimonies of transborder survival and religiopolitical self-representation of undocumented immigrants, invoking memory of the post-Revolutionary era as part of redefining the migrant journey as a sacred pilgrimage.

Keywords: immigration; borders; Mexican corrido; religion; smuggling; ghosts, saints.

Introducción

“Como un ángel o fantasma”, cuenta el corridista,² describiendo el espectro de Santo Toribio Romo, quien se conoce a lo largo de la frontera de México y Estados Unidos como el Santo Coyote, patrón de los inmigrantes indocumentados. Los típicos antagonistas de los cuentos de fantasmas se envuelven en detalles escalofrantes para provocar miedo en los oyentes. En comparación, el fantasma de Santo Toribio Romo, o el Santo Coyote, quien encarna el rol de guardián de la frontera mexicana-estadounidense como divino protec-

2 Extracto del corrido “Santo Toribio Romo”, Los Originales de San Juan, álbum *Ojalá que la vida me alcance* (EMI Televisa/Capitol, 2007), <https://music.youtube.com/watch?v=0nFSWtG8Xq0>. Todas las transcripciones de textos de corridos han sido realizadas por la autora.

tor de los indocumentados, provoca esperanza y consuelo espiritual con su aparición, en tanto protagonista y complejo símbolo heroico en contextos político-religiosos.³

En América Latina, el término "coyote" denomina a un intermediario de acceso para la agilización burocrática en el trámite y obtención de cierto tipo de documentos (por ejemplo, licencias de conducir), el paso desapercibido de mercancía por la frontera y el tráfico de inmigrantes indocumentados a través de los puntos oficiales de entrada a tierra estadounidense. Además de estar conectado con las autoridades, el coyote se relaciona también con el narcotraficante, significando que –en discusiones sociopolíticas– el personaje del coyote se interpreta como nefasto, como un delincuente que permite el crimen migratorio. Sin embargo, según los corridos que cantan sus milagros transfronterizos, el Santo Coyote, fantasma de un mártir católico asesinado en Jalisco en 1928, "se aparece [a los] ilegal[es], los cuida y hasta los cura"⁴ para que puedan terminar su peregrinación clandestina por los desiertos del despiadado terreno de la frontera.

Desde principios de la década del 2000, esta historia colectiva de fantasmas de Santo Toribio Romo (el Santo Coyote) ha sido codificada y contada en un corpus de corridos limitados a una audiencia específica, compuesta por devotos inmigrantes y personas indocumentadas. Estos testimonios musicales narran encuentros transfronterizos contemporáneos con la aparición de Santo Toribio Romo, formando parte de una compleja devoción religiosa y de memoria cultural heredada de la persecución de la Revolución mexicana y de la Cristiada o Guerra Cristera.⁵ Los corridos, que he definido en un trabajo

3 Más abajo se aborda una explicación sobre la historia del padre Toribio Romo y su canonización.

4 Extracto del corrido "Santo Toribio Romo", Los Originales de San Juan.

5 Después de la Revolución mexicana, la aplicación estricta y violenta de las leyes anticlericales de la Constitución de 1917 por parte de los presidentes posrevolucionarios (incluidos Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) resultó en la respuesta militante de las comunidades católicas mexicanas, adoptando el término cristero como autoidentificación de su causa. La Cristiada o Guerra Cristera de 1926-1929 abarcó una serie de encuentros violentos entre cristeros, el ejército federal mexicano y agraristas anti-cristero, mientras los cristeros luchaban para cumplir su misión de proteger y defender la libertad religiosa mexicana en el nombre de Cristo Rey. La transmisión de la historia oral cristera, la memoria cultural y sus manifestaciones musicales dentro los corridos cristeros durante la época posrevolucionaria varió y permaneció aislada según la región (Stephen Andes, 2015: 187). Por ejemplo, el estado de Jalisco –el lugar de nacimiento y del martirio de Santo Toribio Romo– fue una de las regiones que sintió con mayor intensidad el impacto de la Cristiada. Fue el lugar donde se registró el mayor número de muertes durante la rebelión y la posterior migración de refugiados en la región jalisciense durante y después de la región. Su capital, Guadalajara, fue el lugar donde los cristeros fundaron por primera vez su organización más importante, la Liga Nacional para la Defensa de las Libertades Religiosas. Además, catorce de los veinticinco mártires cristeros canonizados eran del estado de Jalisco, que hoy en día cuenta con importantes monumentos, museos, iglesias

previo como “ghost smuggling ballads” (“corridos de coyotes fantasma”),⁶ documentan la historia y narran el trayecto de migrantes mexicanos indocumentados a través de la región transfronteriza, el espacio intersticial que abarca miles de kilómetros de desierto que delinean la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos. Estos corridos, compartidos principalmente en forma de videos publicados en redes sociales, transmiten testimonios de supervivencia de migrantes e intercesión milagrosa, redefiniendo y transformando la figura del coyote –un contrabandista conocido entre la comunidad migrante como un guía peligroso y desconfiable pero necesario– en una fuente de confianza y protección divina.

Uno de estos corridos, “Homenaje a Santo Toribio Romo”, cuyo video no está acompañado de representación dramática como otros corridos que serán discutidos en este análisis, retransmite un relato autobiográfico del corridista, un inmigrante indocumentado que viajó hacia “El Norte” (a Estados Unidos) después de que su gobierno le negó el pasaporte necesario para adquirir permiso de entrada. El hecho de que este migrante buscó vías legales para migrar y fue rechazado –ya sea por falta de fondos u otros obstáculos burocráticos– resuena significativamente con los inmigrantes indocumentados desesperados que no han tenido más opción que cruzar a Estados Unidos sin ningún recurso legal, habiendo agotado todas las opciones o haber intentado obtener documentación sin resultado. A pesar de sus esfuerzos, estos migrantes son considerados criminales dignos de denigración, detención y deportación si logran atravesar la frontera. Aunque los llamen delincuentes e ilegales, Santo Toribio asume su rol del Santo Coyote para asegurar un paso seguro, evitando encuentros con “la migra” (la patrulla fronteriza) o los vigilantes y protegiéndoles del peligro. El manto de seguridad de Santo Toribio los redime de sus ofensas, específicamente perdonándoles por el crimen de penetrar la frontera ilegalmente. Al absolverlos de sus pecados, Santo Toribio Romo les restaura su dignidad y les concede una identidad humanizada, una presencia y una visa simbólica autorizada por leyes celestiales (extracto 1).

y campos de batalla relevantes para la historia de la Cristiada. Véase Jean A. Meyer, *The Cristero Rebellion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 36 y 178.

6 El término “ghost smuggling ballads” fue definido por primera vez en mi tesis de doctorado para categorizar y distinguir el corpus de corridos dedicados a “coyotes fantasma” (figuras sobrenaturales que trafican con los migrantes). He utilizado este término para describir los corridos dedicados a Santo Toribio Romo, o el Santo Coyote, en mis investigaciones y publicaciones. Véase Teresita D. Lozano, “Corridos for the Holy Coyote: Ghost Smuggling Ballads and the Undocumented Migrant Journey”, *Americas: A Hemispheric Music Journal*, 29 (2020): 24-51.

Extracto 1. Robert H. Reyes, letra del corrido "Homenaje a Santo Toribio Romo". Fuente: YouTube, 2017.⁷

Me vine pa' el Norte, no tengo papeles,
pedí el pasaporte que no me quisieron dar.
Solo mi estampita y una medallita
del Santo Toribio, él me ayuda a entrar.

Crucé la frontera sin ver a la migra,
durante el camino un rosario recé,
pidiendo por todos los que van al Norte,
mi madre me dijo "Pídele con fe".

No soy el primero, de eso estoy seguro,
ya a muchos paisanos los ha protegido.
Vayan a Santa Ana a ver testimonios
de muchos milagros de Santo Toribio.

Los pocos eruditos académicos que han explorado el impacto histórico, religioso y cultural de Santo Toribio Romo y su patrocinio no oficial de los inmigrantes se centran en el peregrinaje en masa de mexicanos y mexicoamericanos al Santuario de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe en Jalisco.⁸ Estos trabajos también se enfocan en los exvotos y "milagritos" dejados como ofrendas en un espacio al lado de su capilla, y también en la creciente devoción transnacional entre los creyentes que lo veneran. No obstante, ninguno de ellos ha recopilado ni analizado la colección de corridos que documentan las apariciones del Santo Coyote y sus milagros migratorios en la región transfronteriza. Mi compilación actual de "ghost smuggling ballads" dedicadas a Santo Toribio Romo incluye más de veinte corridos que recopilé desde el 2014, como parte de mis investigaciones etnográficas y archivísticas digitales. Interesantemente, casi todos estos corridos se encuentran exclu-

7 Robert H. Reyes (compositor e intérprete), *Homenaje a Santo Toribio Romo*; véase "Homenaje a Santo Toribio Romo. Robert H. Reyes... (Recordando a dos mártires)", YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=CK4EcGOxziU>. La grabación no está disponible comercialmente, si bien el video incorpora la portada de una grabación asociada con la compañía discográfica Romi Records, que se encuentra en San Juan de los Lagos, Jalisco.

8 William A. Calvo-Quirós, *Undocumented Saints: The Politics of Migrating Devotions* (Nueva York: Oxford University Press, 2022); Jacqueline Maria Hagan, *Migration Miracle: Faith, Hope, and Meaning on the Undocumented Journey* (Cambridge: Harvard University Press, 2008); David Fitzgerald, *A Nation of Emigrants: How Mexico Manages Its Migration* (Berkeley: The University of California Press, 2008); David Romo, "My Tío, the Saint", *Texas Monthly* (noviembre 2010), <https://www.texas-monthly.com/articles/my-tio-the-saint/>; Alfredo Mirandé, "Toribio Romo, el Padre Pollero", *Aztlán*, 38, 2 (2013): 95-122; Julia Young, *Mexican Exodus: Emigrants, Exiles, and Refugees of the Cristero War* (Nueva York: Oxford University Press, 2015); Alejandra Aguilar Ros, "El santuario de Santo Toribio Romo en Los Altos Jaliscienses", *Nueva Antropología*, 29, 84 (2016): 91-116.

sivamente en YouTube, que funciona como un repositorio inexplorado, tanto de videos y música, como de ciberdevoción y exvotos intangibles.

En este ensayo, demuestro cómo estos corridos funcionan como testimonios de supervivencia transfronteriza que invocan y heredan una memoria cultural de persecución durante la época posrevolucionaria mexicana. Esta invocación no sólo se dirige a los oyentes y devotos (quienes pueden identificarse con los eventos y encuentros descritos en la letra), sino también a migrantes que aún no han empezado su viaje, a quienes me refiero como “futuros supervivientes”.⁹ Los testimonios de supervivencia presentes en los corridos sirven como una forma de protesta musical contra las representaciones criminales y negativas de los inmigrantes en contextos políticos, incluyendo los medios de comunicación a ambos lados de la frontera. Basándome en el discurso sobre el coyotaje y el tráfico de inmigrantes, y también en voces teóricas que discuten la “música de supervivientes”¹⁰ y “la transcodificación”¹¹ de etiquetas despectivas, argumento que los corridos dedicados a Santo Toribio Romo funcionan como expresiones político-religiosas de autorrepresentación que contrarrestan y protestan contra la identidad criminal impuesta a los inmigrantes. Además, examino cómo estos corridos encarnan exvotos musicales, contribuyendo al culto de devoción a Santo Toribio Romo dentro del catolicismo popular mexicano. Por medio de mi análisis, explico cómo las narraciones de los corridos redefinen el rol de coyote contrabandista en un misionero espiritual que garantiza el cruce de frontera, santificando el trayecto del migrante y convirtiéndolo en una peregrinación sagrada. Esta peregrinación será protegida por el Santo Coyote, cuya aparición fantasmal no evoca miedo, sino fe en su milagrosa intercesión.

I. Un mártir del siglo XX y un santo coyote del siglo XXI

En 1928, el sacerdote Toribio Romo González fue asesinado con solo 27 años en Tequila (Jalisco) por Lauro Sandoval, miembro de un grupo de agraristas y federales mexicanos durante la Cristiada, o Guerra Cristera de 1926-1929,

9 Lozano, “Corridos for the Holy Coyote”, 28.

10 Joshua D. Pilzer, “The Study of Survivors’ Music”, en *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, editado por Svanibor Pettan y Jeff Todd Titan (Nueva York: Oxford University Press, 2015), 481-510.

11 Martha I. Chew Sánchez, *Corridos in Migrant Memory* (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2006).

la revuelta armada religiosa de los cristeros contra el gobierno mexicano.¹² Los cristeros son descritos como rebeldes católicos mexicanos quienes, en repuesta a la implementación y aplicación de las leyes anticlericales de la Constitución mexicana de 1917 y a la supuesta usurpación de y amenaza a sus libertades religiosas,¹³ participaron en una rebelión cuyo impacto se experimentó más intensamente en el centro y noroeste de México, particularmente en el estado de Jalisco.¹⁴ Cabe enfatizar que gran parte de la historia oral cristera fue documentada en corridos de la época posrevolucionaria mexicana, escritos y compuestos durante la década de 1920. Algunos de estos corridos cristeros fueron adaptados, modificados y adoptados en la esfera popular después de la comercialización de corridos populares a mediados del siglo XX. Curiosamente, ninguno de estos corridos históricos menciona a Santo Toribio Romo, lo que sugiere que todos los corridos dedicados al santo narran su misión póstuma como el Santo Coyote y no necesariamente se enfocan en su vida y martirio durante la Cristiada.

Durante los cuarenta años posteriores a su martirio, el padre Toribio Romo permaneció relativamente desconocido fuera del estado de Jalisco,¹⁵ con excepción de la veneración regional de quienes estaban familiarizados con el significado cultural, religioso e histórico del santo en territorios históricamente cristeros. Toribio Romo González fue canonizado el 21 de mayo de 2000 por el papa Juan Pablo II, junto con otros veinticuatro mártires cristeros, pasando a denominarse desde ese día Santo Toribio Romo.¹⁶ Gracias a los testimonios circulantes de su intercesión transfronteriza y su creciente

12 De acuerdo a las investigaciones de archivo de William A. Calvo-Quirós, el nombre del hombre que disparó la bala fatal que asesinó al padre Toribio Romo González se encuentra documentado en los registros del Vaticano. Véase Calvo-Quirós, *Undocumented Saints*, 2022, 212, nota 167.

13 La Constitución mexicana de 1917, supervisada por el presidente Venustiano Carranza, contenía varios artículos destinados a establecer una clara separación entre la Iglesia y el Estado, reduciendo el poder social, político y económico de la primera. Estos artículos incluían restricciones a la exhibición pública de cultos, rituales y procesiones; secularización del matrimonio y la educación; y limitaciones en el número de clérigos por estado. La Iglesia católica mexicana denunció las leyes, condenándolas como anticatólicas y antagónicas. Los cristeros rechazaron estas leyes y las consideraron como una supresión intencional de la libertad religiosa y de su identidad católica mexicana. En respuesta a la aplicación militante de las leyes anticlericales por parte de los sucesores de Carranza –Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles– los cristeros se levantaron en armas, con su grito de batalla: "¡Viva Cristo Rey!" Véase Jean A. Meyer, *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929*, trad. Richard Southern (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 17-21.

14 Meyer, *The Cristero Rebellion*, 17-21.

15 Young, *Mexican Exodus*, 156.

16 Guadalupe Pimentel, *Santos mártires mexicanos* (Tlaquepaque, Jalisco: Editorial Alba, 2002), 147. Las fuentes sobre el proceso de canonización del santo se encuentra en los Registros del Vaticano, Dicasterio de las Causas de los Santos (anteriormente denominado Congregación para las Causas de los Santos).

seguimiento devocional, Santo Toribio Romo ha recibido una canonización secundaria, venerado por la comunidad migrante como el Santo Coyote, Patrón de los Inmigrantes y Patrón del Ilegal.¹⁷ Si bien la Iglesia católica venera a Santo Toribio Romo como mártir de la Cristiada, jamás ha reconocido oficialmente las apariciones, los milagros o el patrocinio de los inmigrantes indocumentados del Santo Coyote. Sin embargo, la nueva y creciente devoción a Santo Toribio Romo como mártir cristero y también como protector de los migrantes es más evidente en los miles de peregrinos que llegan cada año al Santuario de Santa Ana de Guadalupe, una ranchería cerca de Jalostotitlán, en los Altos de Jalisco.¹⁸ Entre estos peregrinos hay migrantes que viajan para depositar exvotos y encomendarse a su protección antes de su jornada.

Los pocos académicos que han analizado a Santo Toribio Romo en contextos sociológicos, históricos y folclóricos se refieren al testimonio mediático de 2002 de Jesús Buendía Gaytán. El relato de este hombre indocumentado de Zacatecas (estado vecino a Jalisco) se considera uno de los primeros asociados específicamente con la intercesión milagrosa del Santo Coyote.¹⁹ En su entrevista publicada en la revista mexicana *Contenido*, Buendía destacó que, a pesar de contar públicamente su historia dos años después de la canonización de Santo Toribio Romo, su encuentro transfronterizo con el fantasma de Santo Toribio tuvo lugar a principios de los años ochenta.²⁰ Poco después de contratar a un coyote para que lo guiara a través del desierto en la región transfronteriza entre México y Estados Unidos, Buendía y su guía contrabandista fueron descubiertos por “la migra” o patrulla fronteriza (denominada en inglés U.S. Border Patrol), que se dedica a vigilar la frontera americana como parte de la seguridad nacional. Para evitar la detención, Buendía huyó por el desierto, donde deambuló durante varios días, sufriendo los efectos graves de la temperatura, la exposición al sol y la deshidratación. Fue allí, en un escondite del desierto, donde inexplicablemente se le acercó un extraño de ojos azules que le ofreció comida, agua e indicaciones para refugiarse mejor, lo que ayudó a Buendía a sobrevivir y cruzar la frontera sin ser apre-

17 Alberto Nájjar, “Toribio Romo, el santo que “rescata” a migrantes en México”, *BBC Mundo*, 29 de octubre de 2013, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131029_toribio_romo_santo_migracion_mexico_iglesia_catolica_migrante_an; y Richard L. Fricker, “Patron saint of the border crossers”, *Tulsa People*, 12 de agosto de 2014, https://www.tulsapeople.com/patron-saint-of-the-border-crossers/article_c09f0b32-8bba-5e1b-a52d-8241c2dd2010.html.

18 Fitzgerald, *A Nation of Emigrants*; Romo, “My Tío, the Saint”; y Mirandé, “Toribio Romo, el Padre Pollero”.

19 Romo, “My Tío, the Saint”; Mirandé, “Toribio Romo, el Padre Pollero”; y Young, *Mexican Exodus*.

20 Marco A. García Gutiérrez, “Toribio Romo, Protector de los mojados: Es un espejismo del desierto que hace milagros de carne y hueso”, *Contenido*, 1 de junio de 2002, http://www.zermeno.com/Toribio_Romo.html.

sado. Cuando Buendía le preguntó cómo podría demostrarle su agradecimiento al extraño, el joven le dijo que, cuando regrese a México, viajara a Santa Ana de Guadalupe en Jalisco y preguntara por Toribio Romo. Al igual que otros muchos migrantes que no conocían a Santo Toribio Romo, Buendía regresó a su país y viajó a Jalisco con la intención de mostrar su agradecimiento a esa persona. En cuanto preguntó por el joven llamado Toribio Romo, Buendía reconoció que, en realidad, había sido salvado por el fantasma del mártir cristero: el Santo Coyote.

Debido a la santidad de Santo Toribio Romo y los numerosos relatos de su milagrosa intercesión, al menos de 5000 peregrinos, turistas religiosos y visitantes rinden homenaje al Santo Coyote en su santuario todos los fin de semana (figura 11.1); varios de ellos han cruzado exitosamente la frontera y han obtenido medios de retorno como promesa al santo.²¹ Muchos peregrinos dejan "milagritos" y ex-votos testimoniales en una sala junto a la capilla original del Santuario de Santo Toribio Romo, que incluye cartas, fotografías, equipos médicos, mechones de cabello, obras de arte y medallones religiosos que hablan de las experiencias individuales de migrantes y sus encuentros con Santo Toribio Romo (figura 11.2). Tomando en cuenta las hordas de peregrinos y devotos que acuden a Santa Ana de Guadalupe para encomendarse y expresar devoción y agradecimiento, en el 2012 se erigió

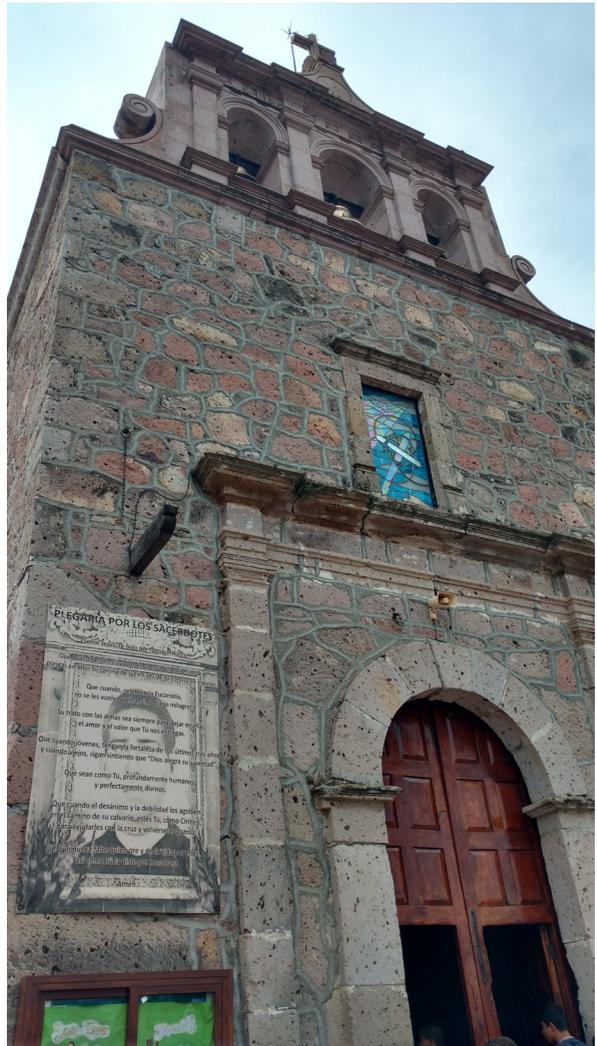


Fig. 11.1. Capilla original de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe (Jalisco), 2017. Fotografía: la autora.

21 Fitzgerald, *A Nation of Emigrants*, 70; y Mirandé, "Toribio Romo, el Padre Pollero", 96.

un nuevo edificio junto a la pequeña capilla original para acoger un mayor volumen de feligreses.



Fig. 11.2. "Sala de los milagritos" junto a la capilla original de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe (Jalisco), 2017. Fotografía: la autora.

El personal administrativo del Santuario sostiene enfáticamente que el nuevo edificio de la iglesia, que es significativamente más grande, fue construido con donaciones recolectadas de la gran cantidad de fieles que llegan a Santa Ana de Guadalupe desde principios de la década del 2000. Esto significa que los migrantes (y futuros migrantes) han relanzado la importancia de Santo Toribio Romo en su nueva canonización no oficial como el Santo Coyote y, consecuentemente, han ayudado en la construcción de un espacio físico para sus prácticas devocionales.²² Para los migrantes que aún no han regresado físicamente a Jalisco con sus exvotos de agradecimiento, la composición de corridos ofrece un espacio en el que pueden documentar musicalmente sus historias de supervivencia y compartir estos exvotos y "milagritos" de manera intangible en las redes sociales, transformando a YouTube en una plataforma más para la devoción al Santo Coyote.

22 Alejandra Aguilar Ros, "El santuario de Santo Toribio Romo en Los Altos Jaliscienses: la periferia en el centro", *Nueva Antropología*, 29, 84 (2016): 91-116.

2. Intersecciones históricas: corridos cristeros, corridos migrantes y memorias de persecución

Los corridos dedicados a Santo Toribio Romo, que defino como "ghost smuggling ballads" (corridos de coyotes fantasma), provienen de intersecciones musicales e históricas de la tradición del corrido mexicano. Los corridos de la Revolución mexicana y de la época posrevolucionaria de 1917-1930, incluida la Cristiada (o Guerra Cristera), comprenden un corpus de canciones narrativas con comentarios sociopolíticos, historias orales, cuentos épicos de héroes, forajidos y villanos políticos, así como temas de contrabando, violencia, religión, protesta y migración. El término "corrido" deriva de la palabra "correr" y se refiere a cómo el proceso de contar historias en forma lírica se realiza con fluidez.²³ A pesar de las múltiples teorías sobre los orígenes del corrido, casi todos los que se dedican al estudio del género coinciden en que el corrido mexicano adquirió una estandarización reconocible con el corrido clásico de la época de la Revolución mexicana.²⁴

La forma y estructura estándar del corrido clásico, típicamente estrófica con cuartetos de versos octosilábicos, está definida por ciertas partes integrales, aunque la mayoría de estudiosos afirman que no todos los corridos contienen cada elemento. En su antología fundacional de 1939, Vicente T. Mendoza describe algunas de las características básicas del género: el saludo del corridista a los oyentes, la introducción de fechas relevantes y personajes principales, el contenido narrativo principal, una enseñanza moral y una despedida final.²⁵ Si bien algunos corridos mantienen los elementos icónicos del corrido clásico, muchos corridos y subgéneros del corrido posteriores a la década de 1930 se alejaron de la estructura estándar, particularmente los corridos abreviados para su comercialización en la esfera de la música popular

23 Américo Paredes, *"With A Pistol in His Hand". A Border Ballad and Its Hero* (Austin: The University of Texas Press, 1958), [xi].

24 Existen múltiples teorías sobre los orígenes culturales y musicales del corrido, aunque la mayoría de quienes se dedican a su estudio se adhieren a la teoría del autorizado estudioso Vicente T. Mendoza, quien sostiene que el corrido deriva del romance español del siglo XVI; véanse Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*, 2ª ed. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 [1939]); y *El corrido mexicano: antología, introducción y notas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954). Por su parte, Américo Paredes señala que el corrido surgió como una forma musical distintivamente mexicana a mediados del siglo XIX, como manifestación musical de la región fronteriza entre México y los Estados Unidos, impulsado por el deseo de estabilidad de un México recién independizado y el violento conflicto de la frontera; véase Américo Paredes, "The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions", *The Journal of American Folklore*, 76, 301 (1963): 231-235.

25 Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, 114-122.

mexicana y mexicoamericana.²⁶ Últimamente, el corrido se define por el rol central de la narrativa en su texto lírico, que presenta la historia entretrejida con un lenguaje coloquial específico de una época y referencias culturales significativas para su comunidad de oyentes y consumidores.²⁷

En mis investigaciones en curso, defino las “ghost smuggling ballads” dedicadas a Santo Toribio Romo como corridos migrantes y nuevos corridos cristeros.²⁸ Los denomino como tales porque sus temas muestran extensiones e iteraciones contemporáneas con los corridos históricos compuestos durante la Cristiada (1926-1929) y en los años posteriores a la rebelión. Como nuevos corridos cristeros, los corridos de Santo Toribio Romo reinterpretan y reimaginan la memoria cristera a la luz de la experiencia migrante contemporánea. Los corridos cristeros históricos se consideran corridos posrevolucionarios y forman parte de la tradición del corrido clásico (mencionado anteriormente), conservando características estructurales y temáticas estandarizadas. El desarrollo del corrido posrevolucionario reflejó la agitación constante, la inestabilidad política, las figuras históricas y los acontecimientos que ocurrieron entre la promulgación de la Constitución mexicana de 1917 y el comienzo de la década de 1930, dando atención particular a los héroes revolucionarios de esa época. El pueblo mexicano crearía un gran torrente de corridos posrevolucionarios.

En 1926, el mismo año en que el presidente Plutarco Elías Calles dirigió a la élite política mexicana (incluidos literatos, artistas y compositores) hacia una ideología nacionalista en el Congreso Nacional, las comunidades cristeras del noroeste y centro de México comenzaron a codificar ideologías nacionalistas propias, así como experiencias e identidades católicas mexicanas a través del corrido, creando así el corrido cristero, un nuevo subgénero

26 Véase María Herrera-Sobek, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis* (Bloomington: Indiana University Press, 1990); María Herrera-Sobek, *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song* (Bloomington: Indiana University Press, 1993); y Chew Sánchez, *Corridos in Migrant Memory*.

27 John McDowell se refiere a los consumidores y oyentes de corridos como “ballad community”, un grupo culturalmente definido que crea, define e interpreta el lenguaje y los temas incluidos en los corridos a partir de su conocimiento cultural y experiencias cotidianas. Véase John McDowell, “The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition”, *The Journal of American Folklore*, 85, 337 (1972): 205-220 (215).

28 En mi tesis doctoral, proporciono un análisis pormenorizado de la conexión entre los corridos de Santo Toribio Romo, los corridos cristeros, la historia cristera y la memoria cultural heredada de aquella época. Véase Teresita D. Lozano, “Songs for the Holy Coyote: Cristero Corridos and Immigration Politics on the U.S.-Mexico Borderlands”, tesis doctoral (University of Colorado Boulder, 2020), https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/x059c850f. Para un panorama histórico de los corridos cristeros compuestos durante la Cristiada, véase Alicia Olivera de Bonfil, *La literatura cristera*, 2ª ed. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994).

de corrido posrevolucionario. El surgimiento del corrido cristero marcó una división significativa dentro del género, dividiéndolo en dos articulaciones principales de personas, lugares y eventos de la época: secular y religioso.²⁹

Los corridos cristeros no sólo sirvieron como testimonio de las victorias y derrotas cristeras, historias de martirios y gritos de batalla, sino también como protestas musicales contra el gobierno mexicano por amenazar su ideología e identidad religiosa. En mi análisis de corridos cristeros, argumento cómo estas canciones transforman el arquetipo del héroe épico del corrido clásico en un guerrero religioso dispuesto a morir para proteger la libertad religiosa de la república mexicana. Este guerrero religioso –superviviente o mártir de La Cristiada– encapsula un espíritu de lucha y protesta que aún resuena entre los inmigrantes mexicanos indocumentados que veneran y se encomiendan a Santo Toribio Romo a través de la herencia de una memoria cultural de persecución heredada y transmitida de abuelos a hijos y nietos.

Santo Toribio Romo, quien se puede considerar un guerrero religioso y activista transfronterizo en el conflicto político de la inmigración, es simultáneamente venerado como un mártir cristero de 1928 y como el Santo Coyote de los inmigrantes actuales. Por sus conexiones con el corrido cristero, los corridos a Santo Toribio Romo indexan y reinterpretan experiencias político-religiosas y memorias de La Cristiada. El siguiente corrido, "Al Padre Toribio Romo", aparece en YouTube como una composición e interpretación originales de Juan Reynoso, quien se identifica artísticamente como "el Zentontle de Jalisco" [*sic*] en su canal de YouTube.³⁰ El video en cuestión muestra a Reynoso sosteniendo una guitarra mientras está sentado en el sofá de la sala de su casa, reflejando la intimidad inherente que su *performance* preserva de las prácticas interpretativas de los corridistas revolucionarios y posrevolucionarios. En el video, antes de comenzar su interpretación, Reynoso se dirige a sus oyentes, presentando y contextualizando su testimonio musical. En su introducción afirma que su corrido cuenta la historia de "un nuevo santito que encontrarás en Jalostotitlán", destacando que dicho santo fue mártir de la Cristiada, antes de cantar sobre el significado de Santo Toribio Romo a los inmigrantes indocumentados (extracto 2).

29 Para un análisis del desarrollo del movimiento cristero y su documentación en los corridos cristeros dentro de la historia de la Iglesia católica mexicana, su papel en la política posrevolucionaria y sus efectos en las leyes anticlericales de la Constitución mexicana de 1917 que condujeron a la insurrección de los cristeros, véase Lozano, *Songs for the Holy Coyote*, 40-141.

30 Juan Reynoso, *Al Padre Toribio*, YouTube, 2014 (grabación no disponible comercialmente); véase "Al Padre Toribio Romo por Juan Reynoso, 'El Zentontle de Jalisco'", https://www.youtube.com/watch?v=_bRR437GDe8.

Extracto 2. Juan Reynoso, letra del corrido "Al Padre Toribio Romo". Fuente: YouTube, 2014.

Me dispongo a contar una historia
de un Santito que su sangre dio,
por seguro se encuentra en la gloria
regalada de su Padre Dios.

Abogado de todo inmigrante,
un gran mártir que su vida dio.
Lleva de nombre Toribio Romo
en Santa Ana se le da el honor.

[...]

Me despido de ti, Padrecito,
pido que me des tu bendición.
Ya me voy para tierras extrañas,
con fervor yo te doy mi oración.

Me despido y te tengo confianza,
ojalá tú me hagas el favor.
Ya me voy a la tierra de gringos
a buscar una vida mejor.

Los corridos de Santo Toribio Romo forman parte de un legado de más de un siglo de canciones dedicados a las vivencias de migrantes y temas migratorios. La experiencia colectiva del migrante mexicano ha sido documentada y preservada en la letra de corridos que se remontan a los conflictos de los cruces transfronterizos México-Estados Unidos del siglo XIX. Este subgénero de corrido es una tradición musical que, según afirma el reconocido folclorista Américo Paredes, influyó directamente en el desarrollo del corrido clásico de la Revolución mexicana.³¹ Desde los principios del siglo XX, los corridos fronterizos representan narrativas autobiográficas sobre las luchas diarias contra las injusticias hacia los mexicoamericanos, los inmigrantes mexicanos, los individuos deportados, los trabajadores inmigrantes del Programa Bracero³² y los inmigrantes indocumentados. En las

31 El libro fundacional de Américo Paredes, *"With A Pistol in His Hand"* (1958), presenta una historia detallada de los corridos fronterizos del siglo XIX y su impacto cultural tanto en México como en Estados Unidos. Paredes rastrea los orígenes del "Corrido de Gregorio Cortez", que narra la vida de un bandido y forajido de la frontera de México y el Estado de Texas.

32 El gobierno de Estados Unidos, con la cooperación del gobierno mexicano, estableció el Programa Bracero en 1942 en respuesta al impacto directo de la Segunda Guerra Mundial en el trabajo agrícola y campesino, lo cual creó una escasez significativa de obreros necesarios para cosechar cultivos en Estados Unidos. A pesar de las vacilaciones del gobierno mexicano por las deportaciones masivas de mexicanos y mexicanoamericanos en la década de 1930, el programa se aceptó con la condición de que Estados Unidos garantizara una serie de protecciones para los trabajadores migrantes, in-

últimas décadas, el subgénero del corrido migrante codifica la lucha actual contra la injusticia como una lucha colectiva para el pueblo, ya sea contra la desesperación socioeconómica o la lucha continua por una reforma migratoria en los Estados Unidos.³³

A pesar de su impacto entre migrantes mexicanos y la cultura mexicana transnacional, María Herrera-Sobek sostiene que la época del Programa Bracero no produjo "un corpus tan grande" de corridos de inmigrantes o con temas de inmigración. Sin embargo, los corridos de los braceros documentan experiencias de migrantes que inspiraron nuevos corridos y corrido-canciones, géneros que en ese momento habían sido absorbidos por la producción musical comercial.³⁴ Conjuntos musicales populares como el grupo norteño Los Tigres del Norte sacaron el subgénero del corrido migrante del dominio folclórico e impulsaron el género en la conciencia cultural y musical mexicana y mexicoamericana, particularmente en el suroeste de los Estados Unidos. Los corridos de estos conjuntos también contribuyeron al desarrollo de los narcocorridos y los corridos migrantes en el escenario de la música popular.³⁵

Aunque muchos corridos migrantes y música de protesta asociada con los migrantes mexicanos fueron compuestos y promovidos por artistas populares, la mayoría de los corridos de Santo Toribio Romo se publican informalmente y se comparten con la comunidad migrante en YouTube. Durante mi trabajo etnográfico en Jalisco intenté capturar interpretaciones en vivo de "ghost smuggling ballads" dedicadas al Santo Coyote, pero solo me encontré con un silencio inesperado, incluso en el Santuario de Santo Toribio Romo en Santa Ana de Guadalupe. Los residentes de Jalostotitlán me sugirieron regresar a Estados Unidos para buscar testimonios musicales de los encuentros de migrantes con el fantasma del Santo Coyote. Ello me llevó de regreso a las redes sociales, donde me enfrenté por primera vez con este fenómeno del corrido migrante. El corrido "Santo Toribio Romo" (2007) de Los Originales de San Juan es uno de los pocos corridos a Santo Toribio Romo disponibles como grabación comercial (extracto 3). La mayoría de los corridos a Santo Toribio y su personaje fantasmal del Santo Coyote se encuentran en YouTube, un espacio digital que se convirtió en una plataforma importante para compartir

cluida la garantía de transporte, alojamiento y servicios, salarios justos e inmunidad del servicio militar obligatorio. Véase Herrera-Sobek, *Northward Bound*, 148.

33 Chew Sánchez, *Corridos in Migrant Memory*, 91. Sobre este tema, véase también el ensayo de Luis Díaz-Santana Garza en este mismo volumen, que estudia los corridos dedicados al narcotraficante Fred Gómez Carrasco.

34 Herrera-Sobek, *Northward Bound*, 174.

35 Cathy Ragland, *Musica Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations* (Filadelfia: Temple University Press, 2009).

y consumir corridos, incluidos videos que acompañan a la música (algunos de estos corridos están acompañados por videos con recreaciones de sus narrativas). YouTube sigue siendo un espacio invaluable en el que los migrantes y futuros migrantes (que activamente veneran o buscan encomendarse a Santo Toribio Romo) pueden participar en un intercambio de testimonios musicales con una comunidad única.

Extracto 3. Los Originales de San Juan, letra del corrido "Santo Toribio Romo" (2007).³⁶

Todos tenemos un santo
o alguien a quien adorar,
la Santa Muerte o San Judas
o la Virgen de San Juan,
[Jesús] Malverde o Toribio Romo,
el Patrón del Ilegal.

El padre Toribio Romo
nació y fue muerto en Jalisco,
lo matan los agraristas
por ser seguidor de Cristo.
Desde entonces se aparece
mucha gente ya lo ha visto.

Por el Río Bravo y Suchiate,
por el desierto traicionero,
allí los salva de peligro
ese santo misionero.
Cuentan que a veces les da
agua, comida y dinero.

Ya son miles de ilegales
que lo empiezan a adorar,
le piden al padre Romo
que los ayude a cruzar
fronteras, ríos y desiertos
para su sueño alcanzar.

Como un ángel o un fantasma
se aparece al ilegal,
los cuida y hasta los cura
pa' que puedan continuar.
Y luego desaparece,
señal que van a llegar.

³⁶ Los Originales de San Juan, Santo Toribio Romo, álbum *Ojalá que la vida me alcance* (EMI Televisa/Capitol, 2007), <https://www.youtube.com/watch?v=cZmLEtEhrQY>.

Santa Ana de Guadalupe
a diario eres visitado.
Allí nació el padre Romo,
Jalisco es afortunado,
le diste un Santo al mundo,
el Protector del Mojado.

3. Santo Toribio Romo y su misión póstuma como el Santo Coyote

Los relatos de migrantes en los textos de los corridos refuerzan la identidad de Santo Toribio Romo como el Santo Coyote y redefinen al coyote como un personaje integral y sagrado en la peregrinación transfronteriza de migrantes indocumentados. En contextos sociopolíticos y culturales, el coyote es usualmente conocido como alguien que extorsiona a inmigrantes desesperados que buscan una guía segura a través del desierto.³⁷ En el folclore y la literatura mexicana y mexicoamericana, incluidos los corridos migrantes, el personaje del coyote, ya sea en la forma del animal depredador o de un traficante, aparece frecuentemente como el arquetipo del engañador o embaucador.³⁸ El coyote, tanto en el discurso público como en las narrativas de los migrantes, es conocido por explotar y exhortar a los migrantes, cobrándoles cantidades de dinero exorbitantes y, a veces, abandonándolos en el desierto. Una vez abandonados, los migrantes son vulnerables a encuentros con agentes de "la migra", ladrones y bandidos peligrosos, así como a la propia muerte por la dureza del desierto. A diferencia de coyotes extorsionadores, el Santo Coyote evita tales encuentros y nunca cobra tarifa; solo pide que los migrantes regresen al Santuario para ofrecer sus exvotos y agradecimientos frente al altar que contiene sus restos y reliquias. En su misión póstuma como el Santo Coyote, Santo Toribio Romo es un guardián de la promesa espiritual, la antítesis del personaje del coyote como engañador arquetípico.

En la letra de los corridos, el Santo Coyote es representado como una figura de confianza a la que encomendarse. Las familias encomiendan a sus parientes inmigrantes y los inmigrantes confían con fervor religioso en que el santo podrá salvarlos y pasarlos –no traficarlos, lo cual indica criminalidad– a través de la frontera de forma segura con la bendición de Dios. Los

37 Adicionalmente, "pollero" también se usa para referirse a un contrabandista que trafica con inmigrantes, término que compara al traficante a alguien que transporta pollos.

38 Herrera-Sobek, *Northward Bound*, 203.

corridos de Santo Toribio Romo que describen el fantasma del Santo Coyote que se aparece en la región transfronteriza transforman al coyote en un contrabandista capaz de hacer el bien, un protector divino de los migrantes indocumentados. Consecuentemente, el Santo Coyote no es un contrabandista criminal, humanizando al “coyotaje” (entendido como el proceso de tráfico de personas) como parte de una misión sagrada,³⁹ lo cual cuestiona la descripción del trayecto y experiencia de los inmigrantes indocumentados como un acto criminal nefasto y atroz. El corrido “El cascabel”, interpretado por un coyote llamado Jessy Rey, canta la historia autobiográfica de un coyote extorsionador y apático, presentado al principio del corrido como el engañador arquetípico que recauda dinero de cada migrante antes de abandonarlo o entregarlo a otros contrabandistas corruptos. Interessantemente, este corrido no solo cuenta los milagros de Santo Toribio Romo dirigidos a los inmigrantes, sino que refiere cómo la intercesión de Santo Toribio Romo se extiende a los coyotes engañosos, cuyo carácter no refleja la misión del Santo Coyote, también salvándolos de la muerte en el desierto. La intercesión de Santo Toribio incita la conversión de los coyotes como Jessy, inculcándoles la misión del Santo Coyote de salvaguardar a los migrantes en su viaje hacia el Norte (extracto 4).

Extracto 4. Jessy Rey, letra del corrido “El cascabel”. Fuente: YouTube, 2015.⁴⁰

La chamba que me ofrecieron
era cruzar ilegales,
así llegué a aquella banda
de polleros federales.

Después de quedar de acuerdo,
ya casi de madrugada,
me encomendaba a mi Santo
que en Santa Ana veneraba.

Toribio Romo se llama,
todo inmigrante lo ama.
La chamba era muy fácil,
de seis a seis los pasaba.

39 David E. Martínez, “Coyote Use in an Era of Heightened Border Enforcement: New Evidence from the Arizona-Sonora Border”, en *The Shadow of the Wall: Violence and Migration on the U.S.-Mexico Border*, editado por Jeremy Slack, Daniel E. Martínez y Scott Whiteford (Tucson: The University of Arizona Press, 2018), 141-165: 149.

40 Jessy Rey, *El cascabel*, YouTube, 2015 (grabación no disponible comercialmente); véase “El Cascabel - Jessy Rey”, <https://www.youtube.com/watch?v=rsmnrhDH-c78>. La grabación forma parte de una película testimonial producida por México TV.

Dos mil dólares cobraba,
y doscientos me tocaba.
Pobres de los inmigrantes
a veces hasta lloraban

[...]

A mí eso no me importaba,
la cuota la completaba,
yo ya sabía los caminos
y yo los encaminaba.

Pero un día quiso el destino
cobrar lo que les robaba

[...]

Me picó en la pantorrilla
inyectándome el veneno,
con mi navaja exprimía
el ardorito remedio.

El dolor me retorció
y la fiebre iba subiendo,
solo un milagro podría
salvarme de aquel infierno.

Invoqué a Toribio Romo
con todo mi corazón,
le pedí si me salvaba
dejaría a esa labor.

Ya era muy de madrugada
cuando el frío me despertó,
soñé que Toribio Romo
con sus manos me curó.

Ahora pienso diferente
y me paseo por Tijuana,
ayudo a los inmigrantes,
los prevengo de aquella banda.

4. Testimonios de supervivencia, autorrepresentación de migrantes y resistencia musical

La religiosidad de los corridos de Santo Toribio Romo, cuyas raíces se encuentran en la ideología cristera de la época posrevolucionaria y su memoria

cultural heredada, redefine la experiencia transfronteriza de los migrantes al caracterizarlos como individuos dignos de cruzar, a pesar de que, de acuerdo al gobierno estadounidense, cometieron un crimen federal. Tan pronto como pisan suelo del supuesto “sueño americano”, los inmigrantes indocumentados son considerados personas “ilegales” y no deseadas, tildados con denominaciones despectivas: ilegales, mojados, criminales e intrusos no autorizados. El uso del término “ilegal” por parte de civiles estadounidenses, medios de comunicación, autoridades policiales o políticos identifica abiertamente al inmigrante como un individuo subhumano, enemigo de los valores “americanos”. Sin embargo, los corridos de migrantes, incluidos los corridos de Santo Toribio, despojan a las etiquetas criminales (por ejemplo, “ilegal”) de sus connotaciones subhumanas. Los corridos dedicados a los encuentros con el Santo Coyote enfatizan la realidad de las luchas, los miedos y el sufrimiento asociados con quienes deben cruzar la frontera sin documentación.

Considerando que la mayoría de los corridos dedicados al Santo Coyote solo están disponibles en YouTube, su audiencia se limita a una comunidad de inmigrantes y devotos de Santo Toribio Romo que saben exactamente dónde buscarlos. Esto significa que estos corridos –considerados parte del corpus corridístico migrante, así como “ghost smuggling ballads”– son fuentes de autorrepresentación y resistencia por y para la comunidad migrante. Esta resistencia también abarca una esperanza e inspiración para los oyentes familiarizados con la intercesión de Santo Toribio Romo que desean invocar su protección para preparar el cruce de la frontera. Los corridos de Santo Toribio funcionan como testimonio de supervivientes del viaje transfronterizo y de situaciones cercanas a la muerte, transmitiendo experiencias milagrosas con el fantasma del santo como expresiones de lo que Joshua Pilzer define como “música de supervivencia”.⁴¹

Al transmitir y compartir testimonios y narrativas de supervivientes con los oyentes, particularmente con otros que han vivido experiencias traumáticas, las *performances* se convierten en sitios importantes de construcción de identidad y comunidad, cultivando solidaridad con quienes actualmente viven estas experiencias. Pilzer escribe que los etnomusicólogos pueden estudiar la música de los supervivientes como “registros de experiencia y recursos adaptativos para la supervivencia individualidad”.⁴² Así, los corridos de Santo Toribio Romo actúan como expresiones de relación empática con otros migrantes supervivientes, autorrepresentación de los migrantes e

41 Pilzer, “The Study of Survivors’ Music”.

42 Pilzer, “The Study of Survivors’ Music”, 482. Todas las traducciones del inglés son de la autora.

imágenes contraculturales de los migrantes indocumentados. Según Pilzer, el "superviviente" se refiere a individuos y comunidades que han experimentado violencia, trauma, guerra, abuso y discriminación, incluidos aquellos que continúan viviendo estas experiencias en su "actividad diaria de sobrevivir".⁴³

Los inmigrantes indocumentados experimentan traumas físicos y emocionales, durante semanas o meses, sin misericordia alguna, con abusos por parte de los coyotes y contrabandistas corruptos, violaciones y violencia sexual por parte de otros migrantes o contrabandistas, y violencia por parte de los vigilantes de entidades no estatales o federales que se dedican a "cazar" a los migrantes, supuestamente protegiendo la frontera y terrenos privados.⁴⁴ Migrantes que incluso han sobrevivido al viaje inevitablemente harán el mismo viaje una vez más, especialmente si son deportados y eligen arriesgarse a regresar a Estados Unidos, como ocurre con algunos que eligen regresar a México y entrar nuevamente en Estados Unidos con familiares. Muchos migrantes descubren que, sin dinero y sin acceso a la documentación necesaria, el desierto transfronterizo es el único puerto de entrada y salida entre México y Estados Unidos. Mientras están en Estados Unidos, los inmigrantes indocumentados continúan sobreviviendo experiencias de racismo, xenofobia, abuso laboral y la constante amenaza de deportación.

Sostengo que los corridos de Santo Toribio Romo extienden la definición de "música de supervivientes" no sólo a aquellos que han sobrevivido o están sobreviviendo a eventos traumáticos, sino también a aquellos que sobrevivirán la peregrinación al Norte. La práctica musical y cultural de estos corridos consideran como su comunidad de escucha tanto los migrantes como a los futuros migrantes y futuros supervivientes que se están preparando o contemplando viajar a Estados Unidos en busca de estabilidad sociopolítica y económica. Los testimonios de las intercesiones de Santo Toribio Romo expresados en los corridos, que en su mayoría son narrados autobiográficamente por el corridista, imploran a los migrantes que desean invocar el nombre de Santo Toribio Romo que sigan su camino a través del desierto y confíen en la protección del Santo Coyote como garantía espiritual. Los corridistas empatizan con sus oyentes, alentando a los futuros migrantes a un cruce seguro con la ayuda del fantasma del santo.

43 Pilzer, "The Study of Survivors' Music", 485.

44 En Estados Unidos hay grupos que asumen rol de vigilantes sin estar asociados con el gobierno estatal ni federal. Dichos grupos, que se identifican como protectores de la frontera asociados con política de derecha, toman la ley en sus manos y literalmente cazan a los migrantes con armas. Estos vigilantes tienen una larga historia en la frontera, extendiéndose a los Texas Rangers en el siglo XIX. Para más información, véase Patricia Strickland, "The U.S.-Mexico Border Has Long Been a Magnet for Far-Right Vigilantes", *Time Magazine*, 17 de febrero de 2022.

Los videos que acompañan a ciertos corridos de Santo Toribio en redes sociales contribuyen significativamente a la efectividad colectiva de los testimonios musicales como “música de supervivientes” y forma de resistencia musical. Por medio de la recreación dramática de las experiencias transfronterizas de los migrantes contenidas en los corridos, los oyentes reciben una representación visual de eventos que ellos o personas que conocen han experimentado o, en caso de futuros supervivientes, brindan una representación visual de una realidad que pronto podrán vivir. El hecho de que estos videos no hayan sido filmados ni editados profesionalmente enmarca sus recreaciones como si fueran videos caseros o aficionados, lo que refleja una accesibilidad y una posible sensación de familiaridad y de amistad a los ojos del espectador. En el siguiente corrido, por ejemplo, la narración del corridista y la dramatización de los actores en el video indican que estos individuos han vivido esta realidad y están usando la recreación para relatar sus experiencias frente a la muerte y los milagros que los liberó.

El corrido “Nueva vida”, cuyo video dramatiza el testimonio del corridista, narra cómo un migrante indocumentado y su esposa en avanzado estado de embarazo pierden a su grupo de inmigrantes justo cuando su esposa entra en parto en pleno desierto. Después de dejar atrás a su esposa para correr tras el grupo en busca de ayuda, el migrante regresa y encuentra a su esposa acostada con su bebé recién nacido, ambos a salvo por la milagrosa intercesión del fantasma del Santo Coyote (extracto 5). Aunque la música de los supervivientes ciertamente puede ser efectiva sin representación visual, la recreación dramática contribuye significativamente a la realidad de los eventos, similar a los videos musicales de conjuntos latinos populares que representan experiencias asociadas con las redadas de deportación. Asimismo, la dramatización del corrido “Nueva vida” invita al oyente a recordar sus propias experiencias y utiliza su testimonio musical y visual como estímulo para que el oyente embarque su peregrinación con la protección de Santo Toribio Romo.

Extracto 5. Víctor Cano, letra del corrido “Nueva vida”. Fuente: YouTube, 2015.⁴⁵

La migra anda merodeando
por todita la frontera,
anda buscando ilegales
por aire y por carretera.

45 Víctor Cano, *Nueva vida*, YouTube, 2015 (grabación no disponible comercialmente); véase “Nueva Vida - Víctor Cano”, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZmZLbRozjk>. La grabación forma parte de una película testimonial producida por México TV.

Por eso lo decidimos
largarnos por el desierto
pa' que nadie la atrapara
y burlar la vigilancia.

Mi esposa iba embarazada,
pero dijo que aguantaba,
valía la pena arriesgarlo
seguir el plan acordado.

[...]

Caminamos cuatro días,
bajo un sol endemoniado,
el grupo ya no se veía,
lejos nos había dejado.

Descansamos un momento,
me dijo: "¿Qué voy a hacer?
Siento un dolor en el vientre
creo ya quiere nacer".

Le dije: "¡Esto no es posible!",
si todavía falta un mes.
Ya no hay nadie que me ayude.
¡El grupo ya se nos fue!

[...]

El grupo iba muy lejos,
hasta que los alcancé,
les conté lo que pasaba
y con ellos regresé.

Mi esposa estaba tranquila,
abrazando a su bebé.
Me dijo: "Me quedé dormida,
Fue un milagro, eso lo sé".

"Sentí su mano en mi frente
y una paz desconocida,
con sus manos me curaba
y nos salvaba la vida".

"A mí me dijo su nombre,
escrito en mi corazón.
Se llama Toribio Romo
dijo es él siervo de Dios".

[...]

Conclusión

La identidad y misión póstuma de Santo Toribio Romo como el Santo Coyote trasciende las fronteras temporales: un mártir cristero del siglo pasado y un fantasma que actualmente intercede por los migrantes. Los corridos a Santo Toribio Romo, que se derivan de un complejo linaje musical, histórico y cultural de la época revolucionaria y posrevolucionaria mexicana, sirven como contra-narrativas y expresiones de resistencia político-religiosa contra las etiquetas criminales impuestas a los migrantes. Esta forma de resistencia recharacteriza a los inmigrantes indocumentados como víctimas de circunstancias incontralables y beneficiarios de una protección sagrada. El testimonio colectivo de los supervivientes en estos corridos contiene múltiples capas emocionales, religiosas y sociopolíticas que ofrecen a la comunidad de migrantes y devotos, incluidos a los futuros migrantes, afirmación y justificación.

Según los testimonios, el trayecto del inmigrante indocumentado ha sido santificado como una peregrinación, guiada por Santo Toribio Romo, el Santo Coyote. Esta peregrinación no se termina al cruzar la frontera de Estados Unidos, sino al regresar al Santuario en Santa Ana de Guadalupe en Jalisco para depositar sus exvotos en la sala de "milagritos" de Santo Toribio Romo. Para los inmigrantes indocumentados que no pueden arriesgarse regresando a México por miedo a no poder volver con seguridad a Estados Unidos, la composición de corridos y la plataforma de YouTube, adoptada como altar digital, funciona como repositorio de exvotos musicales que comparten la esperanza sin las inhibiciones de las fronteras geopolíticas.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Ros, Alejandra. "El santuario de Santo Toribio Romo en Los Altos Jaliscienses: la periferia en el centro". *Nueva Antropología*, 29, 84 (2016): 91-116.
- Bonfil, Alicia Olivera de. *La literatura cristera*. 2ª ed. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Calvo-Quirós, William A. *Undocumented Saints: The Politics of Migrating Devotions*. Nueva York: Oxford University Press, 2022.
- Chew Sánchez, Martha I. *Corridos in Migrant Memory*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2006.
- Fitzgerald, David. *A Nation of Emigrants: How Mexico Manages Its Migration*. Berkeley: The University of California Press, 2008.

Fricker, Richard L. "Patron saint of the border crossers". *Tulsa People*, 12 de agosto de 2014. Actualizado el 20 de febrero de 2020. https://www.tulsapeople.com/patron-saint-of-the-border-crossers/article_c09f0b32-8bba-5e1b-a52d-8241c2dd2010.html.

García Gutiérrez, Marco A. "Toribio Romo, Protector de los mojados: Es un espejismo del desierto que hace milagros de carne y hueso". *Contenido*, 1 de junio de 2002. http://www.zermeno.com/Toribio_Romo.html.

Hagan, Jacqueline Maria. *Migration Miracle: Faith, Hope, and Meaning on the Undocumented Journey*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Herrera-Sobek, María. *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

----- . *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Lozano, Teresita D. "Songs for the Holy Coyote: Cristero Corridos and Immigration Politics on the U.S.-Mexico Borderlands". Tesis doctoral, University of Colorado Boulder, 2020. https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/x059c850f.

----- . "Corridos for the Holy Coyote: Ghost Smuggling Ballads and the Undocumented Migrant Journey". *Americas: A Hemispheric Music Journal*, 29 (2020): 24-51.

Martínez, Daniel E. "Coyote Use in an Era of Heightened Border Enforcement: New Evidence from the Arizona-Sonora Border". En *The Shadow of the Wall: Violence and Migration on the U.S.-Mexico Border*. Editado por Jeremy Slack, Daniel E. Martínez y Scott Whiteford, 141-165. Tucson: The University of Arizona Press, 2018.

McDowell, John T. "The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition". *The Journal of American Folklore*, 85, 337 (1972): 205-220.

Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano: antología, introducción y notas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

----- . *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. 2ª ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 [1939].

Meyer, Jean A. *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State 1926-1929*. Traducido por Richard Southern. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Mirandé, Alfredo. "Toribio Romo, el Padre Pollero". *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 38, 2 (2013): 95-122.

- Nájar, Alberto. "Toribio Romo, el santo que "rescata" a migrantes en México". *BBC Mundo*. 29 de octubre de 2013. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131029_toribio_romo_santo_migracion_mexico_iglesia_catolica_migrante_an
- Paredes, Américo. *"With A Pistol in His Hand". A Border Ballad and Its Hero*. Austin: The University of Texas Press, 1958.
- ". "The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions". *The Journal of American Folklore*, 76, 301 (1963): 231-235.
- Pilzer, Joshua D. "The Study of Survivors' Music". En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Editado por Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 481-510. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- Pimentel, Guadalupe. *Santos mártires mexicanos*. Tlaquepaque, Jalisco: Editorial Alba, 2006.
- Ragland, Cathy. *Musica Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*. Filadelfia: Temple University Press, 2009.
- Romo, David. "My Tío, the Saint". *Texas Monthly* (noviembre 2010). www.texas-monthly.com/articles/my-tio-the-saint/
- Strickland, Patricia. "A Long History of Far-Right Vigilantes on U.S.-Mexico Border". *Time Magazine*. 12 de febrero de 2022. <https://time.com/6141322/border-vigilantes-militias-us-mexico-immigrants/>.
- Young, Julia. *Mexican Exodus: Emigrants, Exiles, and Refugees of the Cristero War*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.

12. Músicas locales y conflicto en el Caribe colombiano. Violencia, marginalidad... ¿y sostenibilidad?

Local musics and conflict in the Colombian Caribbean. Violence, marginality... and sustainability?

Juan Sebastián Rojas

Universidad de los Andes, Bogotá

Resumen

Este ensayo explora la acción social a través de la música en el caso de Libertad, una comunidad rural, afro y empobrecida, víctima del conflicto armado en el Caribe colombiano. Estudia críticamente los alcances de la sostenibilidad en este tipo de iniciativas, situadas en ecosistemas de la música en que la violencia es una variable cotidiana de la sociedad. Desde 2015, las acciones de los músicos liberteños y su foco en la creación de una cultura de paz mostraron el potencial de la música para fortalecer el tejido social. Empero, cuando aumentó la presión de la guerra, para los músicos liberteños la amenaza directa a la vida estableció un límite claro y, por tanto, las apuestas de los líderes comunitarios para desarrollar actividades culturales transformadoras tuvieron que parar. Si bien los músicos liberteños mostraron avances en organización comunitaria durante una década, la disparidad de fuerzas entre los actores armados y las iniciativas locales ha hecho que, cuando los primeros encuentran la oportunidad de avanzar acciones violentas, la sostenibilidad del ecosistema de la música y del tejido social, en general, se desdibujan y tambalean.

Palabras clave: bullerengue; conflicto armado; sostenibilidad; músicas colombianas; musicares comunitarios.

Abstract

This essay explores social action through music through the case of Libertad, an Afro-rural impoverished community, victim of the armed conflict in the Colombian Caribbean. The chapter critically studies the scope of sustainability in this type of initiatives, located in music ecosystems where violence is a daily variable of consideration. Since 2015, the actions of Liberteño musicians and their focus on creating a culture of peace showed the potential of music to strengthen the social fabric. However, when the pressure of war increased, Liberteño musicians established a clear limit of involvement when their lives were directly threatened. This, stopped community leaders from their transformative cultural agendas. Although Liberteño musicians showed progress in community organization during a decade, the disparity of forces between armed actors and local initiatives has meant that, when the former finds the opportunity to advance violent actions, the sustainability of the music ecosystem and the social fabric, as a whole, blur and falter.

Keywords: bullerengue; armed conflict; sustainability; Colombian musics; communal musickings.

Introducción

El *bullenrap* es una fusión musical de bullerengue tradicional¹ y hip-hop que se gestó hacia 2015 en el pueblo de Libertad –en San Onofre, departamento de Sucre– con el objetivo de rehabilitar el tejido social de una comunidad afectada por la violencia.² El actual conflicto armado interno en Colombia es

1 El bullerengue es un estilo musical afrocolombiano y afropanameño que presumiblemente data de al menos dos siglos de antigüedad, y cuya instrumentación básica consta de dos tambores verticales monomembranófonos de amarre con piel de chivo o venado (tambor alegre y tambor llamador), voz solista (femenina con alta frecuencia), coro responsorial con palmas y tablitas, y una pareja de baile. Representantes reconocidos de esta tradición musical, cuya música se puede encontrar en plataformas de Internet, son Petrona Martínez, Eltelvina Maldonado y Emilsen Pacheco.

2 La comunidad de Libertad, corregimiento del municipio de San Onofre, sufrió desde 1997 una ocupación del Bloque Héroes de Montes de María, un ejército paramilitar de extrema derecha, que duró ocho años. Durante ese periodo, los “paras” –con una mentalidad abiertamente racista, misógina y homofóbica– ejercieron un control social sin precedentes, prohibiendo las actividades culturales y los procesos de organización, cometiendo asesinatos, desplazamientos, torturas, despojos sistemáticos de bienes materiales a la población y también cientos de crímenes sexuales en contra de las mujeres del pueblo. Este proceso culminó en 2004, cuando la población los expulsó. Para más información, véase Juan Sebastián Rojas, “Drums, Raps, and Song-Games: An Ethnography of Music and Peacebuilding in the Afro-Colombian Town of Libertad (Sucre)”, tesis doctoral, Indiana University, 2018, <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/22311>; y, del mismo autor,

un fenómeno transversal en la historia del país desde hace al menos sesenta años. Este conflicto ha afectado de forma estructural la sostenibilidad de las iniciativas sociales en diversos territorios, lo cual ha dejado pocas garantías para el desarrollo de las actividades de los actores sociales en las zonas afectadas. En paralelo, desde la década de 1990, ha aumentado en Latinoamérica la discusión académica en torno a la política pública, específicamente sobre el rol que puede tener la música (o las prácticas musicales) como medio de transformación social desde programas institucionales gestionados desde el sector público. Iniciativas como el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles de Venezuela (El Sistema), por ejemplo, han enfatizado el irrevocable impacto constructivo de la música en los sectores sociales más vulnerables, aún y cuando evaluaciones a dicho programa evidencian lo contrario.³

En Colombia, esta idea ha tenido especial resonancia en relación con el “post-acuerdo”,⁴ el cual advoca por procesos de construcción de paz en diversos contextos a nivel nacional. De esta forma, han surgido numerosas iniciativas musicales que buscan trabajar con población víctima, muchas veces partiendo de supuestos acrílicos sobre el “poder de la música” para transformar la realidad social. Esta noción romántica es perjudicial, pues invisibiliza el profundo papel político de la música y puede perpetuar opresiones disfrazadas, más aún cuando la cruda realidad del conflicto sigue afectando la cotidianidad en poblaciones víctima de este conflicto armado.

En la comunidad de Libertad, en la costa Caribe colombiana, existen proyectos musicales orientados hacia el musicar comunitario, los cuales intentan rehabilitar los daños causados por la violencia. En esta pequeña población afrocolombiana se gestó un proceso de revitalización de la cultura local que llevó a la formación de nuevos grupos de bullerengue –música y danza tradicional de la zona– y a la creación del género musical bullenrap. El bullenrap es una fusión local de cantos y tambores bullerengueros con los raps y mensajes políticos del hip-hop. Este proyecto musical está íntimamente ligado a los procesos de reparación colectiva gestionados entre el Estado y la comunidad –los cuales surgieron como resultado de la legislación para el

“Músicas locales, construcción de paz y post-conflicto: el caso de Libertad (Sucre)”, *Revista de Estudios Colombianos*, 53 (2019), <http://hdl.handle.net/20.500.12495/2766>.

- 3 Geoffrey, Baker, *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth* (Nueva York: Oxford University Press, 2014).
- 4 Durante 2016, cuando se firmó el Acuerdo de Paz entre el gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP) se comenzó a utilizar el término post-conflicto de forma oficial, incluso en la política pública. Sin embargo, la presencia y accionar continuo de otros múltiples grupos armados –Disidencias de las FARC, Ejército Nacional de Liberación (ELN) y otros grupos neoparamilitares, ahora llamados Bandas Criminales (BACRIM)– generó que académicos y otros estudiosos del tema empezaran a utilizar el término “post-acuerdo”.

reconocimiento de las víctimas, como la Ley de Justicia y Paz (975 de 2005) y la Ley de Víctimas (1448 de 2011)- y su objetivo principal es la reconstrucción del tejido social. "Tejido social" es un concepto bastante utilizado en la política pública colombiana y hace referencia a las relaciones comunitarias que posibilitan un entramado de interacciones de cooperación y solidaridad con objetivos comunes entre los miembros de un grupo social.

Sin embargo, en zonas marginadas –tanto por su lejanía como por su abandono histórico en términos de infraestructura y cobertura estatal– donde el conflicto armado aun es tenso, ¿son viables estas iniciativas a largo plazo?, ¿son sostenibles?, ¿o es utópico pensar que ciertos musicares, orientados de forma intencionada y estratégica, pueden regenerar las relaciones comunitarias más allá del contexto concreto de la *performance*? Algunos casos explorados por Keith Howard en la Zona Desmilitarizada de Corea (2010),⁵ David Cooper en Irlanda del Norte (2010),⁶ Samuel Araujo en la favela de Maré en Río de Janeiro⁷ y Svanibor Pettan en la antigua Yugoslavia (2010),⁸ muestran que es posible realizar acciones que faciliten la rehabilitación comunitaria y la convivencia a través de diversas formas de musicar.

Aún así, la sostenibilidad de dichas prácticas se consigue a través de condiciones amplias que garanticen una estabilidad mínima del "ecosistema musical" en los términos planteados por Schippers,⁹ basado en ideas de Titon.¹⁰ Este planteamiento se nutre de metáforas de la ecología para proponer que la música pertenece a un sistema más amplio, del cual depende y en el cual hay múltiples vínculos con otras esferas que no siempre aparecen directamente relacionadas con la música. Este sistema va más allá de las características estéticas o el género musical de una expresión sonora, y se puede entender como el sistema completo de factores históricos, socioculturales, medioambientales y económicos que definen el origen, desarrollo y actualidad de una práctica musical. Por

5 Keith Howard, "Music across the DMZ", en *Music and Conflict*, editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Urbana: The University of Illinois Press, 2010), 67-88.

6 David Cooper, "Fife and Fiddle: Protestants and Traditional Music in Northern Ireland", en *Music and Conflict*, 89-106.

7 Samuel Araujo y miembros del Grupo Musicultura, "Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil", en *Music and Conflict*, 217-231.

8 Svanibor Pettan, "Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology", en *Music and Conflict*, 177-192.

9 Huib Schippers, "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability", en *Theory, Method, Sustainability, and Conflict. An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology. Volume 1*, editado por Svanibor Pettan y Jeff T. Titon (Oxford: Oxford University Press, 2019), 132-155.

10 Jeff Todd Titon, "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint", *The World of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 119-137.

lo tanto, hacer sostenible este amplio ecosistema implica garantizar los futuros sostenibles de sus prácticas musicales.

Desde esta perspectiva hay cinco dominios que constituyen dichos ecosistemas: 1) los sistemas de aprendizaje musical; 2) los músicos y sus comunidades; 3) los contextos y constructos simbólicos asociados a las prácticas; 4) las regulaciones e infraestructura; y 5) el rol de los medios masivos y la industria musical. Mientras que en Libertad los sistemas de aprendizaje de la música, el prestigio y las comunidades musicales se han fortalecido desde 2015, otros ámbitos del ecosistema musical (como el contexto sociopolítico, la infraestructura y la política pública) se han debilitado. Esta precariedad aumenta drásticamente la vulnerabilidad de los sujetos que hacen parte de estos proyectos musicales y amenaza su sostenibilidad.

Durante el pico de implementación de actividades (2011-2019) del Plan Integral de Reparación Colectiva y del programa Expedición Sensorial –dos grandes proyectos estatales en la comunidad– las prácticas musicales tuvieron un despliegue notorio. Pero cuando el acompañamiento institucional terminó, la seguridad diezmó. En realidad, los actores armados nunca abandonaron del todo el territorio y, ante el repliegue institucional, vieron la oportunidad de fortalecer su presencia, poniendo en riesgo a los portadores de la cultura y a toda la comunidad. Algunos eventos clave marcaron el retorno de la violencia y un impacto considerable en la revitalización de estos delicados procesos culturales. Uno fue el asesinato del líder indígena Jaime Basilio, representante del pueblo indígena Zenú en marzo de 2021. Otro fue el desplazamiento forzado de Luis Miguel Caraballo “Ralam”, un importante líder de los procesos musicales locales, también en 2021. Desde entonces, también se han registrado hostigamientos, atentados y desplazamientos contra otros miembros de dos reconocidas familias de portadores de la música y cultura tradicional.

Ralam, fundador de los grupos Afro-Música y Bullenrap, los dos proyectos musicales con mayor proyección en Libertad, vive ahora en Cartagena. Después de su desplazamiento, irónicamente, su proyecto musical ha experimentado un desarrollo significativo en términos de visibilidad y profesionalización. Sin embargo, actualmente, por su separación del territorio, su capacidad de impacto participativo y comunitario es casi mínima. Esto sugiere que las diversas tensiones han afectado la energía social y creativa en dichos procesos, minando el logro de sus objetivos, y así su sostenibilidad.

Este caso revela que la sostenibilidad de los ecosistemas musicales es una labor de construcción constante. La revitalización y sostenibilidad de

quehaceres musicales y culturales tradicionales –ambos estructurales para reconstruir las relaciones comunitarias a nivel local– deben ir acompañados de una visión ecosistémica y de acción social, que cuestione las tensiones que afectan al ecosistema cultural local. Sin embargo, el flagelo de la guerra posee una fuerza destructora tal que, cuando se alcanzan ciertos niveles de violencia, ni la música, ni los cantos colectivos, ni los tambores son suficientes para detener una agresión inminente.

Los estudios sobre música, especialmente aquellos centrados en investigar el impacto y las transformaciones sociales en relación con las prácticas musicales, suelen enfocarse en demostrar casos en los que los resultados ponen a la música en un lugar de privilegio, útil y protagonista de historias de éxito. Sin embargo, casos como el de Libertad obligan a recordar el lugar relativo que ocupan las artes en contextos de guerra. Las contribuciones del bullenrap y sus prácticas asociadas fueron positivas y constructivas durante casi una década a nivel local. Empero, la sostenibilidad y su relación con la recurrencia del conflicto armado son un jaque siempre presente. Para comprender este ciclo, lo enmarco dialécticamente dentro del *continuum* guerra-paz propuesto por Pettan (2010), para evitar presentes etnográficos y comprender la complejidad dinámica de las sociedades en conflicto también en el tiempo.¹¹ Situaciones como las dadas en Libertad nos muestran los alcances de esta clase de proyectos comunitarios y los límites de ciertas formas de musicar en el contexto de la violencia narcopolítica en el norte de Colombia. En este caso, dichos límites están claramente demarcados por el riesgo de perder la vida debido a amenazas directas por parte de los actores armados. Reconocer los límites y alcances de los musicares comunitarios en contextos de violencia es importante para posicionar de forma precisa su lugar en el ciclo guerra-paz.

I. Musicares comunitarios y reparación colectiva en Libertad

En esta comunidad afrocolombiana las prácticas musicales tradicionales, arraigadas con el paso de las generaciones, se alinean con las prácticas musicales regionales de la zona amplia de Montes de María y, en general, con buena parte de las zonas costeras del Caribe colombiano. Estas músicas son

11 Svanibor Pettan, "Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology", en *Music and Conflict*, 177-192.

el bullerengue (asociado a fiestas patronales y otras festividades), el son de sexteto (apropiación local del sexteto cubano de inicios del siglo XX, que se interpreta con marímbula, bongós, clave, maracas y otros instrumentos de percusión, especialmente para fiestas locales), la música de gaitas y tambores (popularizada desde las década de 1970 por el grupo Los Gaiteros de San Jacinto) y los cantos de los juegos de velorio (que se llevan a cabo durante las nueve noches de un velorio tradicional, cuando muere un miembro de la comunidad). Adicionalmente, en Libertad se escucha vallenato, cumbia (colombiana y venezolana), salsa, música antillana, champeta, soukous afro-caribeño y africano, reguetón y balada, entre otros estilos.

Las músicas tradicionales disminuyeron su frecuencia de práctica en Libertad desde la década de 1980, debido sobre todo a la llegada de nuevas músicas grabadas y de mediación masiva que abrieron nuevos mercados entre la población juvenil. Sin embargo, durante la ocupación paramilitar que azotó a la población entre la segunda mitad de los años 1990 y 2004, las músicas tradicionales dejaron de interpretarse del todo. Esto contribuyó al agrandamiento de una ya existente brecha generacional entre los sabedores tradicionales (mayores) y los jóvenes, cuyos padres nunca aprendieron ni adoptaron estos saberes musicales. El Plan Integral de Reparación Colectiva (PIRC), resultado de la legislación para las víctimas del conflicto, trajo programas psicosociales que contribuyeron al empoderamiento de líderes jóvenes, quienes asumieron la tarea de “reconstruir el tejido social a través del arte de cantar”, en sus propias palabras.¹² Estos jóvenes, del colectivo Afro-Música, serían los gestores del nuevo estilo musical conocido como bullenrap. El bullenrap busca tejer en una sola propuesta musical los sonidos del hip-hop, que cautivan la atención de niños y jóvenes, con los sonidos de los cantos y tambores del bullerengue, que resuenan fuertemente con los mayores y que representan la revitalización de una tradición valiosa, ancestral, símbolo de identidad afro y de resistencia, pero en desuso (figura 12.1).

Desde 2015, motivados en por los talleres del PIRC sobre la recuperación de la identidad afrocolombiana, la cultura tradicional en el pueblo y la autodeterminación a través de la cultura (Libertad es un antiguo palenque, un pueblo cimarrón), los jóvenes bullenraperos desarrollaron procesos de etnografía local. Sistematizaron en canciones saberes orales que recogían con los sabedores locales sobre los nodos geográficos históricos del territorio, la partería, el uso de hierbas medicinales, la música tradicional, las diversas costumbres, los juegos tradicionales, el baile, las formas de versear y cantar, las

12 Luis Miguel Caraballo, comunicación personal, 25 de noviembre de 2016.



Fig. 12.1. Afro-Música en el desfile de conmemoración de los doce años de la liberación de Libertad en 2016. Fotografía: el autor.

formas de cultivo, el uso de las fuentes de agua y la fabricación y montaje de instrumentos tradicionales, entre otras costumbres. Con dichos materiales, este colectivo de alrededor de quince jóvenes escribió un repertorio entero de canciones que reivindicaban la cultura local, los valores tradicionales del campo caribeño, las identidades afro y el sentido de pertenencia del poblador liberteño. Con una mezcla de versos, pregones y *lereos* bullerengueros¹³ sobre una base de percusión tradicional –con tambora, tambor alegre, tambor llamador y maracas– intercalados con raps, rimas de carácter callejero y melodías características de los géneros urbanos, estos jóvenes lograron construir una sonoridad local con influencias globales de manera creativa y novedosa. Los bullenraperos desarrollaron también procesos de enseñanza de estas prácticas a niños y jóvenes de la comunidad con una postura incluyente, abriendo espacio a todo el que quisiera participar.

En el pasado, la ocupación paramilitar destruyó el tejido social. Los paramilitares cometieron asesinatos, desapariciones, torturas, humillaciones, violaciones, robos continuados y todo tipo de vejámenes. Su control social se ejerció de forma tan brutal, que muchos acudían a ellos para resolver disputas o para acusar a otros, a veces falsamente. Esto generó pérdida de

¹³ Los *lereos*, *leleos* o *lirolés* son frases ejecutadas por la voz líder en el registro alto de una tonada de bullerengue, los cuales consisten en notas largas ejecutadas con las vocales “e” “o” e “i” y articulados por la consonante “l”. Estos *lereos* tienen la función de marcar, de forma espontánea, puntos de clímax en la interpretación y muchas veces también se usan para marcar la separación entre uno o más versos de la pieza musical. Con frecuencia suele interpretarse su significado como un lamento.

la confianza y que, aunque los paramilitares se retiraron en 2004, siguieron reinando la desintegración social y la enajenación en este pequeño poblado caribeño. Sin embargo, los liberteños lograron restablecer, en ocho años de arduo trabajo, la importante práctica de los tambores tradicionales, el canto colectivo y la toma del espacio público con música y bailes tradicionales, una actividad clave para los miembros de la comunidad, que la consideran útil para restablecer relaciones de confianza y cooperación entre los habitantes de esta población.

2. La sostenibilidad y el ecosistema musical en contextos de conflicto

El bullenrap se convirtió en un ejemplo de éxito a nivel nacional en cuanto a la idea de que las músicas locales y comunitarias pueden ejercer un rol constructivo en procesos de reconstrucción del tejido social en poblaciones afectadas por el conflicto armado. El grupo llamó la atención de organizaciones dedicadas a la construcción de paz, medios regionales y nacionales, investigadores, productores musicales y entidades del gobierno. Sus miembros han sido invitados a presentarse en numerosos eventos relacionados con el “post-conflicto” o la construcción de paz a nivel nacional, en ciudades como Bogotá, Medellín, Cartagena, Barranquilla, Pamplona, Sincelejo y otras. Su director, Luis Miguel Caraballo “Ralam” es tallerista y panelista, y con frecuencia es invitado a dictar charlas, a participar en conversatorios, en eventos académicos o a dictar talleres sobre músicas comunitarias. En dichos eventos Ralam siempre resalta la importancia de la revitalización de la cultura local para reconstruir los lazos comunitarios, así como el rol de los jóvenes en este proceso, quienes se han responsabilizado de trabajar sobre la cultura propia y revalidar el respeto a los sabedores tradicionales. Estos jóvenes parten de la premisa de que los saberes locales, aquellos que les permitieron a sus ancestros y a sus padres vivir en ese territorio con abundancia, deben rescatarse, pues fueron gravemente afectados por el conflicto y, según ellos, las nuevas formas de la vida post-ocupación no se orientan hacia el desarrollo comunitario. Pero más allá del discurso, la propuesta escénica de Afro-Música y su bullenrap era cautivadora, fácil de asimilar, muyailable y de ritmo pegajoso. Digo “era” porque en 2021 Afro-Música se escindió en dos proyectos distintos: Bullenrap, con domicilio en Cartagena, y Totumbahareq, con base en Libertad. Esta historia la detallaré más adelante.

Sin embargo, a pesar de la visibilidad mediática regional y nacional de proyectos como este, la realidad concreta de la cotidianidad en los territorios rurales de Colombia, especialmente en zonas donde el conflicto ha estado activo, sigue siendo dura. La generalizada pobreza económica genera inseguridad alimentaria y la falta de servicios básicos como salud y transporte aqueja de forma dramática a la población, que tiene que salir como puede de la localidad cuando ocurren casos que requieren atención médica urgente. Además, los actores del conflicto nunca abandonaron del todo el territorio, asentándose en zonas aledañas e infiltrando informantes clandestinos, esperando y siempre dispuestos a regresar y aumentar su pie de fuerza cuando la oportunidad lo permitiere.¹⁴ Para ellos, el control, la intimidación y el terror han sido estrategias históricas para desarticular el tejido social de las comunidades, pues esto inhibe la acción colectiva.

Estas tensiones cuestionan la sostenibilidad de estas prácticas musicales (como han observado Jeff Todd Titon, Huib Schippers y Catherine Grant, entre otros). El concepto de sostenibilidad se aleja de ideas similares como “preservación” o “salvaguarda”, las cuales tienen inherente un sentido heredero de pensamientos paternalistas y patrimonialistas que se enfoca en conservar, ojalá sin mayores cambios, para garantizar la existencia de las expresiones socioculturales y su potencial disfrute o uso por parte de una ciudadanía futura. Nociones como esta suelen desarrollarse desde lugares hegemónicos de toma de decisiones y no suelen ver de manera amigable el cambio sociocultural. La sostenibilidad, por otro lado, implica brindar apoyo a una comunidad en transformación, fomentando la agencia local en los procesos de toma de decisiones, y evitando la ejecución de acciones por terceros. Junto con la sostenibilidad, surge la idea del “ecosistema musical”, la cual Schippers caracteriza así:

Todo el sistema, incluyendo no sólo un género musical en específico, sino también el complejo de factores que definen la génesis, desarrollo y sostenibilidad de la cultura musical que lo rodea en el sentido más amplio, incluyendo, pero no limitándose, al rol de los individuos, comunidades, valores y actitudes, procesos de aprendizaje, contextos para la práctica musical, infraestructura y organiza-

14 Ejemplos de esta situación abundan en las noticias, por ejemplo: “Amenazan líder que investiga resurgimiento paramilitar en Montes de María”, *El Espectador*, 16 de enero de 2020, <https://www.elespectador.com/colombia-20/conflicto/amenazan-lider-que-investiga-resurgimiento-paramilitar-en-montes-de-maria-article/>; o “Presencia de Autodefensas Gaitanistas tiene a San Onofre en alto riesgo”, *W Radio*, 1 de agosto de 2018, <https://www.wradio.com.co/noticias/regionales/presencia-de-autodefensas-gaitanistas-de-colombia-tiene-a-san-onofre-en-alto-riesgo/20180801/nota/3781044.aspx>.

ciones, derechos y regulaciones, diásporas y viajes, medios de comunicación y la industria musical.¹⁵

Desde la lógica de la sostenibilidad, no basta con sostener las prácticas musicales *per se*, puntualmente, sino que todo el ecosistema musical debe ser sostenible para que determinadas prácticas culturales puedan garantizar futuros sostenibles para sí mismas y sus hacedores. A esto se añade la idea de que deben ser las propias comunidades quienes decidan si un ecosistema musical merece ser sostenido, o no. De este marco se desprenden tres premisas básicas: 1) la práctica efectivamente necesita de esfuerzos intencionados para garantizar su sostenibilidad; 2) están identificados los ámbitos del ecosistema musical que deben ser atendidos y el porqué; y, 3) estos esfuerzos pueden concretarse en acciones prácticas y tangibles, con impacto real en dichos ecosistemas. Este punto de vista propone un panorama complejo sobre la noble idea de garantizar el sostenimiento de una práctica musical.

El trabajo de Schippers y Grant –un proyecto de cinco años que estudió nueve prácticas musicales en diferentes partes del mundo– marca un importante antecedente.¹⁶ En él, los autores proponen cinco dominios para caracterizar los ecosistemas musicales y, por lo tanto, los aspectos que pueden afectar su sostenibilidad:

- 1) los sistemas de aprendizaje musical, que dan cuenta tanto de procesos formales como informales de transmisión musical, tanto de forma oral como escrita, las relaciones entre maestros y aprendices, y otros aspectos no-musicales que se relacionan con el aprendizaje de la música;
- 2) los músicos y sus comunidades, que permiten examinar la fortaleza y calidad de las relaciones entre estos actores sociales, e incluyendo aspectos como la remuneración por actividades musicales, la enseñanza, el empleo, el apoyo, el patrocinio, el papel de las redes sociales, las influencias transculturales y la diáspora;

¹⁵ “The whole system, including not only a specific music genre, but also the complex of factors defining the genesis, development and sustainability of the surrounding music culture in the widest sense, including (but not limited to) the role of individuals, communities, values and attitudes, learning processes, contexts for making music, infrastructure and organizations, rights and regulations, diaspora and travel, media and the music industry”. Schippers, “Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage”, 135. Traducción del autor.

¹⁶ Huib Schippers y Catherine Grant, eds., *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

- 3) los contextos socioculturales y los constructos simbólicos asociados a la práctica, lo que incluye tanto los espacios y las condiciones de práctica, como los valores y actitudes subyacentes, por ejemplo: el prestigio, los gustos musicales, las estéticas predominantes, las cosmologías, las identidades y las tensiones causadas por la interculturalidad y las nociones de autenticidad, entre otros;
- 4) las regulaciones e infraestructura, incluyendo las leyes, política pública y programas institucionales y privados que apoyan las actividades musicales, además de aspectos relacionados con la infraestructura, como espacios y escenarios de práctica y creación, archivos musicales, estructuras de divulgación, disponibilidad de instrumentos musicales, entre otros; y
- 5) los medios masivos y la industria musical, que involucra las distintas formas de diseminación y comercialización masiva que se han desarrollado desde inicios del siglo XX, las cuales han tenido impacto sin precedentes, no solo en la divulgación, sino también en las lógicas y formas de creación de las prácticas musicales en sí mismas.¹⁷

Mientras que para Schippers es fundamental que, al menos, dos de estos dominios se encuentren fortalecidos y saludables para poder pensar en la sostenibilidad de las prácticas,¹⁸ el presente estudio sugiere que ciertos casos (como el de la comunidad afro de Libertad, en la costa Caribe colombiana) requieren otro tipo de consideración dada su afectación por el conflicto armado. Las condiciones del ecosistema musical liberteño permiten pensar que existe potencial para diseñar, concertar e implementar acciones orientadas hacia ciertos aspectos de los dominios: 1 (el sistema de aprendizaje), fortaleciendo acciones ya existentes y que han demostrado frutos al mediano plazo; 2 (los músicos y comunidades), pues aunque las relaciones intracomunitarias han sido tensas, han reflejado desarrollos interesantes en términos intergeneracionales gracias, en parte, al trabajo de los jóvenes músicos, evidenciando relaciones de solidaridad y empatía; y 3 (los contextos y constructos simbólicos), pues el prestigio y el respeto hacia las prácticas musicales han tenido un rol importante en las relaciones comunitarias. Sin embargo, estos ámbitos siguen supeditados a condiciones concretas y limitantes de esos mismos dominios y de los dominios 4 (regulaciones e infraestructura) y 5 (medios e industria musical). Libertad siempre

17 Huib Schippers, "Sound Futures. Exploring the Ecology of Music Sustainability", en *Sustainable Futures for Music Cultures*, 10-13.

18 Schippers, "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage".

ha sido un pueblo alejado de la cobertura estatal, cuya condición rural, a pesar de ser grande, lo ha mantenido marginado y a su población, vulnerable; vulnerable a la pobreza, a las enfermedades, a la violencia, a la falta de escolaridad, al desempleo y a la desintegración social como consecuencia de todo aquello. Las siguientes secciones brindan un análisis más detallado de las oportunidades y las limitantes del enfoque ecosistémico aplicado al caso de la sostenibilidad del bullenrap como práctica musical local orientada a la rehabilitación comunitaria.

3. Transmisión de saberes, relaciones comunitarias y prestigio

Para aproximarse a un enfoque ecosistémico es fundamental tener en cuenta el alcance de los dominios y las fuerzas que en ellos actúan. Por ejemplo, el contexto liberteño puede pensarse tanto desde las dinámicas locales, como en su interacción compleja con procesos nacionales y globales. Sin embargo, aunque haya fuerzas que puedan considerarse como externas al ecosistema musical local, si éstas tienen un impacto en él, sería falaz no tenerlas en cuenta en el análisis del mismo. El ejemplo más claro para el caso que nos compete es el conflicto armado interno en Colombia. Esta ha sido una coyuntura histórica de alcance nacional, cuyo origen puntual y desarrollo puede remontarse a la fundación de las guerrillas de corte marxista en la década de 1960, al involucramiento de los carteles del narcotráfico desde inicios de la década de 1980, y al surgimiento de ejércitos paramilitares de ultraderecha, con apoyo de las fuerzas del estado, desde finales de esa misma década. Aunque la música y sus prácticas se han yuxtapuesto en numerosas ocasiones y de diversas maneras con el conflicto, esta no ha sido la agenda central de los grupos armados. Empero, sus acciones afectaron de forma determinante el ecosistema musical en Libertad e, incluso, hubo directrices específicas para controlar las actividades culturales.

Igualmente, el desarrollo y divulgación global del hip-hop –generalmente asociado a discursos de resistencia y enunciado desde comunidades marginadas históricamente¹⁹– y el crecimiento de la industria de las “músicas del mundo” y su influencia en las llamadas “nuevas músicas colombianas” – desde las cuales se fortalecieron procesos de fusión musical más atrevidos

19 Carol M. Motley y Geraldine Rosa Henderson, “The Global hip-hop Diaspora: Understanding the Culture”, *Journal of Business Research*, 61, 3 (2008): 243-253.

y que buscaron la inserción en mercados de nuevas estéticas musicales²⁰– han sido aspectos clave en la articulación de un contexto más amplio para el surgimiento del bullenrap.

El bullenrap es resultado de un proceso reciente de revitalización de la tradición local. Si bien este género es una fusión de bullerengue y hip-hop, sin la revitalización del bullerengue y otras tradiciones locales –parte esencial de la misión de sus gestores– este proceso no habría sido posible. Esta revitalización ha tomado fuerza desde 2015, cuando inició el proceso. Si entonces había una sola persona en Libertad, de 89 años, que tocaba el tambor alegre, instrumento principal del bullerengue, hoy día los jóvenes intérpretes del tambor se cuentan por decenas en este poblado de alrededor de 5000 habitantes. Lo mismo se puede decir de los y las jóvenes que tienen la capacidad para entonar un bullerengue, versearlo y conducirlo improvisadamente de principio a fin.

Estos procesos de transmisión se iniciaron gracias al acompañamiento institucional de acciones vinculadas al Plan Integral de Reparación Colectiva, desde donde se motivó y empoderó a los pobladores para desarrollar estas actividades. Aunque dicho plan incluía un proyecto de formación en música tradicional con un profesor externo, esta acción nunca se implementó y es gracias al liderazgo de los jóvenes músicos que ha sido posible dicha revitalización. En otros lugares, he discutido cómo yo mismo tuve un rol tangencial en estos esfuerzos (e.g., dictando clases y talleres de iniciación en percusión tradicional a los entonces miembros del grupo Afro-Música entre 2015 y 2016²¹). Sin embargo, fue la tenacidad y empeño de estos jóvenes la que los llevó a aprender a interpretar las músicas que se habían perdido en su territorio: por ejemplo, buscando a otros sabedores de pueblos aledaños, como la maestra cantadora Pabla Flórez del municipio de Marialabaja o la maestra local Isabel Martínez “Chabelo”, con quien trabajaron durante un par de años y quien les enseñó varias formas de canto y baile tradicionales.

Un aspecto fundamental de las acciones de los grupos bullenraperos ha sido la iniciativa de enseñar a niños y jóvenes lo aprendido en sus propios procesos de aprendizaje de forma casi inmediata. Hay una consciencia de que el proceso se construye poco a poco, y cada información nueva es transmitida a los estudiantes tan pronto como es posible. Esto ha generado dinámicas

20 John Collins, “Ghana and the World Music Boom”, *Popular Music History*, 3, 3 (2008): 275-294; Carolina Santamaría, “La Nueva Música Colombiana: la redefinición de lo nacional en épocas de la world music”, *El Artista*, 4 (2008): 6-24; y Simón Calle, “Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local-NMC, Networks, Circulation, and Affect”, tesis doctoral, Columbia University, 2012.

21 Rojas, *Drums, Raps, and Song-Games*, 144-163.

activas de aprendizaje y transmisión, en las que cientos de niños han estado involucrados. Estos procesos de transmisión se dieron en principio de manera informal, a través del ejemplo y la oralidad, aunque luego, desde mediados de 2016, Ralam fue contratado como facilitador de procesos musicales a través del programa Expedición Sensorial, del Ministerio de Cultura.²² Dicho proceso duró tres años, en los que alrededor de sesenta niños y jóvenes de la comunidad estuvieron vinculados de forma continuada en el aprendizaje de los cantos, danzas y ritmos de tambores tradicionales de esta población (particularmente el bullerengue y la música de gaitas largas; figura 12.2).



Fig. 12.2. Niños, jóvenes, adultos y adultos mayores reunidos alrededor del tambor en Libertad en 2016. Fotografía: el autor.

Hoy en día, hay dos iniciativas locales que funcionan como agrupación musical y también como procesos locales de formación en músicas tradicionales. Por un lado, está el Semillero Afro por la Paz de la maestra Isabel Martínez “Chabelo”, enfocado en la transmisión y práctica de estilos tradicionales como bullerengue, chalupa, fandango, cumbia, mapalé y también en la práctica de los distintos juegos de velorio típicos de esta localidad.

22 La Expedición Sensorial fue un programa del Ministerio de Cultura que tuvo como objetivo el desarrollo y fortalecimiento de actividades culturales en los municipios PDET (Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial), que han sido los más afectados por el conflicto armado en Colombia, y con los cuales se buscó trabajar especialmente desde las zonas rurales y con una perspectiva local, empoderando actividades ya existentes en los territorios, y no ofreciendo programas predeterminados y definidos desde Bogotá para el fomento territorial de las artes y las tradiciones. Este programa estuvo activo en Libertad desde 2016 hasta 2019. <https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/expedicionsensorial/Paginas/default.aspx>

Por otra parte, está el colectivo Totumbahareq, liderado por la familia Torres, quienes después del desplazamiento de Ralam, director de Afro-Música, tomaron las riendas del proceso de formación musical y cultural para niños y jóvenes. Totumbahareq heredó el proceso de Afro-Música y desarrolló por un tiempo actividades enfocadas en músicas y danzas tradicionales y también en nuevas tendencias, especialmente el bullenrap. Sin embargo, los líderes de Totumbahareq también tuvieron que salir forzosamente del pueblo, a finales de 2023, por lo que este proceso se encuentra sin doliente en el momento en que escribo estas líneas.

En cuanto a las relaciones entre los músicos y su comunidad, debemos resaltar que los procesos de revitalización y enseñanza sí tuvieron un impacto importante en la confianza que los líderes mayores empezaron a desarrollar hacia este colectivo de jóvenes líderes. Las relaciones entre los jóvenes y los mayores, que se encontraban profundamente deterioradas como consecuencia de la ocupación paramilitar,²³ lograron refortalecerse gracias a estos proyectos culturales. Así, se inició un nuevo proceso de colaboración desde 2016 que, sin estar carente de tensiones y dificultades, abrió canales de comunicación y colaboración. Ello permitió el surgimiento de acciones colectivas en pro de la reconstrucción social a través de las prácticas musicales: los jóvenes músicos fueron vinculados al proceso de reparación colectiva de manera más central y se convirtieron en los embajadores culturales de la comunidad. Esto les permitió presentar su trabajo en escenarios no solo locales, sino también de orden regional y nacional, contribuyendo así a la construcción de narrativas que posicionaban a Libertad, más allá de la noción de una comunidad víctima del conflicto armado, como una comunidad resiliente, resistente y empoderada.

Este empoderamiento también se reflejó en un cambio en las formas de identificación y representación de la comunidad a nivel local, pues prácticas culturales que los jóvenes (y otros miembros de la comunidad) consideraban como obsoletas, pasadas de moda y asociadas a “los viejos”, ahora eran promovidas de forma enérgica por este incansable grupo de jóvenes como el deseable retorno a la raíz y a la labranza de caminos culturales propios. Fue

23 El trauma social experimentado por los miembros de la comunidad durante la ocupación paramilitar fue devastador, hasta el punto de que las nociones tradicionales de autoridad –en que los mayores tenían un rol predominante– fueron destruidas y remplazadas por nuevos imaginarios en que los jóvenes paramilitares fueron la autoridad indiscutida. Esto afectó a muchos niños y jóvenes que crecieron durante esta época, algunos queriendo imitar las estéticas y formas de comportamiento de los ocupadores, lo que eventualmente derivó en resentimiento y división inter-generacional: ni los mayores confiaban en los jóvenes, ni los jóvenes en los mayores; Rojas, “Drums, Raps, and Song-Games”.

también una forma de acercarse a los mayores y mostrar su respeto, poner su grano de arena en limar asperezas y buscar nuevas formas de relacionarse. Estas (y otras) prácticas tradicionales son ahora vistas como saberes profundos y técnicos, sofisticados, inherentes al territorio y que lo identifican, que le dan un sello de identidad, resaltando además la herencia afrocolombiana, cimarrona y campesina de este pueblo. Debido a la intencionada orientación política de la práctica del bullenrap –y de otros procesos de revitalización cultural–, los discursos asociados se llenaron de expresiones de orgullo hacia la propia resistencia, la creatividad propia, la condición campesina de sus habitantes y la organización social y política que permitió estos procesos. Aquí un ejemplo de una entrevista con Ralam en 2022:

Partamos desde allí, el arte es algo que es de la comunidad, por ende, esa es una reparación que se hace desde la comunidad y con la comunidad. Si queremos que realmente funcione un proceso de reparación colectiva desde la comunidad a través del arte o desde nuestro quehacer artístico, primero tiene que ser inclusivo ... Tienen que hacerse procesos de investigación comunitaria para que se pueda, realmente, hacer un proceso de transmisión de conocimientos sí, realmente, estos lazos de conocimientos han sido violentados ... Cuando nosotros como comunidad cogemos nuestro arte y apostamos como comunidad a transformar nuestra sociedad comunitaria, desde ahí yo creo que el arte ... hace más que convocar. Porque además de convocar, el arte es energía, el arte es emoción y nuestro cuerpo es eso. Nuestro cuerpo es energía, emociones, conexiones ... y cuando nosotros escuchamos una canción, la canción nos produce algo ... Es tanto así que, yo lo digo, sí, también es dependiendo cómo uno enfoca el arte.²⁴

El contexto sociocultural, sus constructos e imaginarios son complejos y apuntan en diversas direcciones, pues no todos en la comunidad buscan establecer relaciones comunitarias. Sin embargo, el resurgimiento de las músicas tradicionales ha generado un valor y un prestigio importante para los músicos, tanto a nivel local como fuera de la comunidad. Este prestigio se basa en la recuperación de las prácticas musicales tradicionales como un valor importante, considerado previamente como acabado y que aparecía en testimonios de miembros mayores de la comunidad como parte de un pasado nostálgico y ancestral, ya olvidado. A la par, el surgimiento del bullenrap ha permitido nuevos procesos de identificación, respeto y valoración por parte de los jóvenes, quienes no se vinculaban de forma directa a las prácticas consideradas como tradicionales, ni con la herencia afrodescendiente. Esta nueva oferta cultural, la emergencia de nuevos paisajes sonoros en Libertad, donde ya no se escuchaban los tambores tradicionales, y los procesos de formación a niños y jóvenes, entendidos también como una forma sana y

24 Luis Miguel Caraballo, comunicación personal, 16 de diciembre de 2022.

constructiva de ocupación del tiempo libre, han fortalecido este prestigio. Aquí un testimonio de Leocadio Banquez, uno de los principales líderes mayores de la comunidad:

JSR: Leocadio, ¿qué rol juegan la música, la cultura y las tradiciones en el proceso de reparación?

LB: Mira, el rol que juegan es muy importante, oíste, porque en el proceso de reparación, como te cuento, Libertad quedó bastante malogrado con esos tantos asesinatos acá, con ese maltrato que le daba, ¿oyó? Y la música volvió, otra vez, como dijo el otro "a revivir los muertos", porque la verdad es que la música después de eso volvió y cogió su auge de cómo era antes. Entonces, con la venida de ellos [los paramilitares] se decayó y ahora fue que volvió otra vez. Entonces, y ahora, ya ellos [Afro-Música] iban con niños nuevos, oyó, jóvenes y eso. Entonces, ya le iban cogiendo el camino otra vez a la música. Entonces, para mí fue muy bueno, muy bueno, el rol que desempeñó acá la Unidad de Víctimas con ellos ... Ralam agarró esos niños, él tenía como setenta niños, aquí está todavía de muestra los muchachos estos de allá abajo [los Torres].²⁵

El prestigio es fundamental, como lo afirma Schippers después de una evaluación preliminar a los nueve casos de su proyecto: parece ser el elemento más transversal que es responsable de la sostenibilidad de las culturas musicales en diversas partes del mundo.²⁶ Más allá de los dominios relacionados con la infraestructura o el desarrollo de la industria musical, el prestigio de una práctica tiene la capacidad de movilizar de forma suficiente a su comunidad para generar condiciones en que dichos músicos pueden ser sostenidos.

4. Vulnerabilidad, violencia e (in) sostenibilidad

En sociedades víctimas de un conflicto armado, como el caso de Libertad, el mayor reto a la sostenibilidad es el contexto y las construcciones simbólicas que dan sentido a la vida social, incluyendo a las expresiones culturales. Los mecanismos de transmisión musical se han fortalecido, se han aligerado notablemente antiguas tensiones sociales que impedían la articulación intergeneracional armoniosa entre líderes comunitarios y se han revitalizado las ideas de prestigio alrededor de las prácticas musicales locales, acciones que tardaron años en concretarse y dar algunos frutos. Empero, la fragili-

²⁵ Leocadio Banquez, comunicación personal, 14 de diciembre de 2022.

²⁶ Schippers, "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage", 144.

dad de los procesos de construcción de paz y de estos esfuerzos culturales se evidencia no solo en Libertad, sino en todo el territorio colombiano. En comunidades afectadas por el conflicto armado, los hechos victimizantes tienden a restaurar traumas colectivos asociados con las memorias de la violencia, no obstante los esfuerzos comunitarios, el dinero invertido y las buenas intenciones. Si bien desde numerosos programas estatales se intenta promover la idea de que la música posee un halo mágico que protege de la violencia y transforma las sociedades en conflicto en entornos pacíficos, en realidad hay contextos en que los fusiles suenan más duro que los tambores, y los llantos y gritos de horror, más fuerte que el canto.

Hacia 2015, en las zonas rurales los diversos actores del conflicto disminuyeron las acciones violentas, bien por la presión del ejército nacional sobre las Bandas Criminales (BACRIM, nueva encarnación de los ejércitos narcoparamilitares de ultraderecha) y las disidencias de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), o por la desmovilización del cuerpo principal de dicho grupo tras la firma de los Acuerdos de Paz de 2016. Sin embargo, la llegada de la pandemia global causada por el COVID-19 y las consiguientes medidas de aislamiento y confinamiento, las cuales se implementaron en Colombia desde marzo de 2020, tuvieron un fuerte impacto en el orden público en diversas regiones de Colombia. Con el aislamiento, la actividad bélica contra la población civil regresó a estos territorios. El confinamiento y las nuevas normas que limitaban la co-presencialidad física obligaron a la retirada del personal de las instituciones de las zonas rurales (corregimientos y veredas) más alejadas de los centros urbanos. Esto motivó a los grupos armados a aprovechar la ausencia estatal para reactivar sus actividades ilegales, especialmente la extorsión, las amenazas y asesinatos, el tráfico de narcóticos y la minería ilegal. Así, aumentaron de forma notable en Libertad la visibilidad y actividad de estos grupos.

El llamado Clan del Golfo (también llamado Clan Úsuga o Autodefensas Gaitanistas de Colombia²⁷) aumentó sus actividades en Libertad, cooptando un mayor número de civiles encubiertos para que les sirvieran de informantes, imponiendo normas y amedrentando a ciudadanos que se interpusieran a sus acciones delictivas. Dentro de este despliegue de actividades, también reanudaron las amenazas a líderes comunitarios cuyos intereses y activi-

27 Este nombre, alusivo al caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, asesinado en 1948 en Bogotá, es una estrategia retórica para confundir, dado que Gaitán era de orientación política liberal con marcadas tendencias de izquierda, y estos grupos se ubican ideológicamente en el espectro de la extrema derecha y el fascismo.

dades no se alinearan con su agenda criminal. Como parte de este proceso de “reparamilitarización”, el 1 de marzo de 2021 fue asesinado en el pueblo el líder comunitario Jaime Basilio, alguacil del pueblo indígena Zenú. Dicho asesinato generó fuerte indignación en la comunidad, pero también terror, pues retornó a los habitantes a sus peores miedos y a las experiencias de la ocupación dos décadas atrás.

Además del complejo entramado de consecuencias que una acción así puede tener para una comunidad que lleva décadas tratando de recuperarse del trauma de la guerra, esto también tuvo consecuencias directas para los participantes de los procesos musicales locales. Ralam se acercó a la casa del difunto Jaime Basilio el mismo día de su asesinato y desde allí publicó en sus redes sociales un “en vivo” denunciando la situación, culpando a los actores armados, y urgiendo a los miembros de la comunidad a unirse y resistir. Dicha acción le costó amenazas y el destierro inmediato de su pueblo, so pena de engrosar la lista de asesinados.

Desde entonces, han sido cada vez más numerosas las acciones violentas y de intimidación en contra de la población civil. Después de ese suceso hubo amenazas y amedrentamientos contra otros miembros de AfroMúsica que se quedaron en Libertad, líderes también del proceso, mientras que otros tuvieron que irse. También ha habido amenazas y atentados contra miembros de la familia de la cantadora Isabel Martínez “Chabelo”: uno de sus hijos fue baleado en 2023 como consecuencia de una supuesta riña con un miembro de estos grupos armados. Igualmente, en 2023 también circularon supuestos comunicados a través de audios de Whatsapp en los que se exige a los grupos culturales cesar sus actividades hasta nueva orden. Dichos eventos han tenido implicaciones destructivas incalculables sobre la agencia de los líderes locales, afectando de esta forma la sostenibilidad de las prácticas musicales y su potencial impacto en los procesos de rehabilitación comunitaria.

Luego del desplazamiento, Ralam, líder indiscutible del proceso bullenrapero en Libertad, migró hacia la ciudad de Cartagena y logró asentarse allí con su familia gracias al apoyo de instituciones del estado. De forma paradójica, estar lejos de su pueblo, en la ciudad, le permitió un contacto más cercano y frecuente con procesos de producción y promoción musical, los que él tanto anhelaba cuando estaba en su terruño. Nunca se quiso ir, pero al tener que hacerlo, su carrera como artista tuvo un empujón determinado por varios factores: 1) el aumento de actividades y trabajo conjunto con su manager Javier Arias, quien reside en Cartagena, lo que fortaleció la profesionalización del proyecto; 2) la colaboración, ahora permanente, con músicos

profesionales residentes en la ciudad, especializados en ritmos tradicionales y también en experimentaciones con músicas masivas y modernas de la industria musical global; y 3) el apoyo en la producción musical en estudio de productores profesionales (como Iván Benavides, uno de los productores más importantes de músicas colombianas de los últimos treinta años, y quien fungió como director del Centro Nacional de las Artes).

El principal resultado de este proceso fue la producción del primer álbum de larga duración de la banda, ahora renombrada simplemente como Bullenrap.²⁸ Este álbum, *Los bullenraperos de Colombia* (2021), representa la incursión de esta agrupación en el ámbito profesional de la música: un espectáculo estrictamente diseñado en tarima, con un guion demarcado de principio a fin, ensayos periódicos, una puesta en escena con vestuarios definidos, una variedad de sonoridades que contribuyen a la curva dramática, además de aspectos técnicos como *rider* técnico y plano escénico específicos, gestión administrativa y fiscal por parte de un manager, honorarios definidos, y un portafolio con varios productos y servicios, entre otras características.

Esta profesionalización desterritorializada implica un cambio de orientación hacia el campo presentacional (*presentational*) de la música, según lo definido por Turino.²⁹ El fortalecimiento de la carrera artística de Ralam y el mejoramiento de su calidad de vida gracias a esto, son una realidad corroborable. Por otra parte, en términos del proyecto de rehabilitación comunitaria desde las músicas locales, no es claro que esta forma de comercialización contribuya a la sostenibilidad del ecosistema musical liberteño. La cuestión central aquí es si el carácter emancipatorio de la práctica se mantiene cuando se da esta profesionalización, especialmente si se da fuera de Libertad y sin la posibilidad de regresar. Hoy en día el grupo funciona con músicos afrocolombianos del Caribe, pero no liberteños. De todas formas, las letras de Ralam siguen basándose en narrativas de resiliencia social, resistencia a través de la cultura, revitalización comunitaria a partir de las músicas locales y otras memorias de su experiencia en Libertad, lo que era la práctica cotidiana con Afro-Música, cuando vivía en la comunidad.

28 El álbum completo está disponible en YouTube: "Los bullenraperos de Colombia", YouTube, 2021, https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k8lVHuquINer7wdJrv10MDH3as-N5Phm8

29 Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008).

5. La marginalidad como sitio para la sostenibilidad

Mientras que, en Cartagena, Bullenrap fortaleció su posición comercial, en Libertad los miembros de la familia Torres, exmiembros de Afro-Música, heredaron temporalmente el proceso anterior liderado por Ralam. Los más de treinta niños y jóvenes que asistían a los procesos de formación en 2021, pudieron continuar con su capacitación en músicas tradicionales y con la práctica y desarrollo del bullenrap como sello de identidad local, también usando algunas canciones del repertorio antiguo. La continuación de este proyecto, liderado por María Torres y Faris Ríos, fue rebautizada como Totumbahareq³⁰ y, para efectos prácticos, reemplazó la función comunitaria de Bullenrap en el pueblo desde 2021 hasta 2023.

Ralam fue un líder muy fuerte, casi hegemónico y con características únicas –enorme talento artístico, creatividad, repentismo, gran carisma, oratoria y consciencia política, capacidad de organización y gestión grupal, entre otros–, por lo que la legitimidad del nuevo grupo a veces fue cuestionada por otros miembros de la comunidad. A través de dos años de trabajo, Totumbahareq demostró a los líderes locales una curva de crecimiento que les permitió sostener el prestigio ganado a pulso desde el proceso anterior con Afro-Música, por lo que su práctica local fue exitosa, aunque con un alcance más limitado. Lo cierto es que, si bien los actuales líderes son personas competentes tanto a nivel musical como en el liderazgo social y la gestión cultural, ninguno tiene el talento y carisma que caracterizan a Ralam, quien aparece como una figura irremplazable. Si bien la familia Torres logró mantener estable el grupo y sus actividades a través del trabajo grupal constante y disciplinado, ellos también debieron cesar sus actividades y tanto Faris como María ahora viven fuera de la comunidad.

Aunque podemos hablar de un regreso de la violencia a Libertad – hasta el punto de que varios habitantes han confesado que así mismo era el clima sociopolítico en los tiempos inmediatamente previos a la ocupación–, también debemos reconocer que los momentos históricos son diferentes. Actualmente, los procesos organizativos en la comunidad son más fuertes y los grupos ciudadanos, sin bien no están exentos de problemas y tensiones internas, poseen una estabilidad en su estructura que les permite cierto nivel

³⁰ Totumbahareq es una conjunción entre las palabras “totuma” y “bahareque”, dos elementos tradicionales de la cultura material de esta zona campesina. Su uso se considera debilitado, a pesar de su gran valor cultural y esenciales posibilidades de uso en la vida cotidiana de los campesinos, la construcción de inmuebles y la elaboración de herramientas y utensilios de uso diario.

de resiliencia y acción colectiva. Esto se refleja, por ejemplo, en las prácticas musicales, donde ha habido periodos de hasta ocho años con dolientes, varios líderes y distintas generaciones participando en procesos culturales. Dicho panorama confiere cierta estabilidad a los musicales comunitarios. Existe una actitud de empoderamiento y resistencia, gracias al entramado social que respalda los procesos, lo que amortigua de cierto modo el dominio absoluto de los actores armados, si bien esto es lo que persiguen de forma paulatina.

Totumbahareq desarrolló actividades varias veces a la semana con sus “pelaos” (los niños y jóvenes participantes). De las cuatro actividades musicales principales que desarrollaba Afro-Música, ellos se concentraron en dos: 1) los procesos de enseñanza y práctica de los musicales comunitarios basados en lenguajes del bullerengue tradicional y el bullenrap; y 2) las *performances* locales, callejeras y en otros lugares (parque central, colegio, sedes de organizaciones), que tienden a enmarcarse dentro del campo musical participativo de Turino.³¹ Estas dos son, de las cuatro, las actividades locales más orientadas hacia la construcción social. Las otras dos, prácticamente exclusivas ahora del grupo Bullenrap en Cartagena, son: 3) conciertos desarrollados desde el campo “presentacional” para organizaciones regionales y nacionales (sobre todo en el marco de eventos para las víctimas del conflicto armado); y 4) conciertos gestionados como parte del circuito comercial de la industria musical independiente. Estas actividades, que se acercan bastante al campo presentacional, se enmarcan dentro de la lógica del espectáculo, tienen una orientación hacia la producción de goce estético temporal y su alcance a nivel social (y comunitario) es mucho más limitado.³²

31 Turino, *Music as Social Life*.

32 En su libro, Turino caracteriza cuatro campos de la actividad música, más allá de sus rasgos estéticos y del género musical: presentacional (*presentational*), participativo (*participatory*), alta fidelidad (*high fidelity*) y audio arte (*studio audio art*). Según esta definición, el campo presentacional incluye también el aspecto quinésico, por ejemplo, un público que baila. Aunque reconocemos la importancia fundamental del elemento somático y quinésico como parte del musicar colectivo de las personas presentes en actividades musicales, cuando una tarima marca una estricta separación entre músicos y público, y cuando dicho público no puede acceder a la participación en las actividades de producción sonora que se desarrollan desde la tarima, entendemos dicha participación como más limitada. Por esto, dicha actividad musical sigue siendo participativa, pero en un *continuum* que la acerca bastante al campo presentacional.

Conclusiones

El difícil entorno ecosistémico dado por la situación histórico-económica y sociopolítica de Libertad hace que sea necesario reflexionar sobre los aspectos a trabajar para proponer formas de garantizar la resiliencia de actividades musicales orientadas a la rehabilitación comunitaria. De acuerdo con Schippers y Grant, el prestigio, tanto local como regional y nacional, es un elemento fundamental para considerar las posibilidades de sostenibilidad de una práctica musical, pues construye de manera profunda los significados y valores atribuidos a la expresión cultural y por lo tanto también su estatus, lugar social, respetabilidad, carácter y, en última instancia, su importancia como bien cultural o como saber propio dentro de un grupo social. Especialmente, en casos en que las condiciones socioeconómicas y políticas son difíciles, los valores simbólicos adquieren una relevancia estructural para determinar y garantizar la sostenibilidad de un ecosistema de la música.

Pero, ¿qué pueden hacer los valores simbólicos ante la acción armada directa? Este caso revela que poco. Los procesos de construcción comunitaria no tienen la capacidad de respuesta en seguridad para hacer frente a la amenaza directa de los paramilitares. Algunos proyectos continúan como parte de una vocación profesional, como es el caso de Bullenrap en Cartagena, mientras que otros se mantienen en vilo por las recientes migraciones forzadas. Si los músicos orientados al fortalecimiento comunitario en contextos de construcción de paz son sostenibles, es porque ciertas condiciones lo permiten, siendo una de estas, un mediano control del orden público. De lo contrario, se trata de fuerzas físicas y sociales avasalladoras que no permiten el avance de ninguna iniciativa que busque el cambio social. Y contra todo pronóstico, durante ocho años fue posible mantener procesos musicales y culturales orientados a rehabilitar el tejido social en Libertad. Esto evidencia que hay ciertas condiciones que permiten el desarrollo de este tipo de iniciativas.

Algunas de estas condiciones son la existencia de una tradición establecida de prácticas expresivas cuyos objetivos son la interacción distendida y la cohesión social; la resiliencia creativa de los músicos locales al usar sus materiales culturales de formas innovadoras; las relaciones de los líderes culturales con organizaciones de todos los niveles; y, por último, la presencia institucional y sus programas con enfoque participativo. Cuando las acciones violentas son inminentes, suele deberse a la ausencia de instituciones. Esta carencia institucional implica la falta de implementación de los programas, lo que hace parte del dominio 4 del ecosistema (regulaciones e infraestructura),

que es fundamental para facilitar estas formas de musicar en la comunidad: al estar las instituciones, hay seguridad. Por otra parte, los medios masivos y la industria musical (dominio 5) están prácticamente ausentes en Libertad, lo que muestra una ventana de oportunidad, pues hay casos que demuestran que una apropiada visibilización de los actores y sus procesos a nivel mediático puede brindar ciertas garantías de seguridad.

Libertad ha vivido una historia de lucha desde su fundación en 1933, cuando un grupo de campesinos sin tierra, herederos de esclavos y cimarrones, invadió terrenos baldíos que acababan de ser adjudicados a los terratenientes de la zona. Después de años de lucha, se legalizó el pueblo de Libertad. Esta comunidad campesina y resistente, que también se sobrepuso a la ocupación paramilitar, ha desarrollado una identidad cultural sólida que se refleja en el fortalecimiento del tejido social. El bullenrap ahora suena en Bogotá, Cartagena y otras partes de Colombia, y Ralam está desarrollando una carrera alrededor de esta innovación musical. Y si bien el bullenrap como género musical puede existir fuera de la comunidad, el proceso de articulación local con la gente liberteña, incluyendo los procesos de formación a niños, y su impacto social directo, adquieren todo su sentido en Libertad. Son saberes locales de un territorio rural claramente demarcado, desterritorializados a la fuerza y, sin embargo, dignos, arraigados y resonantes.

Referencias bibliográficas

- Araujo, Samuel y miembros del Grupo Musicultura. "Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil". En *Music and Conflict*. Editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 217-231. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.
- Baker, Geoffrey. *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Calle, Simón. "Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local-NMC, Networks, Circulation, and Affect". Tesis doctoral, Columbia University, 2012.
- Collins, John. "Ghana and the World Music Boom". *Popular Music History*, 3, 3 (2008): 275-294.
- Cooper, David. "Fife and Fiddle: Protestants and Traditional Music in Northern Ireland". En *Music and Conflict*. Editado por John Morgan O'Connell y Salwa

- El-Shawan Castelo-Branco, 89-106. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.
- Howard, Keith. "Music across the DMZ". En *Music and Conflict*. Editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 67-88. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.
- Motley, Carol M. y Geraldine Rosa Henderson. "The Global hip-hop Diaspora: Understanding the Culture". *Journal of Business Research*, 61, 3 (2008): 243-253.
- Pettan, Svanibor. "Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology". En *Music and Conflict*. Editado por John Morgan O'Connell y Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 177-192. Urbana: The University of Illinois Press, 2010.
- Rojas, Juan Sebastián. "Drums, Raps, and Song-Games: An Ethnography of Music and Peacebuilding in the Afro-Colombian Town of Libertad (Sucre)". Tesis doctoral, Indiana University, 2018. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/22311>.
- . "Músicas locales, construcción de paz y post-conflicto: el caso de Libertad (Sucre)". *Revista de Estudios Colombianos*, 53 (2019). <http://hdl.handle.net/20.500.12495/2766>.
- Santamaría, Carolina. "La Nueva Música Colombiana: la redefinición de lo nacional en épocas de la *world music*". *El Artista*, 4 (2008): 6-24.
- Schippers, Huib. "Sound Futures. Exploring the Ecology of Music Sustainability". En *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. Editado por Huib Schippers y Catherine Grant, 1-17. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- . "Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability". En *Theory, Method, Sustainability, and Conflict. An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology. Volume 1*. Editado por Svanibor Pettan y Jeff T. Titon, 132-155. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Schippers, Huib y Catherine Grant, eds. *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Titon, Jeff Todd. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint". *The World of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 119-137.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

EPÍLOGO

Conflictos y estrategias en la representación de lo sonoro

Conflicts and Strategies in the Representation of Sound

Raúl Heliodoro Torres Medina

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Un recorrido por las páginas de este libro nos permite reconocer cómo la relación entre música y política en contextos de conflicto ha sido una constante en la historia de Latinoamérica. Aunque diversos investigadores han abordado este tema, existe todavía poca literatura dedicada específicamente a esta región. A través de los capítulos de *Música, representación y conflicto en América Latina* podemos observar una serie de aportes que merecen ser subrayados.

Se puede comprender a la música desde diversos contextos y esta no puede, ni debe, estar desvinculada del quehacer social y las motivaciones de quienes la generan, producen y consumen, tal y como lo observamos a lo largo de esta lectura. El volumen demuestra que las tensiones surgidas en la relación entre música y política son un tema de relevancia continua y, en la actualidad, podemos ver su impacto en diversos aspectos de nuestra vida individual y social.

Vivimos en una época de conflictos que no se limitan únicamente al ámbito político; estas pugnas se extienden al lenguaje, el género, la corporalidad, la moralidad, la sexualidad y el deporte. El espectro simbólico de todas estas confrontaciones tiene su campo de batalla en las redes sociales: por ejemplo, en las múltiples, variadas y, en ocasiones, contradictorias opiniones de los internautas; en los videos cortos, como *reels* y especialmente en TikTok; o en los divertidos memes, cuyo simbolismo tiene diversas connotaciones, como el racismo, el clasismo o el sexismo, entre otras. En ocasiones, esta asfixiante y agónica avalancha de disímil información provoca el deseo

rendirse, cerrar el maldito e intolerante Facebook y simplemente escuchar música. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que la música también es una parte inherente de estos momentos de distensión social. En mayor o menor medida, esto es lo que nos revelan los capítulos que conforman este interesante libro, en particular aquellos que están más cerca de nuestra contemporaneidad, esto es, lo que estamos viendo a diario a una velocidad vertiginosa.

En este contexto histórico que nos ha tocado vivir, es pertinente la obra *Música, representación y conflicto en América Latina*. Javier Marín-López y Jesús Ramos-Kittrell afirman en la Introducción que, “si bien la música puede coadyuvar a la promoción de ideas mediante recursos y prácticas estilísticas, la influencia de intereses corporativos suele estar presente en esa dinámica, utilizando nociones estéticas como capital simbólico sensible para influir en la disposición de los individuos hacia valores externos. Por lo tanto, el simbolismo emerge como parte intrínseca de las relaciones de encuentro donde las artes, como agentes que negocian conflicto, pueden gestar procesos identitarios y nuevas formas de representación” (p. 19).

Un claro ejemplo de esta captación de capital simbólico que influyó en diversas generaciones en México se encuentra en una serie de discursos culturales que partían de una televisora que se encargaba de “educar musicalmente”, de manera masiva, a los mexicanos a través de programas como *Siempre en Domingo*,¹ donde se mostraba una perspectiva única y hegemónica de lo que se debía escuchar en el país. Otro programa, *México: magia y encuentro*, creó un imaginario social “folklorizado” que subsiste hasta nuestros días en algunos sectores de la población, y que tiene su representación viva y actual en los llamados “pueblos mágicos”.² Sin embargo, existían otras narrativas que escondían sus propios significados: el otro México de la periferia

1 *Siempre en domingo* era un programa hecho en México que fue transmitido por Televisa desde el 14 de diciembre de 1969 hasta el 19 de abril de 1998. Presentaba “artistas emergentes y consolidados” nacionales e internacionales. Redacción, “Siempre en Domingo: ¿Por qué ‘desapareció’ el programa conducido por Raúl Velasco?”, *El Financiero* (14 de agosto de 2022), <https://www.elfinanciero.com.mx/entretenimiento/2022/08/14/siempre-en-domingo-por-que-desaparecio-el-programa-conducido-por-raul-velasco/?outputType=amp>, consultada el 18 de agosto de 2024.

2 *México, magia y encuentro* fue un programa donde se presentaba la música, la gastronomía y los lugares de interés de diversas ciudades y pueblos de la república mexicana. Más tarde, se convertiría en *Siempre en domingo* y, aunque no desapareció, pasó a ser un segmento más de este último. “Raúl Velasco, ícono de la televisión mexicana”, *México Desconocido* (2024), <https://www.mexicodesconocido.com.mx/raul-velasco.html>, consultada el 18 de agosto de 2024.

encarnado en la música rock y otras expresiones populares que presentaban un escenario crudo y real, alejado del maquillaje aplicado por Televisa.

A través de la música, todas las sociedades han construido momentos significantes y han forjado simbolismos sobre las diversas facetas de su actuar. Lejos ha quedado ese pensamiento académico que consideraba lo sonoro como un simple acompañante secundario de lo social. El presente volumen resulta integral porque muestra cómo la música es parte indisoluble de lo social, ya que en ocasiones acompaña, denuncia e, incluso, coadyuva en los momentos de conflicto. Pero también porque abarca realidades sociales variadas, que van desde los años de las conquistas, el latinoamericanismo decimonónico y la expansión capitalista del siglo XX, hasta momentos que forman parte de nuestro presente digital. A través de estas diversas temporalidades, el texto nos permite comprender cómo la música ha jugado un papel fundamental en la construcción de significados tanto para opresores como para oprimidos, y deja en claro sus diversas y, en ocasiones, contrapuestas intencionalidades. Mas también abarca los vastos espacios de Latinoamérica y sus conexiones trasatlánticas (Cuba, México, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, etc.) y, además, nos proporciona un amplio panorama histórico de los procesos estudiados.

En los doce capítulos que conforman este texto, se aborda la temática de las nuevas formas de marginalidad en relación con los cambios históricos dentro de la política, la sociedad y la economía de Latinoamérica. Un hilo delgado que entrelaza a todos los capítulos y otorga unicidad a esta obra es la presencia constante de la música en los tiempos de conflicto, acompañada de la gestación de representaciones que reflejan el momento histórico que se está viviendo, a través de sus características particulares.

La música, como producto cultural, en los años posteriores a las conquistas es fundamental para observar cómo se gesta una actividad musical tras la derrota de los indios a manos de los españoles. Acto seguido, es crucial constatar cómo las sonoridades traídas por los conquistadores fueron fundamentales en el proceso de "occidentalización" de las comunidades originarias. Es evidente que toda música contiene una carga simbólica que impacta en la estructura social y la actividad política, construyendo maneras de representarse en el mundo. Transitando entre el pasado y el presente, podemos observar cómo la música hace referencia a la batalla, se emplea durante la guerra, evoca pasajes ocurridos durante conflictos bélicos o describe formas de ilegalidad.

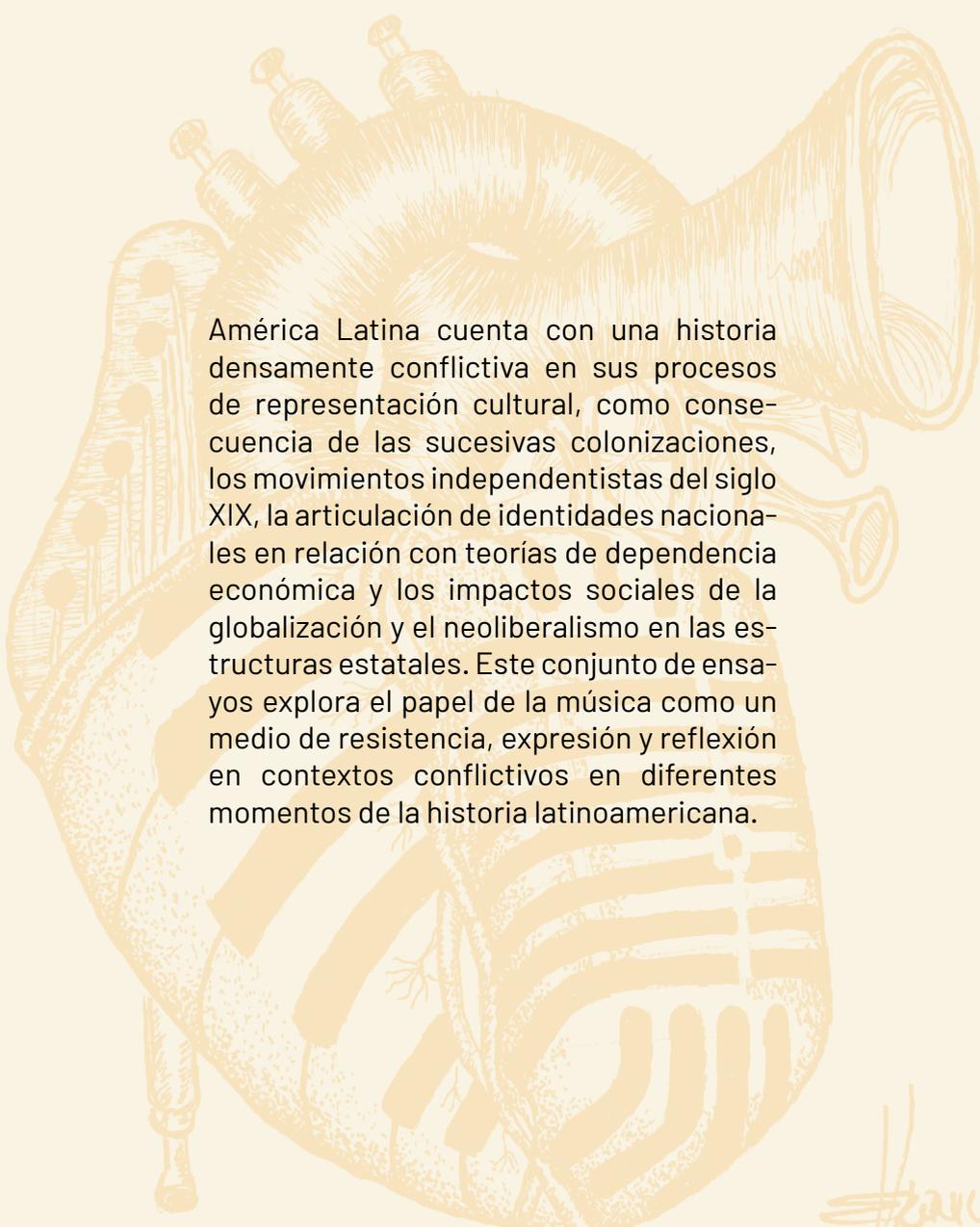
El uso de la música para generar “capital simbólico” resulta fundamental para entender su acción en las tensiones socioeconómicas. Lo sonoro participa en los conflictos de clase, se utiliza para formar estereotipos hegemónicos de género, tiene un carácter subversivo, acompaña los movimientos sociales, o se erige como una alternativa y estandarte de justicia, equidad y participación social. La creación de redes comunitarias en escenarios de conflicto, debido a un Estado ausente, provoca el surgimiento de manifestaciones culturales grupales, donde la música desempeña un papel fundamental en dicha construcción. La música crea un espacio performativo, una forma de testimonio y auto-representación político-religiosa, o un vínculo para generar acción social en entornos de violencia.

Como puede observarse, *Música, representación y conflicto en América Latina* es una invitación para adentrarnos en una problemática donde la música ocupa un lugar primordial. Es un libro muy completo en su temporalidad, espacialidad y objetivos generales. Es un exhorto para seguir investigando por este camino que hoy nos ha delineado y, seguramente, será el origen de futuros trabajos comparativos. Un segundo volumen queda pendiente porque aún hay muchos conflictos sociales que deben ser rescatados y visibilizados en nuestro presente latinoamericano.

Referencias bibliográficas

“Raúl Velasco, ícono de la televisión mexicana”. *México Desconocido* (2024). <https://www.mexicodesconocido.com.mx/raul-velasco.html>. Consultado el 18 de agosto de 2024.

Redacción. “‘Siempre en Domingo’: ¿Por qué ‘desapareció’ el programa conducido por Raúl Velasco?” *El Financiero* (14 de agosto de 2022). <https://www.elfinanciero.com.mx/entretenimiento/2022/08/14/siempre-en-domingo-por-que-desaparecio-el-programa-conducido-por-raul-velasco/?outputType=amp>. Consultada el 18 de agosto de 2024.



América Latina cuenta con una historia densamente conflictiva en sus procesos de representación cultural, como consecuencia de las sucesivas colonizaciones, los movimientos independentistas del siglo XIX, la articulación de identidades nacionales en relación con teorías de dependencia económica y los impactos sociales de la globalización y el neoliberalismo en las estructuras estatales. Este conjunto de ensayos explora el papel de la música como un medio de resistencia, expresión y reflexión en contextos conflictivos en diferentes momentos de la historia latinoamericana.

Henry '6