



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

IDENTIDAD, CANON, INTERPRETACIÓN:
EL GIRO DECOLONIAL Y EL INTÉRPRETE FRONTERIZO
EN LA GUITARRA LATINOAMERICANA

TESINA
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO/A EN MÚSICA INTERPRETACIÓN

PRESENTA
RODRIGO JULKIM MENDOZA TORO

TUTOR
DR. CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA,
UNIVERSIDAD MAYOR, CHILE

CIUDAD DE MÉXICO. MAYO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Agradecimientos y algunas palabras que circundan la gratitud:

Como germen de todo trabajo está el agradecimiento. El germen y el cimiento de toda cultura es la tierra y la Tierra, la cultura que brota del cultivo. No son pocos los pueblos que agradecen a la Tierra el que su trabajo se transforme en frutos. Por eso el agradecer está en el fundamento de toda actividad humana que vaya en el sentido de la vida, del eros, es su cimiento. Considero que el futuro, lo enuncio con cierta esperanza, no se encuentra en un mundo nuevo o en un arca lanzada al espacio, sino en reconstruir los mundos ya habitados por quienes actuamos en este momento. Y por eso estas letras son mis “gracias a la vida”, porque me llevan a terminar de florecer con este trabajo en el que he reflexionado, principalmente, sobre mi trabajo como intérprete, como guitarrista y de aquello de colectivo en lo individual y viceversa. Lo que comenzó siendo un nudo de lágrimas, dudas, enojo y malestares, con el empuje constante del trabajo, como la brizna, como “el musguito en la piedra”, que se abre paso entre la corteza de la tierra, y el amor al futuro presente, se sublimó al final en estas páginas que crecieron atravesando el traumático pasaje de una pandemia que se lo comió todo y nos gobernó con su narrativa hegemónica de muerte y control... al menos durante un tiempo, pero que sirven para recordar e imaginar: aceptar la pérdida para impulsar el deseo, no para reconstruir las cosas que de ese pasado no nos eran gratas y reinstaurar la ominosa normalidad, sino para abrir la posibilidad de enunciar mundos otros, amplios, donde el respeto prime antes que cualquier otro valor.

Quiero agradecer a las personas de mi vida y que me dan vida, a quienes me interpelan y me contienen, también a quienes han interpretado en la adversidad, a mis otros yo, en especial a: al Maestro Tizok Briseño de la ENP 1, Gabriel Bravo, Carmen Pintor, Martha Guadarrama, por las infinitas horas de escucha; a Donovan Hernández Castellanos y Celia González por nuestras colaboraciones que le han dado la vuelta al mundo y a mi mundo; a Paula Fraga, Emil Rzajev, Érika Paz, Pauline de Oz, Ricardo Bernal, a David Ramírez por su apoyo y confianza, a los maestros Federico Bañuelos, Raúl Gasca Toache, por su infinito apoyo; a Samuel Romero, por ser tan buen camarada y contarme las anécdotas de José de Molina; a Luis Capilla, Yadira Barajas, Jorge Kohan, Eliza Cervantes, María Emilia Sosa por creer en mí y ayudarme a confiar en mí; Laura Trejo, Ruth Chávez, Georgina Silva por el movimiento; Iván Zetina, Celia Toro Hernández, José Manuel Velasco Toro; a los tocayos, Rodrigo Navarro, Rodrigo Espino y Rodrigo Vázquez; a mis alumnos del Taller de Guitarra de la UAM Iztapalapa, que me han enseñado tanto; a Aurora Ganem, que me ha mostrado la magia y la infinita dignidad del cotidiano, las músicas, las regiones y los caminos de México; a mi hermano Amaury, a mi hermana Laura, a mi mamá Laura

Oliva, a mi tío Mauro, a mi familia de Nicaragua donde guardan como un tesoro mi niñez, a mi padre que, aunque ausente, me ha enseñado cosas a través del tiempo, el espacio abstracto de los diálogos con el silencio y a mi tío Guillermo Goussen Padilla. Gracias por ser mis otros, gracias por formarme y reformarme con el cariño, la cotidianidad, la compañía, el pan, la sopa, el mate, la palabra y la escucha. Sin ustedes yo no sería quien soy, para mí, para ustedes y para el mundo que somos.

Agradecimientos especiales a mi tutor, el Dr. Christian Spencer Espinosa, que desde la República de Chile, me brindó escucha atenta, método y consejo, sabiendo guiar mis inquietudes, y quien comparte conmigo, en muchos aspectos, mi sentir por América Latina, su música y su cultura.

A la Dra. Margarita Muñoz Rubio por su escucha, su lectura, comentarios, llamados a la prudencia y acompañamiento. Por confiar en mí y animarme a seguir en momentos complicados. Por introducirme en el pensamiento latinoamericano y por las excelentes lecturas que recomienda.

Al Mtro. Pablo Garibay López por su atenta lectura, comentarios y ánimos; y más allá de los confines de este trabajo: por sus respetuosas enseñanzas durante estos años de trabajo dentro de la Facultad de Música, por animarme a mí y a generaciones de guitarristas a desarrollarnos como intérpretes.

Gracias a Jesús René Báez de la Mora por su lectura, sus observaciones, pláticas y escucha. Sobre todo, gracias por resguardar la diferencia y fomentar un espacio de respeto a la diversidad musical de la comunidad. Gracias, por tanto.

Al Mtro. Gonzalo Camacho Díaz: gracias por sus comentarios, conversaciones y lectura. Gracias especiales por su trayectoria y trabajo, que nos inspiran a muchos a pensar, imaginar y accionar con la convicción de que otro mundo es posible, un mundo de respeto mutuo.

Al Dr. Fernando Elías Llanos por su profunda lectura, su interlocución y sus atinados comentarios, que me han sido tan útiles para la reflexión. Gracias por los libros y artículos que nos ha dado los cuales inspiran maneras diferentes de pensar y vivir la guitarra en América Latina.

Agradecimientos

Introducción.

Capítulo I. Subjetividad del intérprete musical: el sujeto intérprete de sí-mismo;

el intérprete musical y “el otro”. 1

- La identidad y el intérprete musical: Sujetos, procesos y tránsitos 9
- Elementos de la identidad del intérprete musical: Repertorio y pertenencia. 12
- Conclusiones del capítulo 23

Capítulo II. El giro decolonial: La colonialidad, el pensamiento “otro” y la performance 27

- Conclusiones primera parte 44
- Una opción decolonial: Experiencias y relatos otros 46
- El giro decolonial y las instituciones musicales del Sur 55
- Conclusiones segunda parte 58

Capítulo III. La guitarra decolonial latinoamericana y sus intérpretes fronterizos 61

- La guitarra dislocada: un dispositivo de subversión. 72
- Conclusiones del capítulo 76

Capítulo IV.

El repertorio latinoamericano: Interpretación, cuerpos resonantes, singularidad y comunidad 78

- Rito de los Orishas. Leo Brouwer 81
- Sonata “en la neblina”- Jorge Omar Kohan 89
- Eurídice. Baden Powell-Vinicius de Moraes 95
- Elegía, para guitarra. Hébert Vázquez 101
- Conclusiones del capítulo 107

Conclusiones, un cierre y algunos puntos suspensivos 110

Bibliografía consultada y referida 116

“Somos lo que hacemos, con lo que hicieron de nosotros”

Sartre

**“Vuestros hijos no son hijos vuestros,
Son los hijos y las hijas de la vida,
Deseosa de sí misma”**

El profeta, Khalil Gibran

**IDENTIDAD, CANON, INTERPRETACIÓN:
EL GIRO DECOLONIAL Y EL INTÉRPRETE FRONTERIZO EN LA
GUITARRA LATINOAMERICANA**



La liberación (1957-1963), Jorge González Camarena. Acrílico sobre tela. Palacio de Bellas Artes.

Prologo: subjetividad, heridas coloniales y método

Este trabajo nació como un malestar, un malestar en la cultura. Malestar que se encontraba atravesado en mi cuerpo e instalado en mi lenguaje. “El hombre que vive sueña, lo que es hasta despertar” (Calderón de la Barca 1635), versa Pedro Calderón de la Barca, y es que una situación, una pregunta, un sonido que residen a media luz, persisten hasta ser escuchados, hasta interpelarnos. Escribir este trabajo ha sido un camino sin tornaviaje posible, lo que quiere decir, que su escritura me ha transformado. No es que las categorías y enfoques que lo integran me fueran extrañas o del todo desconocidas, antes de realizar esta investigación, pero con las lecturas que ha requerido y el análisis a través de los enfoques que me aportaron, se intensificaron como un síntoma de mi cuerpo que me atravesó durante algún tiempo, y ese tiempo, a su vez, estuvo atravesado por la pandemia, por el aislamiento y la soledad. Y en soledad, parte del campo a explorar, ha sido mi propia psiquis, su constitución, sus estratos. Como herramienta para explorarla me ha auxiliado la pluma, varios cuadernos de campo, el psicoanálisis, varias decenas de libros y una guitarra nacida en el espacio latinoamericano. La arena y las sales internas de la Tierra que, al aglutinarse en espacios cavernosos sin luz, forman cristales y sedimentos, puede ser una metáfora de cómo se acumulan dentro del inconsciente las experiencias y vivencias históricas (e históricas) que rebasan nuestra historia personal, o es que la historia de lo personal es siempre un “más allá” del sujeto mismo. De la angustia al dolor, del dolor a la furia y al fuego que forja y consolida, mi proceso y escritura se organizaban internamente, atravesándome en lo personal desde las coordenadas de la historia, cuestionando e interpelando la propia colonialidad instalada en mi ser. “Sueño que estoy aquí, d’estas prisiones cargado, y soñé que, en otro estado, más lisonjero me vi”, continua el poeta. Escribir esto, en varios momentos me produjo una culpa terrible que me llegó a paralizar y que sólo se doblegaba ante el deseo, frente a ese caudal de vida que me invitaba a vivir y a saber la vida. No obstante, la culpa me resultó un indicador importante, significaba que estaba acercándome a uno de los meollos de la cuestión sobre el poder y sus prácticas coloniales. El encierro de la pandemia me resultó muy significativo, aprendí mucho escuchando los discursos del poder mediático, sobre la instauración y producción de la credibilidad encima de la veracidad.

Una de las tantas difíciles noches de cuarentena me trajo un sueño extraño, una pesadilla que se volvió persistente, que me atravesó en la oscuridad. El sueño iba así: En medio de la noche despertaba y encontraba las puertas de mi casa abiertas. Me levantaba de la cama y corría a cerrarlas, pero en el pasillo que conducía a la puerta principal, me interceptaba una sombra, que me pedía, sin palabras, que la

siguiera hacia el otro cuarto de mi departamento, el cual siempre estaba cerrado y al que nunca tuve acceso. Cruzábamos el umbral y aquel ser oscuro, me enseñaba tres cuerpos deshabitados¹ envueltos en sarapes y cobijas rotas. Yo, con mucho espanto le interpelaba y le decía que era peligroso tener esos cuerpos ahí. Sin palabras me decía que sólo dormían y esperaban el momento de despertar. Poco a poco comencé a entender los símbolos e imágenes de este sueño de una noche del “fin del mundo”. Las imágenes de los cuerpos que se presentaban en mi sueño, las había tomado inconscientemente, del tríptico “La liberación” de González Camarena, la cual se encuentra en el palacio de Bellas Artes, de la Ciudad de México, y que representa (si se le mira de izquierda a derecha, tres cuerpos amordazados (por una idea), despojados de su vitalidad, enajenados por la condición colonial y también por la manera en que se performan, por la manera, de acuerdo con el poema calderoniano, en cómo se sueñan. Al medio del acrílico, hay un cuerpo que se libera en un acto que requiere mucha energía, el cuerpo en rojo representa la furia necesaria para hacerlo, la espalda desanclándose de la cruz que le impide la movilidad y las piernas que se levantan de la sumisión que lo mantenía en el piso. En la parte última del tríptico y el relato que a través de éste se narra, hay un momento de sublimación de la herida, a través de un cuerpo representado en tonalidades cálidas que se levanta y mira con el rostro en alto. El sueño lo decía con claridad, lo decía “el otro”, aquella la sombra: hay que despertar a los cuerpos, hay que liberarnos. Este sueño sólo era el comienzo.

Una pregunta que me ha acompañado desde mis primeros años de formación musical académica y tempranas andanzas como guitarrista, es la de mi espacio como sujeto-interprete musical histórico. Esta cuestión se encontró aterrizada, durante algún tiempo, dentro de una concepción historia de la música que se ostentaba como universal, que era entendida como “La Historia”, y dentro de la cual aparecía someramente la historia musical latinoamericana, y así, por extensión como de unas *maneras de ser* y performarse, que simplemente se entendían como el “Ser Músico” (de concierto), sin más. En mi caso, el cuestionamiento atravesaba mi propia historia, colectiva e individual, que empujada por “un” anhelo de “modernidad” y la fantasía de ser un “maestro concertista”, nacido en el sureste de una ciudad latinoamericana en “vías de desarrollo”, donde los sedimentos, contrastes sociales y contrapuntos de la historia son audibles y me servían como “cable a tierra”, o más bien como cable a la realidad. Al terminar mis estudios y encontrándome “fuera” del núcleo académico, la precariedad de la situación laboral, en general que atraviesa el país, me llevó a aterrizar mis ideas y a plantearme, que el perfil unitario (el de la narrativa del guitarrista clásico), como el que me había forjado, no me permitía atravesar, ni comprender-

¹ Vacíos por dentro

me, en un mundo dinámico donde, ni siquiera, había suficientes salas de concierto para todos los profesionistas del gremio, ni apoyos, ni mucho menos los pagos justos que pudieran sostener los costos de la producción de un solo recital de guitarra. Entonces, dislocado, me pregunté ¿cómo sobrevive un músico sin desprenderse de su actividad? La pregunta no se va responder en el espacio de este escrito y tampoco es la intención del mismo hacerla, pero preguntármelo me ayudó a percibir la complejidad del universo musical donde los perfiles no son, como ya he dicho, unitarios, ni hegemónicos, y que aquello que se performa es una diversidad de lenguajes y posiciones. Con este distanciamiento (en principio traumático, como la palabra alemana “Traum” que significa “sueño”, en el sentido de representación onírica) no resolví nada, más que tomar distancia para observar desde una *óptica otra* las cosas. No es fácil ir más allá del límite, de la marca histórica, de la herida, sin extraviarse y de tanto en tanto, el extravío, es la posibilidad de ver un camino más: la identidad, cuando es demasiado débil, tiende a verter y proyectar su miedo hacia los otros, hacia lo que es diferente, incluso ante su propia diferencia, por lo que abrirme al mundo era también un ejercicio de poner a prueba mi capacidad situarme imaginariamente en el espacio de otro donde relucía nuestra semejanza y diferencia necesaria, aunque este fuese antagónico.

En el campo inmediato de la guitarra en el que crecí, los arquetipos de los “grandes” guitarristas europeos, con todas las condiciones materiales y simbólicas a su disposición, brotaban por “doquier”, a través de grabaciones, historias, anécdotas y fantasías, monopolizando muchas veces el espacio de representación y ostentándose, como en la “vidriera de los cambalaches”, como figuras canónicas y también como imperativos del ser. Ante estos “modelos” me sentía atravesado y dislocado. La pregunta inicial insistía ¿cuál es mi lugar como latinoamericano en este campo? Es justo decir que, si yo me sentía “dislocado”, había otros que disfrutaban de ello, lo gozaban y performaban con naturalidad estos arquetipos. Con mayores o menores medios, se consideraba logro imitar ese espejo. La cuestión se hizo carne en mí, se volvió parte de un habla corpo/oral que me resultaba extraña y parte de un capital del cual no me sentía dueño, sino un “ilegal”. Y justo así me sentía (escribirlo me ayuda a esclarecerlo), me sentía ilegal dentro del campo ¿por qué si había trabajado años para obtener esos saberes, por qué me sentía dislocado, por qué sentía que no me pertenecían, por qué me resultaban extraños?

Ante esta panorámica tan apolínea, tan “perfecta” y sin “mácula”, donde el error, lo desafinado y chueco se prescribían, aparecieron por contraste unos sujetos que me intrigaron, con los que me entendía, que generaban un contrapunto con sus maneras de tocar la guitarra, de concebirla, de vivirla en el “más allá”

y como una actividad de comunitaria. Apoyado de mis tempranos encuentros con el psicoanálisis, las ideas latinoamericanistas y los viajes que realicé por América de Sur, pude conocer otras maneras del ser musical, otras dimensiones de la performance, otros discursos, otros relatos y otras historias. Entonces me vinieron las preguntas acerca de lo que significaba una manera diferente de representarse, que implicaba en sí manera diferente de performarse y de concebirse históricamente. Estas historias cotidianas, que ante el peso de la colonialidad resultaban a veces invisibles, cobraban nueva dignidad y con ella nuestra historia. La compañera que me enseñaba todo esto era, y sigue siendo, la guitarra latinoamericana.

Anotaciones de viaje

A través de los años he podido recoger, desde el enfoque de mi autoanálisis, como mi colectivo inmediato, un gran número de experiencias y de vivencias, dentro de la institución², que algunas resaltan como por el efecto de un marcador fluorescente en el texto, otras por su normalización y, otras, por la estruendosa manera en que se hicieron presentes. Muchas de ellas las recogí de mis escuchas en los pasillos de la facultad, de mis pláticas con compañeros y compañeras, de los acompañamientos y contenciones, y sobre todo de *mi propia experiencia y reflexión analítica sobre mi formación como intérprete*. No todos los contenidos de estas observaciones constituyen temas a desarrollarse durante el desarrollo ulterior de este trabajo, pero sí resultan esquemáticos y representativos del papel que los relatos y experiencias cotidianas forman dentro de la experiencia decolonial, a través de los cuales intento tornar la subjetividad un caso. La experiencia y la observación personal, tanto de mi propia subjetividad, como del colectivo que me circunda, tienen, a mi parecer, dos horizontes de relevancia: uno es el de la narrativa misma, que desde el enfoque de la decolonialidad, el cual implica, a grandes rasgos, un crítica a la colonialidad como dispositivo ideológico, a la vez que una posición no eurocéntrica de los saberes, y, que será presentado en el segundo capítulo de este trabajo, principalmente desde el desarrollo que los autores Walter Mignolo y Aníbal Quijano hacen del mismo, constituye en sí un aporte epistemológico, que puede ser desarrollado como un caso; y otra, más amplia, que consiste en encontrar lo que hay de colectivo en lo individual y viceversa. Sin más preámbulo, algunos de estos apuntes y reflexiones:

La primera de estas reflexiones, tienen que ver con la preponderancia del canon occidental en la música

² Facultad de Música de la UNAM.

académica, y la manera en que este operaba a través de los diseños curriculares, pero sobre todo a través de una curricula oculta y tácita, en la agenda de los sujetos que nos formamos como intérpretes. Este canon se entiende como un mecanismo, de carácter ideológico, orientado a la formación de normas y preceptos que rigen una manera de ser y actuar a través de modelos. En la práctica guitarrística sus implicaciones tienen que ver con la fijación de un modelo basado principalmente en la narrativa de la guitarra académica, la cual se encuentra permeada, principalmente, por un modelo eurocéntrico. La idea de canon se desarrollará en el capítulo I de este trabajo.

La segunda, fueron las relaciones paternalistas (y en ciertos casos de sumisión), que se generaban entre profesores y alumnos, que en varios casos derivaban en relaciones ambivalentes, crisis nerviosas del alumnado, en la deserción, la frustración, o la lesión emocional o física. Esa dupla me parecía algo muy importante que observar. No es un secreto, dentro del campo, que hay un gran número de músicos lesionados, física y emocionalmente, por la poderosa exigencia y el imperativo de ser un músico competente a nivel mundial, como los “grandes concertistas”. Algo notable es que, dentro de esta exigencia, no se analizaban las condiciones materiales que posibilitan la formación y colocación de un intérprete dentro de las esferas profesionales del campo; tampoco se reflexionaba sobre las nociones como la de talento, como capital aprehendido por la práctica continua desde la infancia. El fantasma de la exigencia e idealización, envolvía el cotidiano como “mandato incuestionable”, invisibilizando sus medios, pero no sus efectos sobre la salud física y psíquica. En muchos casos, la lesión autoimpuesta es la respuesta histérica y “liberadora” ante el deseo del amo.

La tercera se refiere a la interpelación latinoamericana, es decir, a la pregunta por Latinoamérica como región concreta en sí-misma, y el espacio que ésta tenía dentro la construcción del discurso musical dentro de la academia. Desde su repertorio musical, las historias en las que éste se enmarca, las maneras de acercamiento al mismo, las escasas herramientas teórico-musicales a partir de las que se podía estudiar a la región, su historia y su música, como una entidad autónoma. También la idea de los intérpretes formados desde una “realidad” latinoamericana. Y, finalmente, la de lo latinoamericano como opción más allá del exotismo donde se colocan algunas de sus posiciones.

El cuarto de estos apuntes tiene que ver con la guitarra y el vasto repertorio musical latinoamericano de la misma, lo que la distinguía a ella y a sus intérpretes posicionados, de otros instrumentos sobre los que el peso del canon occidental parecía mayor, es decir: nosotros conocíamos a Leo Brouwer, y a Schubert,

pero no solamente a Schubert, sin más. Esto, a mi parecer, tenía que ver con una historia y un posicionamiento, explícito o no, de dónde se construye una narrativa de la guitarra que no es la de la guitarra clásica europea, lo que me llevaba a pensar que la guitarra de concierto desarrollada aquí representaba un paradigma otro de la guitarra. No obstante, el campo es variado y dentro del mismo hay posiciones que intentan su fijación e ingreso al canon occidental, pero, dentro de la institución y sobre todo fuera de ella, la guitarra tiene una opción otra y sobre todo desde América Latina.

Estos cuatro rubros resultan de una síntesis de las experiencias que he podido recolectar a lo largo de mis años como estudiante, captadas por medio la escucha y reflexionadas a través del enfoque decolonial, y que las considero como el germen que ha impulsado la presente investigación. Me considero un buen escucha y un buen observador, quizás es el entrenamiento que tengo en el diván, pero creo que va más allá. Escribo sobre las cosas que me resultaban extrañas, sobre las que me dolieron, sobre las que me hicieron enojar, pero también sentir defectuoso, marcado... y sí, desde ahí escribo y desde ahí toco la guitarra.

Nacimiento de la problemática, hipótesis y metodología:

El punto de partida de este trabajo es la consideración de la existencia de una condición colonial en las academias de música en América Latina que han trasladado la narrativa eurocéntrica, la cual, en tanto aparato ideológico, es instalado en los sujetos formados en ella, mediante la incorporación de una serie de capitales e ideas de mundo (sobre todo la narrativa eurocéntrica) a través de la curricula. Esto produce una “tensión interna” en los sujetos, traducida como una distancia con los capitales sociales y musicales extraacadémicos que los sujetos tienen, o sea, un extrañamiento subjetivo. La condición de posibilidad es una psiquis desarrollada dentro de un espacio-colonizado, atravesado por diferencia colonial, a través de las epistemologías, relatos de mundo y posiciones de poder al medio de la institución; la música académica, clásica o de conservatorio y, sobre todo, la formación y *locus* de enunciación a través de ésta, funcionan como objeto de “limpieza de sangre”, que potencializan la permanencia del proceso colonial de larga duración, instalado sobre la narrativa hegemónica del eurocentrismo desplazando y desconociendo, epistemologías, narrativas y performances otras. La interpretación y la identidad juegan, por tanto, un papel dentro de la reproducción de estas narrativas. La identidad por la manera en que se construye la subjetividad colonizada y la interpretación como la manera en que dicha

identidad se performa.

Como contrapunto a esta condición de colonialidad, el argumento central de este trabajo sostiene que la guitarra académica³ en América Latina experimenta un *proceso decolonial*, suscitado por la incorporación de técnicas, contenidos y recursos estilísticos, contenidas en sus repertorios y en la manera de interpretar los mismos, provenientes de las Culturas Musicales⁴ latinoamericanas. Esto se identifica en la performance de sus intérpretes. Esta guitarra, por tanto, constituye un objeto que permite pensar una subjetividad fronteriza, la cual, desde el ámbito de la interpretación, nombramos como *intérprete fronterizo* (musical), que se forma en la intersección de saberes y es articulador del proceso decolonial del instrumento. El intérprete fronterizo y la guitarra decolonial se activan como dupla de ida y vuelta que mantiene activa y persistente la descolonización de la guitarra latinoamericana, dentro de su faceta académica. La práctica de este sujeto intérprete y su formación identitaria abierta y en constante actualización, implican un ejercicio de interculturalidad.

Los conceptos centrales de este trabajo son, por tanto, guitarra decolonial e intérprete fronterizo, los cuales son reforzados con conceptos auxiliares como identidad, interpretación, canon, que ayudan a apuntalar el argumento central del trabajo, y los que sin embargo son desarrollados ampliamente (sobre todo interpretación e identidad) por su pertinencia y porque crean una base sólida para los conceptos centrales. Identidad, porque resulta importante comprender al sujeto y su construcción discursiva con relación a la otredad; interpretación, porque resulta no sólo de la relación material que establece el sujeto con el sonido y la música, sino en cómo este se representa a sí mismo en este proceso; el concepto de canon porque ayuda a comprender la manera en que se fijan parámetros e ideas, que se orientan hacia la autovigilancia y autoexigencia del sujeto en relación a la interiorización de una narrativa eurocéntrica. Y como un hilo que corre a través del trabajo, se encuentra el enfoque decolonial.

³ Dentro del marco de este trabajo, la guitarra académica es entendida como una forma de desarrollo del instrumento dentro de los conservatorios, universidades, estudios, que se construye sobre parámetros eurocéntricos del concertismo, lo que la emparenta discursivamente con otros instrumentos como el piano, el arpa y los instrumentos orquestales. El diferenciador principal con las guitarras no-académicas, es la lectura de partituras como manera de incorporación de los saberes musicales y sonoros. Asimismo, un habitus, una lectura histórica desde la historia “universal” de la música, un corpus teórico, una técnica estandarizada en sus intérpretes y, sobre todo, la estandarización de una técnica.

⁴ El concepto de Culturas Musicales es propuesto por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho como una manera de disolver y problematizar la dicotomía entre lo culto y lo popular, que articulan a través de la clasificación la diferencia colonial. El concepto de culturas musicales pretende la equidad epistemológica de los saberes, las representaciones, los sujetos y sus comunidades. Este concepto no representa, sin embargo, un sinónimo del de música popular, sino que constituye un contrapunto de posiciones epistemológicas. Este concepto fue empleado dentro de este trabajo para sustituir el de músicas populares y es problematizado en el capítulo II del presente escrito.

Como se ha mencionado anteriormente, es importante señalar y hacer énfasis en que este trabajo nace y se nutre de la reflexión sobre mi formación como guitarrista e intérprete musical dentro del ámbito académico de la Facultad de Música de la UNAM, durante varios años (propedéutico 2007-2011; licenciatura 2011-2015; maestría 2019-2021). En el espacio de este trabajo, dicha reflexión se realizó a través del enfoque decolonial, lo que permitió una problematización del carácter eurocéntrico de la curricula, bajo la que me formé, y del sujeto formado en la misma. A partir de esta consideración quise tomar como punto de partida de este ejercicio, la subjetividad e identidad del intérprete, a quien considero el actor principal de este relato, ya que su actuar lo posiciona en un locus de enunciación particular, en tanto a la reproducción y producción de símbolos, y por lo cual la interpretación tiene una dimensión política sobre la que había que reflexionar, es decir: la dimensión social de la interpretación, y a la vez subjetiva y que dentro de éstos ámbitos la colonialidad esta presente como una marca de nacimiento a la que hay que interpelar y vale decir interpretar (en el sentido de esclarecer). En otras palabras, mi reflexión sobre mi formación como intérprete me lleva a una reflexión sobre el yo, la cual, en el plano individual la comencé hace varios años apoyado en el psicoanálisis; dentro de este trabajo esa indagatoria me llevó a la problematización sobre mi identidad como intérprete en relación con mi formación; muchas de las tensiones que arrojó fueron problematizadas de esta manera y alcanzaron una dimensión social cuando fueron puestas bajo la lupa de la decolonialidad.

Este trabajo está compuesto por cuatro capítulos que, en síntesis, resultan de la siguiente manera:

Capítulo I, se hace un repaso por las nociones de interpretación y construcción de la identidad de los sujetos, a través de sus discursos. La identidad, la música y la interpretación, se conciben como procesos móviles cuyas transformaciones son suscitadas por su flexibilidad y contacto con los otros. Se hace esta revisión de la identidad, porque se considera que la colonialidad en tanto ideología, recae fundamentalmente sobre la formación identitaria de los sujetos, y se interpreta (performa) a través del discurso y los objetos culturales, como la música.

El capítulo II se subdivide en dos partes; en la primera se aborda la cuestión de los estudios decoloniales y se establecen cuáles son las categorías y manifestaciones de la colonialidad, aplicado a aspectos que se consideran colonizantes de la curricula de las academias de música; la segunda se dedica a la opción decolonial: se menciona cuáles son las consideraciones generales del pensamiento decolonial y los aspectos decolonizantes de la música.

El capítulo III integra la cuestión del intérprete, la guitarra latinoamericana y el giro decolonial. A través de la interacción de estos tres ejes se exponen los conceptos de intérprete fronterizo y guitarra decolonial, conceptos que considero centrales de este trabajo. Estos se sostienen en ejemplos de intérpretes y obras bajo el mismo entendimiento.

El Capítulo IV es dedicado a la revisión de cuatro compositores latinoamericanos, y cuatro obras de éstos, que resultan esquemáticas de la integración de saberes académicos y populares.

La metodología de este trabajo es producto de una autoetnografía e investigación teórico-documental, desde el repertorio escrito de la guitarra, las diferentes performances de la guitarra en las culturas musicales latinoamericanas y los perfiles identitarios de sus intérpretes; a la vez de la *investigación desde las artes*, es decir: una parte considerable se realizó desde mi praxis como y mi posición como intérprete, considerando a la misma como un proceso de investigación donde, como en cualquier otra área del saber, se establece un objeto, un problema, se buscan metodologías para su resolución, reflexiones y conclusiones sobre ésta, teniendo como resultado, desde el campo de las artes, un producto artístico fundamentado.

Considero que puede ser del interés del lector la mención de que, paralelamente a la escritura de este trabajo y desde el enfoque decolonial, se produjeron otros trabajos, tales como una producción discográfica que he titulado *Metáforas del fuego: música y memoria latinoamericana a través de la guitarra*, la cual implicó un proceso no solamente de trabajo interpretativo, sino un acercamiento y aprendizaje a los campos de la tecnología musical, como la grabación de audio, la edición y saberes multimedia. Por otra parte, entre los años 2020 y 2023, se produjeron junto con mi colega el Donovan Hernández Castellanos, la escritura de dos artículos en clave decolonial. El primero, *Decolonial listening: sonorous bodies and the urban unconscious in Mexico City*; publicado en el libro *Border-Listening/Escucha-Liminal 2020*, Berlín, Alemania⁵; y, el segundo para el *Journal of Sonic Studies* de la Universidad de Leiden, en Países Bajos, titulado *Decolonial Listening and the Politics of Sound: Water, Breathing and Urban Unconscious*⁶, 2023. Así mismo, bajo esta los estudios en clave decolonial, se

⁵ <https://radicalsoundslatinamerica.com/2020/11/24/decolonial-listening-sonorous-bodies-and-the-urban-unconscious-in-mexico-city/>

⁶ <https://www.researchcatalogue.net/view/1912894/1912895?fbclid=IwAR3IoMX8MV-3zxNpbCYxhcMh5yEUqLiTnCym7sIoXvoMhugOd5kZubN62a8>

realizaron las obras interdisciplinarias *Dry season- Wet Season*⁷ en colaboración con los artistas cubanos Celia González y Yuniór Aguiar, presentada en el bienal de Yakarta, 2021; y la obra *¡Respira!* Dentro del seminario interdisciplinario del posgrado⁸ (2020). Estos trabajos se construyeron en torno a la reflexión sobre la escucha, los regímenes históricos, aurales, de narrativas, y relatos decoloniales. Aunque paralelos y con agendas independientes en tanto a los objetos a que estas producciones se refieren, considero que contribuyeron a la maduración del enfoque decolonial, sobre el que este trabajo se cimenta, y al establecimiento de narrativas alternas; por otro lado, la interdisciplina que estos trabajos suponen aportó experiencias que aportaron a descentrar y complejizar mi quehacer como intérprete musical.

⁷ <https://rialta.org/wet-season-dry-season-celia-gonzalez-y-yunior-aguiar-participan-en-la-bienal-de-yakarta/>

⁸ <https://youtu.be/RIXcgs4GAG8>

Capítulo I

Subjetividad del intérprete musical: El sujeto, un intérprete de sí-mismo; el intérprete musical y “el otro”.

*“Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.”*

Monólogo segundo de Segismundo
La vida es sueño (fragmento),
Pedro Calderón de la Barca.

En el año de 1635, Pedro Calderón de la Barca a través su personaje Segismundo, enuncia con ágiles y no menos lánguidas palabras, aquel famoso soliloquio homónimo de su drama, *La vida es sueño* (Calderón de la Barca, 1635), en el que mediante versos y rimas se cuestiona acerca del ser, la vida como sueño y representación, ubicando la génesis del ser y del mundo en el discurso, es decir, en la enunciación del sí-mismo. En otras palabras, el sujeto o el actor, en el sentido de poner en acto, enuncian *aquello que dice ser*, construyendo mediante esta acción, un personaje que se sostiene no sólo por el sujeto mismo, sino confirmado y afirmado, o no, por su contexto. La agencia del sujeto y su representación, es abordada desde una óptica similar por el psicoanálisis, en la cual el sujeto, es decir, el individuo estructurado a través del lenguaje, construye y esclarece su caso a través de la enunciación de su palabra, que es *puesta en escena* en el diván. La palabra le es “devuelta”, o intervenida, por el analista que resalta, como en el ejercicio de subrayar un texto, los elementos sustanciales del discurso inconsciente. Es decir, que mediante la exteriorización de su palabra el sujeto se esclarece a sí-mismo. En una entrevista realizada a Jacques Lacan en 1974, el psicoanalista francés afirma que “el neurótico es un enfermo que se cura con la palabra, y sobre todo con su propia palabra. Debe hablar, contar, explicarse a sí mismo.” (Lacan-Granzotto 1974). En estos casos, cabe resaltar, no obstante, la siguiente diferencia en ambos casos: en el caso del soliloquio, se plantea que el sujeto se pone en escena a sí-mismo mediante su palabra con relativa autonomía; mientras que en el caso de la práctica analítica, el sujeto requiere de la intervención del analista para reparar en lo dicho, y con ello hacer conscientes factores inconscientes que operan en el

sujeto y que alcanzan dicho “esclarecimiento”, mediante la palabra que es devuelta por un otro. Desde estas perspectivas, el sujeto se torna un intermediario de sí-mismo, es decir: se vuelve su propio intérprete. En el centro de ambas posiciones, reluce el “yo” como dimensión que mediante la enunciación de su palabra configura las cardinalidades del mundo, al menos de su propio mundo. “No es un propio mundo lo que uno percibe o construye, sino el *propio* mundo-, y conducen y están vinculados a un yo perceptivo, a una voluntad, una orientación y un estilo propio.” (Sacks 1995:75), escribe Oliver Sacks, en su libro *Un antropólogo en Marte*, al referirse a la relación de los procesos perceptuales y la construcción de la subjetividad del individuo, es decir: a la construcción su identidad.

La reflexión de fondo en este capítulo gira en torno al intérprete, y de la subjetividad que se encuentra en el cimiento de su formación y de su ejercicio; reflexión en la cual estoy inmerso, por ser un miembro de este campo. Este ejercicio, como se mencionó en la introducción, gira en torno al sujeto y su identidad, interseccionado con la formación como guitarrista académico. Más allá de su agenda individual, el relato e interpretación que el sujeto realiza de sí-mismo, que se extienden y desarrollan a lo largo de este capítulo, posee y cumple una función social como articulador y portador de símbolos que se reproducen a través de su actividad, es decir la interpretación. La cuestión es cómo una subjetividad individual está inmersa en un contexto y a través de esta podemos dimensionar rasgos sociales o de la cultura. Ésta es, entonces, una práctica de producción y reproducción de símbolos y valores sociales, y así mismo, tiene que ver con la manera en que ésta se realiza. Al referirnos a la manera, quiere decir que son importantes el contenido, la forma y la posición en que el ejercicio interpretativo se realiza, el cual responde a posiciones y espacios de enunciación determinados. Es decir que, mediante su práctica, el intérprete realiza una intermediación y performa aquellos valores que le son “propios” y performa a través de su discurso. La cuestión es que el intérprete no sólo se aclara a sí-mismo mediante la interpretación, sino que esta interpretación, en tanto hecho público, o inclusive íntimo, implica la relación con un tercero, es decir, con un otro, al que se le interpreta, pero otro al que se le comunica. El sujeto se “esclarece a sí mismo”, se interpreta, a la par de que establece una imagen de sí en relación con un repertorio de símbolos que podemos dilucidar como identidad. La identidad, por tanto, es un fenómeno que abarca distintas esferas y que puede tener diversos abordajes, desde la psicología, la sociología y, desde trabajos como los de Simon Frith, Pablo Vila, desde la música como experiencia estética.

La interpretación, la labor de los intérpretes, la música y la manera en que ésta influye sobre las subjetividades, son tópicos que se han planteado desde la antigüedad. Ejemplo de esto es el diálogo Ion o de la poesía, en el que Platón sitúa el debate en la figura del legendario Sócrates quien interpela al aedo

Ion de Éfeso acerca del quehacer de los poetas y aedos como transmisores y generadores de conocimiento. En una apología de los aedos, Platón les confiere a éstos un eslabón intermedio dentro de la cadena del acto creativo, que se origina, de acuerdo con su exposición, en las fuerzas divinas, siendo captada, propagada por el intérprete y multiplicada en un eslabón final en los escuchas. Como la energía que se transmite a través de la piedra imantada, de igual manera el entusiasmo de las fuerzas cósmicas es transmitido por *mediación* de los intérpretes.

Múltiples son las acepciones que pueden otorgársele al verbo interpretar y, por tanto, a la acción realizada por el sujeto intérprete. De acuerdo con el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas, la palabra intérprete proviene del latín *interpres* que significa *mediador* (Corominas 1987:338). Por otro lado, de acuerdo con la RAE⁹, el verbo interpretar posee múltiples acepciones que van desde el acto de explicar el sentido de algo; el que tiene que ver con la traducción de una lengua a otra; aquellos que se relacionan con un sentido subjetivo de esclarecimiento; los que tienen que ver con un enfoque personal y propio de entender el mundo o un hecho; los que poseen una relación directa con las artes escénicas, concretamente con el acto de poner en escena; y, finalmente, los que se relacionan con la práctica musical. En las primeras acepciones mencionadas podemos observar la relación existente entre dos sujetos a través de la palabra escrita u oral, por un lado, y, por otro, un sujeto, un suceso o un estado mental, etc. Lo que poseen en común es una *necesidad de esclarecimiento*, de explicación, de intermediación o traducción, entre uno o varios sujetos, un texto, una lengua o un suceso. El sujeto encargado de llevar a cabo esa mediación es *el intérprete*.

Si pensamos, ahora, en el intérprete musical como un sujeto que busca el esclarecimiento o la mediación, podemos plantear las siguientes preguntas: ¿qué es lo que se interpreta, lo que se esclarece? ¿qué es aquello que requiere mediación? Se trata del saber sonoro que un sujeto, individual o comunitario, compositor o creador, han cifrado en la escritura, entendida ésta como una estructura “fija” o abierta (es decir, que permite la improvisación sobre sus parámetros). La forma en que este saber se esclarece puede tener una dimensión teórica o performática, en la que se involucran el sonido o la especulación acerca de él, pero que requieren de un esclarecimiento o perspectiva para lograr su actualización, recontextualización y difusión. Aquí nos avocaremos a dos sentidos del desciframiento de la escritura sonora: en los que puede tratarse del *desciframiento* de una grafía, es decir una notación sonora, en un sentido puramente teórico o escénico; y en otros, en los de la tradición oral, es decir de memoria sonora

⁹<https://dle.rae.es/interpretar>

corporeizada que se transmite por medio de la performance. En este punto podemos discernir de dos tipos de interpretación musical: *aquellos que provienen de la tradición oral y, por otra parte, los que provienen de la notación*. Entendemos la tradición oral como aquella forma del saber que no requiere de la notación musical para su transmisión, sino que ésta se realiza por una vía práctica, como intercambio de saberes entre sujetos o comunidades. Al respecto de la tradición oral, Gonzalo Camacho Díaz, escribe en su artículo *Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal* sobre esta forma de elaboración del saber que pone la relevancia en los sujetos y las comunidades, antes que en los objetos:

Los métodos de registro adquieren una importancia significativa en nuestro país, pero su exaltación, con la consecuente ponderación de los objetos, desdibuja a los músicos y sus comunidades respectivas. El valor de la creación deja de estar en el humano para condensarse en un producto, en un objeto. En esta lógica, las acciones abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber. Este punto es sustancial, sobre todo cuando se trata de las prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales (Camacho 2009: 25)

Visto desde la interpretación, son las comunidades y los sujetos que las integran quienes se interpretan a sí-mismas mediante este ejercicio de oralidad, que considero es también un ejemplo de autodeterminación y autorrepresentación.

La notación, por otra parte, es la que se vale de los sistemas escritos para la fijación de parámetros como los de ritmo, duración, altura, color, y requieren de la tecnología de la lectura para accionarse. Ésta última, prima dentro de la enseñanza de la música académica y es la partitura la depositaria de esta notación en la que se representan de manera esquemática parámetros acústicos. Más allá de una pugna o antagonismo entre estas dos formas de transmisión del saber, existen ciertas ideas, en torno a las mismas, que traslucen una diferencia entre las valoraciones entre una y otra. Esta diferencia de valoración epistémica es la que resulta de interés para este trabajo, es decir, las ideas que rondan en torno a una y otra forma, y sobre la que se ahondará en el capítulo II de este trabajo. Una y otra comparten ser tradiciones, lo que quiere decir que hay una forma, más o menos fija, del hacer y de lo hecho, que se transmite entre los sujetos y por generaciones.

Aquel tipo de interpretación que se interrelaciona directamente con los textos musicales, podemos

asociarla a la tradición de la *exégesis*¹⁰ bíblica, es decir, a la interpretación de textos bíblicos, y de la cual el exégeta, es decir, el oficiante, es el encargado de reactualizar, contextualizar, dotar de sentido, la letra “muerta” en el texto y revitalizarla de acuerdo al contexto. En sentido similar podemos encontrar el oficio del traductor, por ejemplo, que ofrece una explicación sobre algún tipo de texto o discurso que requiere una contextualización. La contextualización es una de las premisas de la interpretación, ya que un texto, obra o discurso, se generan en un contexto específico, lo que lo sujeta a condiciones temporales, materiales y sociales específicas, que requieren de una adaptación o explicación para poder ser comprendidos fuera de dicho contexto. Interpretar un texto es el esfuerzo por comprender al otro a través de su escritura, desde su latitud, tiempo y espacio.

Por otro lado, encontramos la performance, como saber generado desde el cuerpo, es decir, mediante acciones que implican una escenificación. Mediante esta, los saberes musicales son actualizados continuamente resultante de la labor de los intérpretes, quienes imprimen parte de la propia subjetividad en este saber, con lo que se les dota de actualidad y vigencia en el tiempo a los textos. Esta concepción dinámica es contrastante el sentido de *obra* como objeto fijo y finito, en tanto que objeto de interpretación inmutable, entendiéndola, por contraste, como proceso dinámico que se transforma con la acción de su intérprete (y de sus escuchas), resaltando en ella su carácter de transitoriedad y la interseccionalidad de los núcleos constitutivos del sujeto intérprete con las características materiales de la música en cuestión. Los parámetros de tiempo, altura, ritmo, fraseo, que se han fijado históricamente dentro de la notación musical para representar con “fidelidad” el pensamiento sonoro y la obra, requieren de la interpretación y, por tanto, son susceptibles a un cambio de sentido. Por ejemplo, si fuesen los rusos, los únicos licitados para sentir el fervor y el honor ruso a través de la música de Tchaikovsky, entonces, sería difícil comprender, cómo fuera de Rusia, a más de un siglo después de la muerte del autor, y en otra latitud del planeta, se pueden interpretar sus obras, sus saberes y sentimientos fuera de ese contexto. La condición de posibilidad necesaria para interpretarlo, para vivenciarlo es que existe una correspondencia imaginaria y afectiva que permite la interpelación entre el imaginario que tenemos del autor, con el de nuestra subjetividad, y que ello implica que la obra está siendo transformada por sus intérpretes y oyentes, desde su actualidad y situación. Entonces, frente a la posición del conservadurismo musical y las concepciones de la identidad como estructura fija (que podemos encontrar en agendas identitarias como las nacionalistas), se encuentran la identidad como proceso y el sujeto como un ente transitorio que muta

¹⁰*Exégesis* es una palabra de raíz griega que significa “guiar hacia afuera”. Se refiere a la explicación o acercamiento crítico sobre ciertos textos.

con las interacciones del mundo y sus otros. Considero que el debate con el conservadurismo es una cuestión de identidad, ya que éste visto desde el enfoque de la identidad, implicó la selección utilitaria de un pasado histórico musical, un repertorio, un corpus teórico e histórico, específico, sobre el que se construye la identidad sonora de un pueblo y que representa los valores intrínsecos de éste, propagados por el ethos de la música. La música no porta valores en sí misma, sino que los representa a través del contacto con los imaginarios del sujeto, y con ellos éste apuntala y refuerza las representaciones del sujeto como individuo y como colectivo. El hombre, dice García de León, “como vehículo de música y danza se convierte asimismo en transmisor del símbolo.” (García de León, 2002:79).

El teórico musical William Rothstein, en su artículo *Analysis and the act of performance*, establece una diferencia entre dos tipos de interpretación musical: por un lado, señala aquel que tiene que ver con el análisis de la forma musical; y, por otro lado, aquel que tiene que ver con la interpretación como arte escénico (Rothstein 1995). A través de los ejemplos musicales que ofrece, Rothstein se refiere a dos estadios dentro de la praxis del intérprete de música académico: el de la parte analítica, es decir, en el cual se realiza una exploración de la forma musical y de la sintaxis del texto, con el fin de captar la estructura de la música y el sentido de las partes dentro del todo¹¹; y, por otro lado, el de este conocimiento corporeizado durante el acto de sonar en escena.

Dentro de las praxis musicales otras, es decir, aquellas diferentes a las del saber académico, como por ejemplo, el de algunos géneros de musicales latinoamericanos, en muchos casos, el conocimiento no se adquiere mediante el modelo cartesiano, es decir, mediante la dislocación del objeto y del sujeto, sino que el aprendizaje de esta música, o saber sonoro, se incorpora y asimila directamente en el sujeto por medio de la tradición oral, a través de una acciones individuales o comunitarias, como las fiestas o fandangos, por ejemplo. Es decir, que la experiencia del saber sonoro, es también la experiencia que tiene el sujeto de sí. Considero que esto no implica la ausencia, de ninguna manera, de una estructura musical, forma o gramática propia de la música en cuestión, sino que ésta es vivenciada y aprendida como un todo integral. El canto en octosílabos, ampliamente difundido en América Latina, por ejemplo, implica la fijación de parámetros móviles, es decir que pueden ser improvisados, dentro de un esquema “fijo”, definido por la tradición, pero que aportan el suficiente espacio de intervención para que el intérprete aporte parte de su subjetividad. Lo tradicional, escribe García de León, “es algo que la colectividad recibe

¹¹ Antonio García de León desde la lingüística, ofrece un enfoque similar de la música como “código que se significa a sí mismo y derivado de los ordenamientos que dieron origen al lenguaje.” (García de León, 2002:79). Es decir, como estructura que se sostiene y auto referencia sus propios signos.

como suyo, lo toma como propio... interviniéndolo en su recreación, rehaciéndolo imaginativamente y considerándose partícipe del proceso de autoría.”. (García de León, 2002:56). En este sentido, son tan importantes los nombres con los que es posible referirse a las cosas como la acción misma de hacer las cosas¹², de hacerlas cuerpo y el cuerpo mismo escenario cambiante de ese saber musical. Hacer música, dice Simon Frith “no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith 2003:187) y en estas ideas lo que se vive, lo que se vivencia es uno-mismo, de manera individual o comunitaria. Dice Frith más adelante (*Frith 2003:210*):

...La identidad musical, entonces, es siempre fantástica y nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales. Quiero decir con ello que hacer y escuchar música son cuestiones corporales... La música nos da una experiencia real de lo que podría ser ideal.

Como se planteó al principio de este capítulo, es, entonces, el sujeto quien se *esclarece a sí-mismo*, es decir, el sujeto es su propio intérprete, pero a la vez éste puede ser intérprete de otros. Aquello que se interpreta es la idea imaginaria que el sujeto tiene de sí, de lo que dice ser. Por tanto, podemos dilucidar que la identidad es la manera en que una subjetividad se construye y se interpreta a sí-misma, y que dicha construcción se elabora en relación con imaginarios, o repertorios de símbolos, con los que el sujeto se genera, a través de vinculaciones que le dotan de límites, pertenencia, comunidad y contexto. La música y la identidad son dos cosas que pueden ser interpretadas, vale decir performadas. En su artículo *Musical Personae*, Philip Auslander, establece un símil entre el acto de interpretación teatral-cinematográfico y el musical, afirmando que existen varias instancias en el sujeto que están involucradas durante la interpretación (Auslander 2006:101-102). Por un lado, existe *la persona*, es decir, el sujeto; en segunda instancia se encuentra *el personaje*, en este caso el músico o el actor; y en tercera instancia se encuentra *el carácter*, que en términos musicales correspondería a la obra musical que es interpretada por el personaje. Es decir, como en un juego de espejos, hay a un sujeto que se interpreta a sí-mismo interpretando una obra:

Many other things can be understood as performative constructs: personal identity may be seen as something one performs, for instance. One can speak of performing a self in daily life just as readily as one speaks of performing a text in a theatre or concert hall. In short, the direct object of the verb to

¹² Como los enunciados performativos de John Austin, que mediante su enunciación accionan. Por ejemplo, los juramentos. Como hacer cosas con las palabras.

perform need not be *something*—it can also be *someone*, an identity rather than a text.¹³

La obra musical entendida como la materialización de un proceso subjetivo de creación enclavado en un contexto socio-cultural, permite, a través de ésta, el contacto con un momento de la subjetividad del compositor y con la materialización acústica de su corporalidad cifrada entre las grafías musicales. Si concebimos la grafía musical como el cifrado multiparamétrico (tiempo, altura, color, intensidad) de una corporalidad, lo que se descifra entonces sería, transformado en sonido, en *cuerpo acústico* (Hernández-Toro 2020), que se articula, produce y reproduce a través del intérprete como espejo de la subjetividad transitoria del autor. El cuerpo acústico puede entenderse como la rúbrica sonora del cuerpo y como instancia que permite la interpelación entre subjetividades, y, en tanto cuerpo, se encuentra asimismo enclavado en significaciones y relaciones generadas por los imaginarios del colectivo. Podríamos pensar que el intérprete es, entonces, el intermediario de una subjetividad con otras subjetividades a través de los saberes corporeizados que se experimentan en el cuerpo, un “transmisor del símbolo” como le llama Antonio García de León (García de León, 2002:79). Las subjetividades en juego, entran en contacto y se interpelan las unas con las otras, a través de las formas narrativas del yo,¹⁴ que le sostienen y le dan solidez en medio de la complejidad constitutiva y del tiempo. “...una identidad ya es siempre un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos.” (Frith 2003:209) pero que se experimenta en el cuerpo como real a través de la música y que permite la identificación con los otros. “La música construye nuestro sentido de identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos.” (Frith, 2003: 212)

Desde esta perspectiva, considero que tanto identidad como interpretación constituyen procesos, lo que quiere decir que se encuentran en constante construcción, por tanto, no constituyen objetos terminados y determinados, sino que se modifican con la experiencia de los sujetos. La identidad se interpreta, es decir que se performa, y la interpretación como la identidad, atraviesa la idea de quienes creemos y decimos ser, y lo que somos es en relación con universos imaginarios de sentido. La música, por otra parte, se

13 Auslander, Philip (2006: 101) “Muchas otras cosas pueden ser entendidas como construcciones performativas: la identidad personal puede ser entendida como algo que uno performa, por ejemplo. Uno puede hablar sobre performarse a sí mismo en la vida diaria, de igual manera que un texto que se performa en un teatro o una sala de conciertos. En resumen, el objeto directo del verbo a performar no necesita ser *algo* – eso puede ser *alguien, una identidad como un texto.*” Trad. Rodrigo Julkim Mendoza Toro

14 “... la narración es “unidad de vida”, no algo alcanzado gracias a una continuidad esencial sino, por el contrario, mediante una “creencia recurrente” en la coherencia personal, una creencia necesariamente “renovada en el relato de cuentos”. Jonathan Ree cit. por Simon Frith (2003:207)

relaciona con la identidad por la forma en que las subjetividades se experimentan y representan a sí-mismas en relación con imaginarios.

Desde esta perspectiva, el conocimiento generado, transmitido y asimilado por la vía del cuerpo posee dos aristas que se encarnan en el intérprete: la grafía musical, el texto, como conocimiento adquirido desde la escritura notada, y el de la tradición oral, como conocimiento encarnado durante el proceso interpretativo (que como ya hemos dicho, de acuerdo a la visión de Rothstein tiene dos momentos, el analítico y el interpretativo), y que durante su performance, es decir, sobre la puesta en escena, este conocimiento (que desde el sentido subjetivo sería una afirmación de sí), adquiere una dimensión acústica que se reproduce y vivencia en otras subjetividades. Es decir que el intérprete nos muestra *la vivencia de un otro a través de sí mismo*. Interpretación en este sentido, sería un ejercicio de interculturalidad, de contacto con el otro y un intento de vivenciar al otro desde donde es. Esta vivencia de “nosotros mismos” a través de la música (Frith 2003:184) tiene que ver con una materialización-exteriorización (acústica en este caso) de nuestro ser (transitorio), que, similar a lo que ocurre en el psicoanálisis cuando la palabra se exterioriza, nos afirma y reafirma, desde nuestro yo en el mundo. Esta interpretación de sí mismo, es similar al *proceso de la identidad*, del que más adelante hablaremos, es decir, de la construcción subjetiva de un individuo.

La identidad y el intérprete musical: Sujetos, procesos y tránsitos

Hasta ahora se ha resaltado que la posición del sujeto, o del intérprete de sí-mismo, se trasluce a través del saber musical cifrado que un otro (compositor, creador o performance) ha exteriorizado. Entonces ¿dónde queda el concepto de obra? Nicholas Cook en su artículo *Between Process and Product: Music and/as Performance* (Cook 2001), hace una exposición sobre la dupla *obra-proceso* (work-process) y establece la pugna entre estos dos conceptos. Por un lado la idea de obra, como materialidad cuya “esencia” no se altera con el paso del tiempo, que mantiene cierta “inmutabilidad” a través de las ediciones (que son también interpretaciones) y que debe ser transmitida lo más “fielmente” posible por el intérprete; y por el otro lado, la interpretación como proceso, es decir, como una acción que varía de acuerdo a la subjetividad de sus intérpretes, por lo que desde este enfoque, lo interpretado posee un valor

de interpretación, y éste en relación directa con quien interpreta. Tenemos por un lado la obra y, por otro, la interpretación de la que depende ésta, y ya que la obra como objeto material, requiere de sus intérpretes que actualicen sus contenidos, la recontextualicen del tiempo-espacio en que fue producida al presente, cargada de nuevos significados y sentidos. Esto recuerda a la idea de Roland Barthes (Barthes 1968) de *la muerte del autor*, en la que una obra trasciende a su autor y pertenece a su público, en este caso entendido éste como intérpretes.

La interpretación entendida como proceso, tiene diferentes aristas en las que hemos puesto de relieve el factor subjetivo de la misma, las cuales van desde el entendimiento del sujeto como intérprete de sí a través de la palabra en el psicoanálisis, la literatura del Siglo de Oro español, y del intérprete musical como intermediario del cuerpo acústico de un otro. Desde todas las perspectivas hasta aquí mencionadas, podemos percibir una necesidad de esclarecimiento y entendimiento, una necesidad de dejar “aparecer al otro” de interpretarlo e interpretarnos. Tanto en las cuestiones referentes a la identidad, como en la interpretación, se presenta una identificación, es decir, un espejeo entre las subjetividades “coincidentes”, que se perciben, no obstante, como un otro y que se interpelan a través del cuerpo, el sonido, la letra o la palabra, como concordantes al borde de la diferencia. Desde la posición de la música, esta identificación o transferencia, permite la incorporación sonora del otro dentro del propio cuerpo, y que en un último estadio es transformada en sonido y música por medio de los movimientos emocionales y corpóreos del intérprete. Tanto el proceso de identidad, como la interpretación y la construcción del sujeto, no constituyen una labor concluida, sino que implican un proceso en continua transformación, por lo que la interpretación de este sujeto (musical o no), nunca es un proceso concluido sino en continuo cambio. Por ello, las interpretaciones que un sujeto-intérprete tiene de una misma música se transforman con el paso de los años, el Rubinstein de la juventud no interpreta de igual manera a Schumann que el de la ancianidad, lo mismo que las interpretaciones de Mercedes Sosa o Chabela Vargas a través de los momentos de su vida. De manera similar sucede con la identificación que tenemos con la música y los sonidos que nos interpelan en diferentes momentos de nuestro tránsito por el mundo, y que se van transformando con el paso del tiempo y nuestras posiciones subjetivas. La música coincide con la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, a través de una identificación emocional y corpórea, y es por ello que se logra la identificación con un otro, al que interpretamos como a nosotros mismos.

...Cuando hablamos de identidad nos referimos a un tipo particular de experiencia. La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una

percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo como en lo colectivo. (Frith, 2003: 185-186)

De manera similar, sucede con las ideas que se tiene sobre el mundo y las cosas. Recordemos aquel cuento Jorge Luis Borges, “el Otro”, incluido en su *Libro de Arena* (Borges 1972), en el que el mismo Borges figura como personaje de su cuento, dos momentos contrastantes de su vida. A grandes y pobres rasgos, la trama transcurre más o menos así: el joven Borges sueña el encuentro con su doble anciano en una banca frente al río (encuentro que el anciano Borges no vive como un sueño, sino como un encuentro “real” pero en otro tiempo) ¡que disímiles eran sus posiciones! sus ideas, su fe en los poetas, sus lecturas de Whitman, su núcleo familiar integrado y desintegrado, los mundos que les rodeaban y que, de muchas maneras, los mundos que eran. Uno nunca es uno, siempre es también el otro, un ser escindido, es decir que aquella entidad del yo, siempre es un estadio que dialoga, que se enuncia como un otro y desde el que se habla, seccionado, a otras instancias internas y otras exterioridades internalizadas. Desde esta interpretación de sí, es donde el sujeto se afirma, es decir, desde donde dice quién es en este momento y quiénes son sus otros.

Elementos de la identidad del intérprete musical: Repertorio y pertenencia.

*“Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de los cielos la piedad
que le dan la majestad
del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida,
tengo menos libertad?”*

Monólogo primero de Segismundo (fragmento),
La vida es sueño,
Pedro Calderón de la Barca

Simon Frith, en el artículo que previamente se ha citado, afirma que es a través de la cultura que terminamos de saber quiénes somos (Frith, 2003:187), lo que quiere decir que los objetos culturales que los sujetos y sus comunidades crean no son configurados bajo una serie de perceptos y valores aunados a una intención *per se*, sino que es a través de estos objetos que afirmamos y damos cuenta de quiénes somos. Identidad, como antes se mencionaba, es la manera en que una subjetividad se construye, y define su diferencia, desde imaginarios y contextos que le otorgan pertenencia y reconocimiento. Se trata de un proceso relacional continuo y cambiante, en el que se pone en juego el universo individual del sujeto con el universo social que le envuelve. Cultura e identidad son dos cosas que se encuentran entrelazadas. Entonces ¿cómo es que podemos entendernos con los objetos u obras que otros configuran si no somos nosotros quienes las configuramos? Es decir ¿cómo podemos entendernos a nosotros mismos a través de las exteriorizaciones de otros? ¿cómo logramos identificarnos y sentirlos como propios, al grado de sentir integración, pertenencia, con los objetos culturales construidos, a primera vista, con distancias físicas y temporales tan disimiles? ¿cómo sucede que personas aparentemente tan distanciadas culturalmente logren ese grado de identificación? Considero que estos cuestionamientos se interrelacionan con el intérprete y su labor, pero a la vez con la globalización, las rutas comerciales y la colonialidad. En este sentido, quizás podríamos pensar que la interpretación es un ejercicio que ocurre en el cotidiano y que sucede en todos, y que todos somos intérpretes de todos, que interpretamos para vivir, para ubicarnos en el mundo, saber quiénes somos y, mismamente, para saber quiénes no, pero también quienes queremos ser. Este “querer ser” habla de que la identidad es la manera en que me gustaría verme y la fantasía de

cómo me gustaría ser. Una identidad, escribe Frith, “ya es siempre un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos” (Frith, 2003:209). Y es que el “enganche” de la identificación con un otro, sucede principalmente desde el nivel emocional, por efecto de los sonidos que sortean incluso los límites de los idiomas, se conectan a un nivel inconsciente, las narrativas dialogan, se hacen sentido dentro de sí-mismas y es aquí donde se encuentra la otredad, que es otra faceta del yo.

Si aplicamos el enfoque de la identidad para analizar la formación curricular de los intérpretes de música académica latinoamericana y cómo esta incide en su subjetividad, podemos identificar ejes, claramente definidos, que la vinculan con la formación musical académica centroeuropea.¹⁵ La identificación de estos ejes es importante para consolidar la idea del carácter europeizado del conservatorio en México. Considero que, a grandes rasgos, estos ejes se fundamentan en los repertorios musicales; la fijación eurocéntrica y euro-centrada de la historia “universal” de la música; las herramientas epistémicas a través de las que construimos nuestras ideas musicales, sonoras y de la música en sociedad; los parámetros estéticos y perceptivos que estas epistemologías orientan; las perspectivas de los programas de análisis y los lenguajes que pueden ser contenidos desde sus parámetros; el establecimiento del piano como estándar educativo y aural, aplicado como norma en la mayoría de los campos disciplinares teóricos como la armonía, el contrapunto, el análisis, un ideal de afinación temperada (Ugalde 2017:16); el establecimiento de la orquesta sinfónica como institución máxima de la música académica; los paradigmas interpretativos, el habitus y la performance intérprete. Esto se argumentará con amplitud y ejemplos en el segundo capítulo de este trabajo dedicado al pensamiento decolonial, que funciona tanto como una clave para entender los elementos colonizadores/europeizantes e igualmente, para señalar las resistencias decoloniales activas desde algunas instituciones y desde la guitarra latinoamericana, ya que si bien existe una curricula de orientación eurocéntrica, los actores y las instituciones son espacios complejos y diversos. Sin embargo, no es lícito afirmar que el “traslado” de estos currículos implique necesariamente una calca o una adaptación forzosa del modo europeo ante el latinoamericano. Desde la perspectiva de la subversión que señala Aníbal Quijano (Quijano, 2017), estos elementos nunca han sido trasladados sin resistencia, ni transformación, ya que existe una continua y constante adaptación y subversión de los contenidos al contexto en el que se desarrollan.

En el caso de la Universidad Nacional Autónoma de México, podemos aportar como ejemplos de resistencia y búsqueda de la misma, realizaciones como la arquitectura de la Ciudad Universitaria, sus

¹⁵ Más adelante se incluyen los hipervínculos a las currículas de algunas instituciones superiores de música.

murales, y sobre todo su Biblioteca Central, o el pensamiento de filósofos como Leopoldo Zea, Edmundo O’Gorman, Bolívar Echeverría, que plantearon un pensamiento latinoamericano y problematizaron acerca de dependencia cultural apuntando hacia una emancipación. Sin embargo, pese a este semblante de resistencias, en los archivos musicales de su principal sala de conciertos, la Sala Nezahualcóyotl¹⁶, persiste, preponderantemente, un corpus de música y formas de concierto europeas (germano-céntricas, cabe decir). Un alto número de obras correspondientes a la producción europea impera en sus estantes y en sus programaciones, por contraste, un número menor de obras latinoamericanas, y aún menor de obras mexicanas. Y aun cuando se argumentara que la balanza es equilibrada entre músicas rusas, francesas, españolas, estadounidenses, mexicanas, la forma de acercamiento al repertorio, la institución, los protocolos de concierto, e incluso algunos de los directores que han pasado por la batuta, mantienen una orientación eurocéntrica. No solamente se trataría, entonces, de una problematización acerca del repertorio, sino de cómo éste se aborda y esto incluye su teorización, performance y la historia en torno al mismo. Mismamente, no sólo se trata de la presencia de repertorios europeos, sino de la posición que se mantiene con los repertorios que no son estos. Si descentramos la agenda central del repertorio, es decir, la del objeto frente al sujeto, adquieren relieve los intérpretes y los locus de enunciación. En el mismo archivo, la producción musical de mujeres es escasa, así como la de grupos racializados marcados negativamente por la diferencia colonial.¹⁷ De manera similar sucede en su Facultad de Música, en lo tocante a las epistemologías desde las que se construye el pensamiento y la manera de pensar la música, su ritual y su performance, al menos dentro de su área de interpretación ¿Qué sucede, entonces, con la identidad de un sujeto que se forma con una curricula que ha implicado este traslado ideológico? ¿cómo se relaciona con su contexto inmediato que, evidentemente, no es de los palacios vieneses, ni los templos protestantes alemanes? ¿cómo las herramientas que adquiere le ayudan a ser intérprete de su tiempo y de su mundo? Al respecto, Alejandro Iglesias Rossi, director de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la Universidad Tres de Febrero, de Buenos Aires, Argentina, en su discurso de bienvenida, advierte al nuevo alumnado sobre los riesgos de no formarse una actitud crítica frente al canon europeo (entendido esto como hegemonía normativa y formativa), como el mantener una actitud de menosprecio ante lo local, la sensación de fracaso si no se logra realizar una carrera musical en Europa,

¹⁶ El archivo musical de la Dirección General de Música de la UNAM, donde se encuentra la Sala Nezahualcóyotl, no es un archivo público. Mi observación se sostiene gracias al cargo de bibliotecario encargado de ese archivo, que ejerzo desde el año 2018 a la fecha.

¹⁷ En el siguiente capítulo sobre decolonialidad se esclarecerá este concepto con amplitud, pero tiene que ver con la “marca” negativa del racismo y la manera en que los sujetos y sus representaciones simbólicas son colocadas por los grupos de poder, mayoritariamente blancos (en el sentido ideológico de la blanquitud).

la actitud colonialista y tutelar de aquellos que retornan, y sin embargo, no se niega, ni se descarta el realizar estudios en Europa, sino que debe primar en el migrante, o en el viajero, la visión que brinda la historia crítica y la claridad sobre las condiciones de sus coterráneos. El intérprete musical, como intérprete de sí-mismo, es un eslabón clave en la cadena de producción simbólica y la configuración de sí (es decir: la identidad), ya que refleja, con el ejercicio de la performance, aquello que el intérprete fantasea ser, es decir, que su identidad, interpretación y música se perciben como procesos y dependen de la identificación o filiación imaginaria. Como se ha dicho antes, la problematización, información y debate acerca de la música latinoamericana, la formación de sus intérpretes, su performance, su formación bajo parámetros europeos y su giro decolonial, será retomada en el capítulo II y durante el desarrollo ulterior de este trabajo, tomando el caso de la guitarra como objeto.

Para hablar de esto partiremos de estos parámetros: los del repertorio y los de la performance-interpretación, que serán abordados para la reflexión sobre *el proceso de configuración de la identidad del intérprete* y relacionados con éste. A continuación, se elaboran algunas consideraciones teóricas acerca de la identidad:

Identidad es un concepto cuyo sentido ha cambiado históricamente, con el paso del tiempo y la transformación de los sistemas de producción¹⁸, asimismo, ha mutado junto con las concepciones de mundo y las cosmogonías en las que el ser humano ha proyectado los contenidos de su psique (Jung 1970). En términos generales, el concepto de *identidad* nos remite a aquello que hace *único* a un sujeto, es decir, al *proceso* de configuración continua a través del cual un sujeto se constituye y de cómo esa configuración, que se especifica y diversifica a través de las interacciones con el medio, le otorga una cualidad de unicidad por efecto de la diferencia con otros sujetos. El sociólogo Gilberto Giménez (Giménez, 2007: 61) lo menciona de esta manera en su libro Estudios sobre la cultura y las identidades sociales:

La identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Pero debe añadirse de inmediato una precisión capital: la

¹⁸Giménez hace un balance sobre el libro *Identidad*, de Sigmund Bauman quien realiza un recorrido por las concepciones del yo vinculadas a los sistemas de producción desde la antigüedad, pasando por la Edad media, el feudalismo hasta la globalización. Giménez 2007.

autoidentificación del sujeto del modo susodicho requiere ser reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente.

Como lo menciona el autor, es mediante este ejercicio de diferencia y reconocimiento que afirmamos y vamos construyendo nuestra identidad. Es decir, que es mediante la *interacción simbólica* de ciertos imaginarios (la manera en cómo nos representamos y cómo creemos que esta representación está siendo exteriormente recibida), que el sujeto configura el proceso de identificación con el medio con que interactúa, y es, mediante esta interacción, que la identidad adquiere su *carácter móvil* o *transitorio*. “La identidad es móvil, es un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser” (Frith, 2000:184), por lo que una identidad nunca está terminada, sino en constante y continua actualización. Identidad, interpretación y música, como hemos señalado antes, son procesos en constante redefinición y actualización y las mismas dependen de las interacciones simbólicas entre los sujetos y su entorno. La música es percibida, entonces, como el medio y la intermediación, a través de la que interactuamos con un otro, que fantaseamos ser. Alrededor de una música, cualquiera que esta sea, circundan imaginarios y asociaciones implícitas, como por ejemplo, alrededor de la salsa existen concepciones de los sujetos, como la sensualidad, el ritmo, un carácter relajado; o el rock rupestre de “Rockdrigo” González, que contiene la idea de la urbanidad, la melancolía y la soledad de los explotados; así como en la música nacionalista mexicana, la música del época del cine de oro (mexicano), delinean ideales del “ser mexicano” dentro de los parámetros de nación, delineando idealizaciones de masculinidad, sentimentalismo, dramatismo, que configuraron arduamente la masculinidad..., entrega, devoción, religiosidad, o de heroísmo, y valentía, en otros casos. Mediante la música, estos imaginarios son puestos en acción en el sujeto que se identifica y asocia con otro que se presenta pese a la distancia, física o temporal, como un coetáneo. Entonces, la música posee una fuerte influencia tanto en la configuración de la identidad, como en la organización social. Si la identidad es imaginaria y fantástica, también lo es la del otro, por lo que el imaginario implica también el vínculo o nexo entre éstos, entre un sujeto y un símbolo, entre un sujeto y otro, entre un sujeto y un objeto. Sin embargo, más allá de lo imaginario del vínculo, hay una materialidad objetiva del ser, de sus productos configurados específicamente y ahí radica la diferencia de las culturas, en su tangibilidad que se hace intangible. El proceso interpretativo, por tanto, comienza por una interpelación, es decir, por la irrupción del ente que afronta o se refiere a un otro, y que, mediante la proyección e identificación de sus propios valores, hace de lo otro lo propio o lo repele.

Entonces, cuando un intérprete (imaginemos que exento de las obligaciones e imposiciones de un trabajo o certamen), comienza la labor de interpretación musical, se vincula, primeramente, de una manera

emocional con la música o cuerpo sonoro de otro, es decir: se identifica. Lo que quiere decir, que el núcleo identitario del intérprete se conecta con el de otro, que puede ser contemporáneo, coterráneo, o no, y encontrarse distanciado por siglos, por kilómetros y por el lenguaje. Considero que en este sentido, la interpretación implica una erótica que podemos comprender mejor desde el significante con el cual se refiere en el español a la acción de hacer música, es decir “tocar”, que no sólo se deriva exclusivamente del tocamiento de un cuerpo a un instrumento, sino que se extiende a la interacción con el cuerpo acústico de otro (Hernández-Toro, 2022). Más allá de centralizarse en el ejercicio de los intérpretes, la música es un tránsito y también una cuestión corpórea que no se experimenta monopólicamente por el oído, sino que cuya percepción se extiende al tacto, al revestimiento táctil del cuerpo que percibe los infrasonidos por el piso, como un saber telúrico; por eso, hablar de música es hablar de corporalidades, de maneras de vivir y habitar el cuerpo, que son, finalmente, cuestiones de identidad. Otro estadio, del proceso interpretativo lo implican el desciframiento e incorporación, atravesados por cuestiones de lenguaje musical y especialidad. Y finalmente el performance, momento en el cual el intérprete y lo interpretado se hacen presentes ante un tercero que es integrado a la cadena de significación. Considero que el proceso interpretativo es el encuentro transitorio de dos sujetos, cuyo encuentro queda simbolizado a través del objeto interpretado y cuyas perspectivas de éste se transforman con el paso del tiempo y las interacciones simbólicas.

La identidad confiere *pertenencia*, es decir, que genera el sentimiento de ser *parte de algo*, de estar incluido en algo, de pertenecer, es decir: de ser propio y de otros, individual y colectivamente, al mismo tiempo. Esta pertenencia, en relación a lo que se mencionó anteriormente, depende del *reconocimiento* de un otro, sea una institución física o no, un gobierno o un sujeto. Es decir, “nuestra identidad es definida por otros, en particular por aquellos que se arrogan el poder de otorgar reconocimientos “legítimos” desde una posición dominante.” (Giménez 2007:66). En este caso son los certámenes o las escuelas de educación superior quienes confieren un sentimiento de pertenencia con base en la aceptación, o el rechazo, que desde estas instituciones se provee hacia los sujetos en formación. Y parte de esta formación implica la adscripción, es decir, el formar parte de “un todo”.

En el “mundo de la guitarra” en México existen diversos certámenes de guitarra adscritos, generalmente, a festivales nacionales o internacionales, que giran en torno al instrumento desde una posición de guitarra académica, mayormente de corte centro-europeo. Por ejemplo, en el Estado de Michoacán existen dos:

el Festival Internacional de Guitarra de Paracho¹⁹, celebrado generalmente en el mes de agosto, y el Festival Internacional de Guitarra de Morelia²⁰, alrededor del mes de abril; internamente ambos generan un concurso cuya convocatoria es publicada con varios meses de antelación, y que por el carácter internacional está abierto a una comunidad internacional. Dentro de esta convocatoria se definen parámetros de participación como lo son el establecimiento de categorías o límites de edad y, sobre todo, un repertorio específico. Cada concurso delimita, con cierta claridad que muchas veces no es clara, los perfiles y límites de quienes considera acreedores a sus premios, estos responden, naturalmente a exigencias enmarcadas en los parámetros del concurso. Estos perfiles están delimitados, principalmente, por el repertorio que se interpreta y las maneras en que el mismo se ejecuta. La interpretación premiada es aquella más próxima a reproducir la manera de tocar de los guitarristas canónicos, es decir, que la media está implícitamente dada por el referente y no tanto por las habilidades específicas del intérprete. Interpretar un repertorio implica la adscripción a un pensamiento musical y concepciones en torno al mismo; a una manera de vivir la música, y, de estar vinculado un grupo que reflexiona acerca del mismo. Más allá de los premios, monetarios o especie, ganar un concurso implica la colocación dentro de un mercado y la pertenencia a un gremio. Esta pertenencia al gremio y la vinculación con una comunidad implica una cuestión de identidad. Otro ejemplo del efecto del repertorio en la identidad, es aquella mítica “ascensión” de la guitarra efectuada por Andrés Segovia, desprendiéndola de los imaginarios agrarios y adhiriéndola a la esfera de los instrumentos de concierto, misma que se efectuó a partir de la transcripción del repertorio canónico de la época, que consistía en adaptaciones de obras J. S. Bach, R. Visée, F. Schubert, R. Schumann. En ambos casos la cuestión se extiende a cómo un instrumento o un intérprete se construye mediante el repertorio, una manera de tocarlo, y cómo ésta significa una filiación o adscripción a un gremio que le confiere identidad como intérprete, aprendiz o consagrado, en el caso de los concursos, o instrumento de “concierto” en el caso del repertorio que se puede interpretar en el mismo. Por tanto, la identidad musical implica la identificación imaginaria con un grupo, pero también el reconocimiento del grupo como parte de esa comunidad de saber que se legitima y auto legitima mediante los concursos en los que se interpreta un repertorio dado.

El *sujeto intérprete musical*, no obstante, afirma su identidad a través de procesos, como los concursos, las titulaciones, las becas artísticas, la posesión de un capital social, dentro de los que, como se ha mencionado antes, el repertorio musical es uno de ellos. Repertorio puede entenderse, entonces, como

¹⁹ <https://www.facebook.com/FestGuitarraParacho/>

²⁰ <https://www.facebook.com/FestivalInternacionalDeGuitarraDeMorelia/>

un *corpus* específico de obras musicales que configuran los parámetros o índices culturales básicos, que un músico debe poseer para integrarse dentro de algún campo de especialidad musical. En el caso de la música académica, en instrumentos diferentes a la guitarra, implica obras pertenecientes al *canon musical* centroeuropeo dentro del cual figuran música de autores como J. S. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, I. Stravinsky, F. Poulenc, por mencionar algunos, lo que quiere decir que configurarse y nombrarse como músico de concierto implica la incorporación, la asimilación de este corpus de obras y de los saberes que rodean este campo de especialidad.

Canon, desde el enfoque decolonial de este trabajo, implica una identidad hegemónica que norma las maneras de construcción del sujeto intérprete a partir de parámetros mayormente eurocéntricos. En el prólogo del libro *Disciplining music: musicology and its canons*, Katherine Bergeron (Bergeron, Bohlman, 1992:3-7), desarrolla una definición del canon en la música académica y la manera en cómo este se relaciona con el disciplinamiento y la vigilancia en los sujetos que interiorizan el mismo. Partiendo desde su base etimológica, Bergeron señala que canon proviene del griego a *kanon* que se refiere a una “vara de medir”, es decir, a un instrumento empleado para instaurar la media, es decir, el estándar. En la música esta media se encarna en el arquetipo de “los grandes maestros de la música” (ya mencionados), generando una idealización del gran hombre, depositario del saber sonoro. La idealización de los “superhombres” se cimienta en ideas intrínsecas de perfección y de organización superior del cosmos, atribuidas al ejercicio de la música, tales como que: la música es una representación, a escala, del universo, lo que genera tópicos como el de la afinación temperada, por ejemplo; y, por otro lado, aquellas que hablan de la capacidad de la música para armonizar, o templar, las pasiones del alma humana (la música para “domar a las bestias”). Recrear, o ser “merecedor”, de estas ideas de largo alcance, requiere un arduo disciplinamiento del cuerpo. El canon, por tanto, implica el disciplinamiento del cuerpo del intérprete, porque recrear aquella idealización, requiere la aceptación (inconsciente, diría yo) de un sistema de vigilancia, similar al del panóptico de Foucault, dentro del cual el intérprete se vuelve su propio “carcelero”, que regula su propia práctica con base en un ideal de perfección (inalcanzable, cabe decir, porque se basa en la permanente insuficiencia). Así mismo, se vuelve para con otros un agente del canon. Un agente cuya misión es la preservación y reproducción de la “ley”, desde una posición desde la cual se ejerce el poder de manera invisible. En el caso de la música orquestal, implica una organización basada en la vigilancia aural, desde el podio del director:

Players are seated (out of convenience, we say) in curved rows around a central podium, completely visible to the conductor who stands above. Yet the discipline of the band is not so much visual as aural: the conductor listens. Here the player is entrapped by an acoustic constraint; he cannot escape his own audibility. And, as with the Panopticon, he never knows precisely the moment when the conductor -this master of acoustic surveillance- may be listening to him, picking out his instrument from the dense ensemble of musical sounds. The effect, as we all know, is to cause players to assume more and more responsibility for their part both individually and in relation to the whole. Inmate-players learn to conduct themselves, so to speak, according to the canons of performance they share. As a field of audibility, a type of acoustic enclosure, the band thus implicates the musician in a network where acts of mutual surveillance serve to maintain the musical standard (Bergeron, 1992:4)²¹

Entonces, el concurso o certamen de guitarra establece una media²² a partir de la que se considera a los “ganadores” o “perdedores”, lo que implica una adhesión simbólica al gremio, con lo que se crea un margen negativo en torno a la diferencia. Considero, no obstante, que existen previamente en el sujeto condiciones estructurales que potencializan la reproducción de este sistema de vigilancia interno, colocadas históricamente por acción de la colonialidad y el colonialismo, las cuales se conjugan con el disciplinamiento y las prácticas de poder que existen internamente dentro del campo de la música académica, las cuales se sostienen en el eurocentrismo. Bergeron puntualiza algo más sobre la naturaleza del canon: y es que éste instauro, con su marca, un “adentro” y “afuera”, es decir, que genera una diferencia. La diferencia, en este sentido y como antes hemos dicho, es una cualidad intrínseca de la identidad, del otro, que, no obstante, mediante la vigilancia y la fijación de un parámetro (eurocéntrico), ésta es tachada, marginada o adaptada al canon, desdibujando los aspectos “negativos” mediante la adaptación de la forma o blanqueamiento. Llegado a este punto podemos vislumbrar cómo el canon en

²¹ Los ejecutantes se sientan (de manera inconveniente, decimos) en curva en torno al pódium, a la vista, completamente, del director que permanece encima de éste. Sin embargo, el disciplinamiento de la banda no es demasiado visual, sino auditivo: el director escucha. Aquí el ejecutante está atrapado en la restricción acústica; él no puede escapar de su escucha. Y como en el Panóptico, él nunca sabe el momento preciso cuando el director -este maestro de la vigilancia acústica- puede estarle escuchando, señalando su instrumento de entre el denso ensamble de sonidos musicales. El efecto, como sabemos, es que el ejecutante asuma más y más responsabilidad de su parte individual en relación con el todo. Los presos-ejecutantes aprenden como conducirse a sí-mismos, como hablar, de acuerdo con el canon de interpretación que comparten. Como en el campo de la audición, un tipo de recinto acústico, la orquesta implica una red donde los actos de vigilancia mutua sirven para mantener el estándar musical. Trad. Rodrigo Julkim Mendoza Toro

²² Recogí el testimonio de tres exalumnos del guitarrista Gonzalo Salazar que durante la emisión de 1992 del concurso de la GFA (Guitar Foundation of America) el jurado se portó ambiguo con la participación guitarrista y el repertorio interpretado (música contemporánea, principalmente), no sabiendo qué actitud tomar respecto al mismo. Uno de los jurados, incluso, declaró no poder seguir las partituras de las que había provisto para su evaluación. Considero que este ejemplo muestra, con claridad, el efecto del canon ejercido aún sobre un guitarrista como Salazar.

la música académica tiene un carácter colonizante, porque, como ampliaremos más adelante, no se sostiene únicamente en la preponderancia de un repertorio o tipo de música, sino la marca y la sujeción negativa ante la diferencia, es decir, ante el otro. En este contexto, la diferencia es marginada, y la demarcación del “dentro” y “fuera” es excluyente, no dialoga con otro, sino que lo marca negativamente.²³

En los campos del saber musical *no académicos* existen otros tipos de canon, por ejemplo, el *son jarocho* del estado de Veracruz en México. Dentro de éste también existen valores específicos del campo, de “saber” o “no saber”, es decir de legitimidad o ilegitimidad, basados en la manera de interpretar, es decir, del performance, y a veces incluso vinculadas al género o la estirpe. Sin embargo, hay que recalcar que, como lo señala Antonio García de León en su *Mar de los Deseos* (García de León, 2002), el son se ha configurado históricamente, por el trasiego portuario de la Nueva España, generando con estos viajes su carácter abigarrado y fluctuante de las músicas en-tránsito. Por lo que su diferencia con el campo de la música académica es justo su posición ante *la diferencia*, ya que es una música creada al borde de la marca, y ser otro, es lo hace al son. Una diferencia importante, es que, en los fandangos, es decir las fiestas del son, son las comunidades las que deciden y construyen sus propios parámetros. Por otra parte, dentro del *flamenco* andaluz, la consagración de un intérprete depende de si posee “el duende”, entendido éste como una cualidad expresiva, o no expresiva, del sujeto en la praxis interpretativa. Estas menciones nos muestran que el sujeto intérprete no se define por sí mismo únicamente, sino que requiere la validación de pares, la cual está supeditada a factores como la incorporación de cierto corpus musical tradicional y la manera en que esta interpretación se realiza a partir de marcos definidos que involucran, por ejemplo, criterios estilísticos e históricos.

La incorporación implica no sólo el repertorio, sino una manera de interpretarlo, es decir, que cada grupo posee un “ideal” de interpretación el cual es necesario cumplir para ser parte del grupo. Pablo Vila (2002) menciona que la música posee una capacidad interpeladora, que confronta al sujeto, y a la par lo configura. Entonces, el proceso de elección del repertorio que el sujeto-intérprete realiza implica un proceso de configurarse a sí-mismo, tanto individual como colectivamente, con base en un estándar dado, que dependiendo de la naturaleza de éste condiciona la relación con el otro.

²³ En una sociedad tan marcada por la diferencia colonial, como la mexicana, donde el racismo y la discriminación no son secretos, sino que integran incluso parte de las agendas públicas, y donde los valores de la blanquitud se promueven masivamente en las campañas publicitarias, la música académica de concierto, es atravesada, también, por los imaginarios de la blanquitud. Es decir, funciona como objeto de “limpieza de sangre” (Holguín, 2017), el cual permite el desplazamiento simbólico, dentro de una sociedad en la que sigue funcionando la organización de castas

En su artículo *Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*, Pablo Vila (2002:33) menciona desde su concepción de las identidades narrativas que, “Somos, en realidad, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un sólo cuerpo, sujetos que son precariamente situados en una imaginaria identidad unitaria a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional.” Esta “unidad ficcional”, no obstante, no es estática, sino que se transforma y cambia durante el tiempo de vida del sujeto, planteando tensiones y diferencias internas generados a través de los cambios de perspectiva y la experiencia. Estas diferencias internas pueden ser las que constituyan una puerta y acercamiento al otro, que es finalmente, donde se concentra la tarea del intérprete: construir puentes que permitan el dialogo y el entendimiento. Hacer de la interpretación un ejercicio de interculturalidad donde los otros conversen a través de la semejanza y diferencia.

Desde la teoría literaria George Steiner, en su ensayo *Lenguaje y silencio: ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano* dice “leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos.” (Steiner 1973:18). Cómo interactuamos con un otro a través de su sonido, implica una manera en cómo nos vivenciamos a través de este, sea desde el rechazo o la aceptación, la forma en que lidiamos con nuestra propia diferencia. Sin embargo, aunque desde esta perspectiva constituimos una pluralidad, existe, no obstante, una identidad nuclear o central que hegemoniza o centraliza la trama. “No tenemos sólo un alma, sino una confederación de almas que está dirigida por un yo hegemónico” (Tabucchi 2017), cuya imposición y/o desplazamiento de los otros, constituirá, dentro del enfoque decolonial, un rasgo de colonialidad, por las condiciones históricas y sociales que propician esta disparidad entre las múltiples dimensiones del sujeto, generando tensiones internas y externas (Más adelante se extenderá esta problematización en el apartado dedicado al pensamiento decolonial).

Para Simon Frith la vivencia de *uno mismo*, es decir, la experiencia estética que la música trae consigo al sujeto, es la experiencia de sí-mismo, mediante un juego de identificaciones e imaginaciones que nos significan no sólo individual si no colectivamente:

la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva. En otras palabras, lo estético describe la calidad de una experiencia (no la de

un objeto); significa experimentarnos *a nosotros mismos* (no sólo el mundo) de una manera diferente. (Frith 2000: 184)

Otro elemento de la identidad del intérprete musical hace referencia a *cómo se entiende, cómo se piensa y cómo se incorpora un repertorio*, es decir, la performance del mismo. Este elemento tiene que ver con la cualidad de *unicidad de la identidad*, que en este caso se refiere a lo que hace único a un intérprete y que por efecto de la *diferencia* cómo éste se *escinde de los otros*. Esta escisión sucede como efecto de la afirmación de sí, constituyendo un margen y la sensación de un “dentro” y un “afuera”²⁴. Esto quiere decir que, aunque existen parámetros tradicionales dentro de los cuáles un intérprete y sus interpretaciones son, o no, válidas dentro de un campo de especialidad, existe la expectativa general de que dicha interpretación posea una serie de características que garanticen su unicidad, es decir, su diferencia y, a partir de ésta, las cualidades específicas del intérprete. Hasta este punto podemos apreciar que la identidad implica tanto la unicidad, es decir la diferenciación de los otros, y así mismo la integración y el reconocimiento de los otros.

Conclusiones generales del capítulo:

Tanto la música, el intérprete y la identidad son cuestiones transitorias que se transforman a sí mismas, mediante la interacción que mantienen con los mundos. La música a través de los imaginarios que porta y que acompañan su performance, implica para quien la escucha un espejo que le interpela acerca de su propia representación, es decir, la música representa para el sujeto una manera de vivenciarse, de narrarse y performarse a sí mismo.

Identidad implica una manera de ser, y esta requiere ser interpretada, puesta en escena, es decir performada. La identidad se encuentra también en relación con una cuestión discursiva del sujeto, a la manera en que éste se narra su propia vivencia, su propia experiencia del mundo y de sí mismo. Uno, sin embargo, es también en relación con el colectivo, por lo que no nos construimos de manera autónoma, sino relacional, al borde del otro, es decir, en la frontera. Desde la literatura, la escritora española Rosa Montero en su novela personal y autobiográfica, *La loca de la Casa* (2003), nos aporta también su

²⁴ La identidad, dentro de los discursos nacionalistas, ha funcionado como un elemento diferenciador y exaltador de valores patrios para la configuración de una cultura nacional. Asimismo, funciona como elemento unificador a través de discursos como la música a través de la cual un pueblo se identifica.

perspectiva: “La narrativa es el arte primordial de los humanos. Para ser, tenemos que narrarnos, y en este cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos.”. La identidad, entonces, tiene un carácter imaginario, es decir, una forma a través de la imagen, en que nos decimos qué somos, y también en que los demás nos dicen que somos, confirmando o rechazando este retrato. Por eso, si la identidad es el conjunto de contenido y contorno, y la línea divisoria (el contorno) es demasiado delgada, el contenido se permea, y si es demasiado gruesa es impermeable, necia, testaruda y en algunos casos peligrosa. Ambas pueden resultar peligrosas, si no se trabaja con regularidad el ejercicio de la interpretación, que como ya se ha mencionado, consiste en un ejercicio de interculturalidad, es decir, de formas de ser que se permean y no de formas de ser que gravitan en torno a una cultura monolítica a la que se le rinde tributo, es decir, la del eurocentrismo.

En tanto ideología, la colonialidad y el relato del eurocentrismo, son cuestiones instaladas en la psique de los sujetos reproducidas a través de sus discursos. Por su persistencia y normalización histórica se han vuelto inconscientes, es decir, que operan en el sujeto más allá de la articulación de su conciencia, pero, en tanto que se tornan inconscientes son, también, como el inconsciente freudiano susceptibles de análisis y escucha (Hernández-Toro 2020, 165). Acerca del inconsciente colonial, nos referimos de esta manera el filósofo Donovan Adrián Hernández Castellanos y yo en nuestro ensayo *Decolonial Listening: Sonorous Bodies and the Urban Unconscious in Mexico City*: “One of the great machines for capturing Latin American desire is the machine of colonialism: it encodes, segments and directs the routes of desire to the canons of whiteness heteronormative and Eurocentric canons. It blocks the flows of desire. A colonial unconscious exists.”²⁵. Si el inconsciente está colonizado y canoniza nuestros deseos, con ello organiza también la agenda de nuestras construcciones simbólicas, pero como hemos dicho, la escucha y el análisis son herramientas que nos ayudan a su comprensión y descolonización. Los sedimentos históricos de una organización social activa desde la conquista, con sus tachaduras y clasificaciones negativas de los sujetos, atraviesa como un río subterráneo a algunos sujetos más que a otros, brotando en la superficie de nuestra cotidianeidad ramificándose a través de nuestras palabras, enunciaciones y deseos como los cauces de un delta. Uno de los problemas radica en la potencia y brutalidad de su propagación, en los medios puestos para que esto suceda, en la clasificación negativa de ciertas identidades y en adiestramiento del otro en función de la narrativa unitaria. Durante los días de cuarentena, suscitados por la emergencia sanitaria del 2020, más allá de sus implicaciones biológicas-sanitarias reales,

²⁵ Una de las grandes máquinas para capturar el deseo en América Latina es la máquina de la colonialidad: esto cifra, segmenta y dirige las rutas del deseo hacia el canon de la blanquitud heteronormativa y el canon eurocéntrico. Esto bloquea el flujo de deseo. Un inconsciente colonial existe.

vivimos un ejercicio de poder y disciplinamiento que atravesaba todos los relatos individuales y se instalaba en el habla de los sujetos, como un lugar común. El cuerpo se tornó un arma potencial, la amenaza recayó sobre el otro, el otro significó la diferencia entre el enfermar o no, entre estar vivo o muerto, en otras palabras, esta política de la muerte, marginó al otro en tanto otro. El relato general mediático tendió una persecución del otro. El otro imaginario era performado, es decir interpretado, mediado, como una amenaza potencial y el contacto con éste, la simbiosis que podía llevárselo todo. Ante esta narrativa canónica, que se instaló en todo y que gobernó nuestras agendas (no de igual manera, es importante aclarar), sobrevivía el relato cotidiano, “subalterno” donde las medidas oficiales se desvanecían ante la bofetada de la materialidad. Ahí la cuestión era cómo ante el poder de un relato, con todos los medios de propagación a su disposición, los sujetos contraponían su relato, y hubo muchas maneras de hacerlo. La pandemia ha sido catastrófica, nos ha marcado de muchas maneras, pero su relato no es unitario, no todavía, por fortuna y en los próximos años sabremos, seguramente, los alcances de su destrucción.

Tanto en la música académica, como en otras músicas, pero no de igual manera, esta construcción ideológica, organiza el discurso de los sujetos, de cómo se interpretan a sí-mismos en relación con el canon. El canon tiene un efecto organizativo del sujeto, lo organiza interna y externamente. En este sentido, canon sería la ley, la autoridad interiorizada, que instala como vigilancia interna y auto-regulativa. Más allá, esta vigilancia va acompañada de ideas que organizan el mundo, que lo jerarquizan, y con ello a sus representaciones, como la música. La música refuerza, a través de una conexión emocional inconsciente, el relato interno de los sujetos que los vincula, imaginariamente, a una comunidad. Para ello se requiere de representación acústica del cuerpo y también una auralidad recíproca en el sentido de la recepción del otro ¿qué espacio interno tiene el otro dentro del sí-mismo, cuando se le puede marginar como una amenaza, como sucedió durante la pandemia? La escucha implica interpretación, implica abrirse, es decir una acción que nos permite ver el lugar del otro y el lugar propio. Así más o menos se articula la agenda identitaria de los sujetos en relación al canon colonial.

A diferencia de las concepciones esencialistas de la identidad, el concepto que nos interesa se encuentra más emparentado con la noción de identidad como un *proceso* que se define y redefine continuamente por la interacción con los otros, y que, a su vez, es la interacción con los otros, con los medios y lugares que habitamos, lo que va transformando la idea de nosotros mismos y de cómo representamos ésta. Es lícito pensar, de acuerdo a estas interacciones de universos tan diversos, en la idea de las múltiples

dimensiones de un sujeto, o las múltiples dimensiones de la identidad, dado que los sistemas de significaciones heredados (como el lenguaje que nos constituye colectivamente) por los otros ya sea desde la sincronía temporal o como puentes, conscientes o inconscientes, con el pasado. Escribe G. Giménez (Devereux en Giménez 2007:90) que:

George Devereux señalaba, en los años sesenta, que el funcionamiento “normal” de las identidades implica la toma de conciencia (y el disfrute) de todas sus dimensiones por parte de los portadores; la actualización de cada una de ellas en los contextos apropiados sin mezcla ni confusión de roles; y, finalmente, el diálogo constructivo con otras identidades en el marco de una especie de ética pluralista y ecuménica de tolerancia y reconocimiento recíproco.

Considero que esto implica un trabajo interior sobre los puntos tensionales de los sujetos. Las tensiones internas, llegan idealmente a una interlocución, a una intermediación interna, en la que el sujeto se explica y esclarece, es decir: se interpreta. Con esta intermediación y reconocimiento de la propia palabra, las relaciones con los otros toman un matiz diferente que permite dejar aparecer al otro.

El ejercicio de la interpretación, concluyo, *implica la experiencia-vivencia de nosotros mismos a través del colectivo, así como un ejercicio de interculturalidad que implica comprender al otro desde donde es, lo que requiere una posición crítica con el sí-mismo y la percepción de lo otro.*

En el siguiente capítulo se expondrán, medularmente, los conceptos de colonialidad y decolonialidad que nos permitirán comprender cómo se articulan como herramientas de análisis del canon musical dentro de este trabajo, y su incidencia con las subjetividades.

Capítulo II.

El giro decolonial:

L a colonialidad, el pensamiento “otro” y la performance

*“Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.”*

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, fragmento.

En América Latina, paralelo al surgimiento de la Nueva Canción latinoamericana y la trova en los años setenta, la guitarra académica experimentó un viraje e inflexión, a través de sus repertorios y su performance, partiendo de las fórmulas de la guitarra clásica centroeuropea, hacia una asimilación e incorporación de elementos performativos de las culturas musicales latinoamericanas. Esto se sostiene en el repertorio para guitarra de compositores pioneros en este giro como son Alberto Ginastera, Leo Brouwer, Héctor Angulo, Baden Powell,³¹ Marlos Nobre, Ernesto García de León, Carlos Moscardini, Gentil Montaña, que asimilan formas de la performance, entendida como conocimiento corporeizado, de las culturas musicales. Considero que esto puede ser entendido como un *proceso decolonial* cuya vigencia se mantiene hasta nuestros días en la guitarra académica latinoamericana y cuyo articulador de este proceso son los intérpretes. El carácter decolonial que se resalta en este proceso consiste en que esta guitarra y su posición, se construyen desde las experiencias de grupos que han experimentado la colonialidad, y que han configurado, desde este locus, saberes musicales otros, es decir, diferentes a los del relato eurocéntrico. Es decir, que implican un diálogo de saberes desde la semejanza y no desde la supeditación de unos ante otros.

Para comenzar el desarrollo de esta sección, se presentarán los conceptos de colonialidad y decolonialidad. Establecidos éstos se señalará aquellos elementos considerados como colonizadores en la práctica de la música académica y en la guitarra, así como en qué consiste el giro decolonial de las

³¹ El guitarrista brasileño Baden Powell es mayormente reconocido como un guitarrista de bossa-nova, jazz y músicas afrobrasileñas, no obstante, es nombrado junto a estos otros músicos por la cercanía temporal y regional con los mismos, así como porque el acercamiento interpretativo que se ha tenido con éste ha sido por medio de la transcripción y notación de sus obras, lo cual constituye una manera en que la guitarra académica ha acrecentado, históricamente, sus repertorios.

mismas. Posteriormente la cuestión se acotará a la guitarra académica mexicana a través de algunos de sus intérpretes y algunas obras de su repertorio. El objetivo es detectar cómo éstos configuran su identidad, la relación que mantiene ésta con el repertorio y como, por efecto de la intersección de saberes, se genera una *identidad fronteriza* en sus intérpretes.

Por *Colonialidad* entendemos el aparato ideológico que produce y reproduce las relaciones de poder y dependencia cultural, simbólica, económica y social instauradas durante el periodo colonial y que mantienen su vigencia a través de las relaciones con los países que integran el bloque Noratlántico, posicionados como centro de producción de conocimiento, cultura, historia. Ésta se sostiene en el eurocentrismo, es decir, de la narrativa de Europa (y los países noratlánticos), como centros de la producción mundial de conocimiento y cultura. Una de las categorías formadas a partir de las jerarquizaciones de la colonialidad, es la de la *diferencia colonial*³² (Quijano 2000), la cual funciona como diferenciador negativo entre las subjetividades, las etnicidades, las epistemologías y las culturas no centradas. Esta categoría, en particular, funciona para comprender cómo se jerarquizan los saberes musicales dentro del espacio académico y así mismo, tiene efectos sobre la formación de los intérpretes.

El matiz conceptual de *decolonialidad* aquí desarrollado, por contraste al de colonialidad, responde a un enfoque analítico basado, principalmente, en los trabajos de Aníbal Quijano (2000) y Walter D. Mignolo (2003), que propone la existencia y persistencia de saberes y concepciones de mundo no-emanadas desde los grandes centros de poder mundial. Dentro de las mismas se contemplan, por ejemplo, los saberes corporeizados como formas no-cartesianas del saber³³ (la performance), entendidas como *epistemologías otras*³⁴ (Mignolo, 2003), es decir, maneras de construir el pensamiento sobre el mundo no generadas en los centros de poder mundial. Las epistemologías otras son claves dentro de este trabajo porque nos permiten conceptualizar los saberes contenidos y generados en la guitarra latinoamericana, como experiencias generadas en el borde y en la intersección de saberes.

³² Por diferencia colonial se entiende la tachadura negativa que se instaura y pesa sobre los sujetos, los cuerpos, los pueblos y su producción cultural, a partir de la relación de centro-periferia que se genera con los centros de poder mundial.

³³ La concepción cartesiana del mundo, objeto de crítica del pensamiento decolonial, implica una partición y separación de las concepciones de cuerpo y mente como entes escindidos por efecto de la diferencia, preponderando la importancia de la mente por sobre el cuerpo. Desde esta concepción, saberes arraigados en el cuerpo, como la performance, donde se involucran procesos como la identidad, memoria, etc., permanecen fuera del radar de las formas del saber cartesiano.

³⁴ Por *epistemología otra* nos referimos a formas de producción del conocimiento diferentes a las del saber científico y académico, y la razón, dentro de las que se encuentran, por ejemplo, aquellas que tienen implicaciones corporales y del sentir, como la performance, y asimismo los saberes de los pueblos como la medicina tradicional.

Los *estudios decoloniales* son una línea de pensamiento crítico entendida como estudios de la subalternidad. Dichos estudios se emparentan con los *estudios poscoloniales* constituyendo, mismamente con los primeros, una crítica a la modernidad³⁶ y al sujeto moderno,³⁷ pero se distinguen fundamentalmente de éstos en el hecho de que su producción es realizada desde Latinoamérica. En su libro *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Walter Mignolo escribe: “Estos “lugares” (de historia, de memoria, de dolor, de lenguas y de saberes diversos) ya no son “lugares de estudio” sino “lugares de pensamiento” donde se genera pensamiento; donde se genera bilenguaje y las epistemologías fronterizas.” (Mignolo 2003, 22). Considero que en estas palabras de Mignolo hay un posicionamiento respecto a la producción cultural y simbólica latinoamericana (y subalterna), como espacio de conocimiento, pensamiento, cultura y lenguas, y no como espacio de reproducción, de alienación y de imposibilidad de representación. No de sujetos surreales, ni “mágicos”, ni “exóticos”³⁸; ni de regiones turísticas que guardan al “otro” de Europa, a través de los mitos del “buen salvaje”: ni de encomiendas, ni tutelajes, o misiones civilizadoras, que sirven de camuflaje a las políticas intervencionista. Por el contrario, son territorios de resistencia, de tradición y cultura.

Las implicaciones de la *Colonialidad* se extienden a las concepciones de mundo, las topografías y las representaciones geográficas³⁹; la cultura y la formación de subjetividades, es decir, cómo la ésta influye en la agenda de los sujetos; la hegemonía de las representaciones simbólicas, la distribución del poder económico y político. Y asimismo las relaciones y tensiones entre “centro” y “periferia”. En esta última dupla se ve implicada la partición y construcción del mundo focalizada en la *diferencia* entre países modernos y los países “modernizables” o de “tercer mundo”. Esta diferencia entre el bloque Noratlántico y el Sur Global, opera de manera similar a la idea del “dentro” y “fuera” implantada por el canon musical, que menciona Bergeron, por lo que también las subjetividades y sus representaciones simbólicas, como la música, son marginados.

³⁶ Para Mignolo, modernidad y colonialidad constituyen una dupla generada simultáneamente, es decir, que el desarrollo de la modernidad (europea) sólo fue posible gracias a la colonización de los territorios que explotó, en especial con América quien es el “otro” subalternizado de Europa.

³⁷ Que históricamente ha sido focalizado en el “hombre blanco” y que es el narrador hegemónico del mundo global. Este arquetipo es visible a través de los productos culturales configurados desde los grandes centros de poder mundial y, mismamente replicado por acción de la colonialidad de la cultura, a través de dispositivos e instituciones en el Sur-global.

³⁸ El exotismo implica una construcción subjetiva a partir de la mirada extasiada del otro, que imagina e idealiza al otro, como “buen salvaje”.

³⁹ Podemos pensar en la geografía política y en las representaciones cartográficas de los territorios en las que los países europeos son representados en dimensiones mayores a las que corresponderían de sus dimensiones reales.

La colonialidad es un aparato ideológico instaurado en la cultura y a través ella, es decir, se trata de “un dominio que se ejerce en las formas de representar al ego y al otro” (Gaytán 2018:32), y por tanto en el inconsciente personal y colectivo. Es una cuestión discursiva, porque funciona a través de construcciones imaginarias de mundo, como las identidades y la manera de vivenciar la música. Opera de manera directa e indirecta a través de sus actores, y asimismo hacia y desde ellos; es decir que, son los sujetos quienes producen y reproducen estas relaciones, a la vez que ésta produce las subjetividades de los mismos. Por tanto, los sujetos son generados al interior de la cultura que ellos mismos reproducen, siendo ellos mismos aquello que se reproduce. El intérprete, entonces, como “portador” de símbolos, constituye un eslabón central dentro de la cadena de reproducción de relaciones coloniales, o decoloniales. La colonialidad funciona y se performa de manera de inconsciente (quiero pensar que alguien no se considera abiertamente asimismo colonialista), es decir que uno nace situado por la misma, bajo su marca de proceso interiorizado de largo alcance histórico; pero dentro de este condicionamiento, es el sujeto quien la interpreta y también, quien la interpelarla. Su reproducción sucede por efecto de la identificación, generalmente de las oligarquías, y/o grupos dirigentes⁴⁰ con los grupos caucásicos, su cultura imperial y la blanquitud⁴¹, lo cual ha tenido y tiene consecuencias como la importación de visiones de mundo, productos culturales como la música académica de concierto y otras bellas artes y, mismamente, sus instituciones, como los conservatorios de música. Aquello que se reproduce es el eurocentrismo, quizás vale decir necrocentrismo, es decir, una topografía de largo alcance que supedita las relaciones culturales, geográficas, económicas de Europa (con su extensión imperial en América) con el ““resto” del mundo”, y posicionan a ésta como fundamento y motor de la civilización y, a su historia, como historia universal. Haciendo referencia a Edward Said, Rebeca Gaytán, en su ensayo *Violencia epistémica y creación de subjetividades coloniales*, señala que al ser la colonialidad un mecanismo de carácter ideológico, éste actúa directamente sobre las subjetividades por medio de las epistemologías, es decir, que a través de las maneras de producir el conocimiento y las ideas de mundo, fundadas en el eurocentrismo, se generan los discursos acerca del otro y la agenda de cómo éste se representa, marginando su agencia a través de la violencia epistémica. Por tanto, la elaboración de una propuesta decolonial construida desde la academia es necesariamente una crítica y reflexión acerca de sus epistemologías, sobre la construcción imaginaria del otro a través de éstas y a la articulación de los habitus que éstas (las epistemologías) tienen en los sujetos, tanto colonizados, como colonizadores.

⁴⁰ Aunque no es exclusivo de éstos o no tendría el alcance que tiene.

⁴¹ Con lo que se matiza que no todos los caucásicos son imperiales, y no todas las aplicaciones de su cultura lo son.

Por otro lado, el enfoque decolonial constituye una perspectiva analítica de dos miras: permite observar los rasgos de colonialidad y mismamente, por contraste, una opción diferente a ésta, es decir: una opción decolonial. Considero que el uso de este enfoque para el caso de la guitarra latinoamericana y sus intérpretes resulta pertinente, porque permite la identificación tanto de los elementos colonizantes dentro de su praxis, como la de aquellos elementos y resistencias decoloniales, sedimentadas en la misma. A través de este enfoque se puede observar el *punto tensional* entre los discursos académicos de la guitarra (imbuidos mayormente por un carácter eurocéntrico) y la performance de las guitarras populares latinoamericanas. Ese punto tensional es, asimismo, el punto de cruce (uno de tantos posibles) entre dichas posiciones: en la intersección de los mismos es donde se genera un *saber-fronterizo*. La posición decolonial implicaría, desde el enfoque de Walter Mignolo, la visibilización de las *historias locales* como narrativas y construcciones del mundo emanadas desde herida colonial, que no son las de la verdad histórica, ni de la modernidad/colonial.

Por lo anterior, se considera que el proceso decolonial en la guitarra académica latinoamericana se refiere a la existencia y permanencia de un conjunto de *epistemologías otras* depositadas en la guitarra, es decir, de formas de saber no-eurocentrado. Esto implica a los saberes corporeizados de las guitarras populares latinoamericanas, que por un efecto fronterizo, toman parte del saber académico de la guitarra, como *saberes fronterizos*, a través de la agenda de sus intérpretes y compositores. La performance, como saber a través de acciones, lo pone de manifiesto tanto en las técnicas guitarrísticas, las corporalidades y los discursos que la envuelven, y en tanto dimensión compleja se refleja en configuración identitaria de sus intérpretes.⁴² Los saberes fronterizos, como epistemologías otras, constituyen un repertorio de saberes e historias que ponen de manifiesto una imagen de la diversidad que contrasta ante el retrato hegemónico de la guitarra, o con el retrato del otro generado a través del blanqueamiento. Por esto considero que contribuyen a la descolonización. Es escasa la literatura desde esta posición del saber, pero se cuenta con abundantes historias de frontera en las que se condensan las diferentes formas de un hacer que está más allá de la academia, principalmente localizadas en el cuerpo y la acción. Por estas razones se propone el concepto de *guitarra decolonial*, que implica el senti-pensar la guitarra desde las experiencias locales de las y los sujetos (intérpretes) que viven, hablan y actúan desde la herida colonial (Mignolo 2003). En el tercer capítulo de este trabajo se desarrollará con amplitud el concepto de *Guitarra Decolonial*.

42 Aquí podemos recordar a Gilberto Giménez en la relación que construye entre cultura e identidad, como arsenal simbólico. Esto se refiere a los capitales que las y los intérpretes tienen a su disposición y de los cuales se valen para la construcción de su personaje en música.

La performance como epistemología otra (en la que se ve implicada el *saber corpo/oral*, el saber de la acción, y cuyo vehículo de transmisión es el cuerpo mismo), se diferencia del saber escrito por su medio de transmisión. En su libro *El archivo y el repertorio* (Taylor, 2017), Diana Taylor hace la diferenciación, y otorga una importancia respectivamente a cada una. El archivo, como forma de *acumulación de saber* contenido en textos y documentos, resguardado en archivos en los cuales se sustenta principalmente el saber académico y su canon; por otro lado se encuentra el repertorio, como forma de saber corporeizado cuya característica es la acción y que guarda una relación estrecha con la cultura y la identidad entendidas como procesos, es decir, como formas poseedoras de un dinamismo que tienen una implicación con la formación de las subjetividades. Performance, en este sentido, se refiere a una forma epistemológica de conocimiento corporeizado (Taylor, 2017), a través de la cual se tiene acceso a un repertorio de saberes sociales, memoria e identidad, puestos en escena a través de acciones reiteradas. Estas acciones reiteradas les dan solvencia y coherencia a los valores culturales puestos en acción por medio de la performance. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, el papel del sujeto intérprete académico se desenvuelve tanto en los rubros del saber escrito (cifrado) y como los del saber corporeizado, y que el repertorio representa uno de los elementos nodales a través de los cuales dicho sujeto configura sus representaciones, y reconfigura, constantemente, su proceso identitario. El desciframiento de la partitura, o grafía sonoro-musical, como antes se ha señalado, implica un proceso de incorporación del que surge la noción de *cuerpo-acústico*, como objeto funciona como puente o nexo entre el sujeto intérprete y la sociedad.

En la Ciudad de México existen diversas instituciones públicas de educación superior en donde se realizan estudios profesionales en torno a la guitarra académica. Nombro a continuación tres:⁴³ La Facultad de Música de la UNAM,⁴⁴ la Escuela Superior de Música⁴⁵ y el Conservatorio Nacional de Música⁴⁶, dependientes de la Secretaría de Cultura.⁴⁷ Dentro de estas tres instituciones, la construcción y la percepción de la guitarra y sus intérpretes gravita, de manera preponderante, en torno a la figura de

⁴³ Una cuarta puede ser la escuela Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli.
<https://cultura.cdmx.gob.mx/recintos/emvm>

⁴⁴ <https://www.fam.unam.mx/campus/mp/mp-guitarra.html> En este hipervínculo puede encontrarse el plan de estudios del área de guitarra de licenciatura y el de propedéutico https://www.fam.unam.mx/campus/prope/mp_instrumentista2.html. A partir del análisis que se desarrollará en las páginas siguientes se puede entender cuáles son los elementos que se consideran colonizantes de la currícula.

⁴⁵ <https://drive.google.com/file/d/1doJoBG9oAzE0WBftxZx5Ry71FmyhdpIA/view>

⁴⁶ <https://conservatorio.inba.gob.mx/oferta-academica/oferta-educativa.html>

⁴⁷ Antes INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes)

la guitarra clásica centroeuropea como paradigma codificador. Esta construcción curricular, no obstante, irriga a otras áreas como la de canto, otros grupos de instrumentos, composición: y es a través de esta curricula que se establece el habitus en el sentido de Pierre Bourdieu: que involucra el repertorio, el desarrollo técnico de sus intérpretes y la performance. A parte de la curricula, podemos encontrar estos elementos de carácter eurocéntrico en los programas de titulación, las grabaciones, los repertorios solicitados e interpretados en los concursos, el habitus y la proyección social del interprete. Considero que un atisbo de blanquitud simbólica (en el sentido ideológico del término) se trasluce a través de estos elementos. Es importante mencionar que, aunque hemos insistido que es el repertorio un elemento performativo-identitario del intérprete, no sólo mediante éste es que se instaura el carácter eurocéntrico dentro de los sujetos, pero sí a través de éste se performa y se identifica. Sin embargo, la identidad colonial de la guitarra es una de las muchas identidades que tiene la guitarra, incluso dentro de las academias. Es importante la salvedad de que la guitarra, a diferencia de otros instrumentos sobre los que pesa a la vez que se sostienen el peso del canon occidental, tiene espacios de resistencia intrínsecos por su historia de trasiego y mestizaje, y que esto, como veremos, es la condición de posibilidad para plantear el giro decolonial que se suscita en la guitarra a través de sus intérpretes. Como ejemplo de la faceta colonial de la guitarra, como veremos en los siguientes párrafos, se analiza a través del arquetipo del guitarrista español de Andrés Segovia (1893-1987). A continuación, se detallará sobre los signos de colonialidad mencionados.

Siguiendo la tesis de Quijano (Quijano, 2017), sobre la preponderancia histórica y exacerbación de los valores culturales de occidente dentro de las instituciones culturales, encontramos que ésta se encuentra enraizada en la directriz de una clase que, una vez trascendido el periodo colonial, continuó la identificación con las poblaciones europeas y se consideraban a sí-mismos como herederos de estos grupos. Por extensión, estos grupos posicionados como élites dirigentes, ponderaban los productos y hábitos de consumo cultural traídos Europa central ante los locales. En México, el término coloquial para referirse a este grupo es el de *criollo* y la actitud, no sólo ubicable en ellos, es el *criollismo*. Fernando Elías Llanos se refiere así al término criollo en su libro *Félix Casaverde, guitarra negra. Identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú*:

el término criollo, en los países de lengua española, a diferencia de los de lengua portuguesa, refiere al mestizo de rasgos europeos -blancos sin referentes arábigos- en la América hispánica. En el Perú, esa misma palabra capitalizó la garantía de cierta “herencia” y filiación, no solo genética (¿fenotípica?), sino también cultural, compartiendo el discurso político que veía en los indígenas y negros la antítesis del

“progreso” (entre comillas) de la modernidad (Llanos 2019:23)

En un sentido similar va el relato que hace Eduardo Galeano en su libro *Las venas abiertas de América Latina* (1971), en su capítulo I “Fiebre del oro, fiebre de la plata”, el autor cuenta que en esta historia de identificación, se funda la razón del empobrecimiento paulatino de la administración criolla novohispana mediante la deuda que se contrajo con los países protestantes, al preferir la moda y el arte que se importaba de los mismos al local, contrayendo y generando una deuda histórica en el escalafón colonial de las diferencias imperiales⁴⁸ trasladadas siempre a las colonias, garantizando la dependencia a través de la deuda. Aunque esto es una perspectiva histórica del origen de un problema, considero que el problema persiste en la actualidad. Quijano plantea como uno de los rasgos de la diferencia colonial, la infravaloración de la mano de obra de poblaciones racializadas ¿esto no se pone de manifiesto cuando comparamos la disparidad del salario de un músico latinoamericano (digamos un solista) que se presenta en los recintos locales, ante el de un músico europeo que se presenta en los mismos recintos? Esta diferencia negativa es un efecto de la diferencia colonial, cuya exaltación del valor simbólico de las representaciones occidentales trae consigo el detrimento y la tachadura sobre las representaciones locales. Esta valoración negativa no sólo reposa sobre las producciones simbólicas como el arte, sino que también se sitúa en la disparidad y la infravaloración del trabajo de grupos históricamente racializados (Quijano 2000).

Tomando parte de lo anterior como perspectiva de análisis, considero que uno de los rasgos principales de la colonialidad en las instituciones de música, que actúa como un diferenciador negativo, es el de la exclusión de los sistemas de transmisión corpo/oral del conocimiento, presentes en un gran número de culturas musicales latinoamericanas. Quijano comenta que los pueblos colonizados, al ser despojados de su escritura, resultan tachados como iletrados e incultos⁵⁰. Esto quiere decir, que sus sistemas de transmisión corpo/orales, son, por tanto, marginados. Un juicio similar recae sobre los sistemas musicales que estos grupos producen por mantenerse al margen de la notación musical académica. La etnomusicóloga colombiana Carolina Santamaría Delgado (Santamaría 2007) en su estudio sobre el bambuco y los saberes mestizos, menciona que muchas de estas músicas, debido a su complejidad

⁴⁸ La diferencia jerárquica entre sociedades imperiales.

⁵⁰ El arqueólogo guatemalteco Carlos Navarrete menciona que en México son considerados “incultos” e “ignorantes” aquellas poblaciones originarias, que no tienen el castellano como lengua madre, ironizando que muchos de los sujetos de estas poblaciones son bilingües y en algunos casos trilingües, en contraste con sus jueces que sólo hablan español. Estos juicios tienen una raíz histórica que pesa sobre las poblaciones.

intrínseca, resultan difícilmente cifrables dentro del sistema de notación musical académica,⁵¹ y cuando lo son forzadas a entrar en este “molde” epistemológico, resultan *blanqueadas*⁵², despojadas de sus “defectos”, cuadradas e insertadas dentro de los parámetros aurales académicos, ya que desde la narrativa occidental, son consideradas como “defectuosas”, “inferiores”, como artesanía o bien son exotizadas. Ideas similares pesan sobre otras formas de cifrar el sonido y el movimiento, como las tablaturas que se emplean en los cancioneros contemporáneos, que se encuentran más emparentados con la representación coreográfica y por tanto con una fuerte implicación corpórea que requiere elementos como la intuición, la memoria y el oído para su interpretación (al carecer de parámetros fijos de tiempo y altura).

Natalia Bieletto, en su artículo *Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideología e instituciones en el siglo XXI*, analiza la manera en que se establecen parámetros y formas de escucha desde la globalización. Añade también la mención de textos como el de Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, que la normatizan, establecen cardinalidad y diferencia entre una escucha “correcta” y otra “incorrecta”. Considero que estos parámetros pueden fijarse también desde materias como entrenamiento auditivo, la preponderancia del sistema temperado como paradigma de organización del sonido replicado a través del piano, los tratados de orquestación, armonía y los rituales de escucha en los conciertos. La idea de régimen es fácilmente relacionable con la de canon en el sentido de la restricción, el disciplinamiento y la normatividad de las subjetividades. Se le llama régimen aural porque regulariza y normatiza la manera en que escuchamos. Así lo escribe la autora:

Los regímenes aurales son entonces estructuras culturales y socio-políticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo que distribuyen dichas categorías de

⁵¹ O que su cifra y escritura implica un empobrecimiento y reducción de dicha complejidad. Dicho proceso de adaptación y “corrección” dentro de los parámetros de la música académica, puede entenderse como un *blanqueamiento musical*. Este proceso trata de insertar a las músicas no-occidentales, dentro de los parámetros de análisis musical occidental.

⁵² Acerca del concepto de blanquitud, nos referimos a Bolívar Echeverría: El rasgo identitario-civilizatorio que queremos entender por “blanquitud” se consolida, en la historia real, de manera casual o arbitraria sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una blancura racial-cultural. A lo largo de tres siglos (del siglo XV al XVIII), esa casualidad o arbitrariedad se fue convirtiendo poco a poco en una necesidad y pasó a ser codeterminante de la identidad moderna del ser humano como una identidad civilizatoria capitalista, en su variante puritana o “realista”. En otras palabras, debido a su frecuencia abrumadora, el hecho de que los “santos visibles” fueran también, además de todo, “de raza y de usos y costumbres blancos” abandonó su factualidad y pasó a convertirse en una condición imprescindible. Es gracias a este *quid pro quo* que el ser auténticamente moderno llegó a incluir entre sus determinaciones esenciales el pertenecer de alguna manera o en cierta medida a la raza blanca y consecuentemente a relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre-, lo anti- o lo no-moderno (no humano) a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran “de color” o simplemente ajenos, “no occidentales”. Echeverría, B. *Imágenes de la “blanquitud”*, en Diego Lizarazo et Al.: *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen, Siglo XXI, México 2007*

manera diferencial. También contribuyen a moldear las prácticas de escucha que se inducen de forma mayoritaria. La influencia de un régimen aural en diversos ámbitos de la cultura puede, además, determinar la emergencia de discursos que proscriben y prescriben las formas de escuchar la música, que clasifican a la gente según el cumplimiento o incumplimiento de estas normas tácitas o explícitas y que pueden aprobar o desaprobar lo que se hace mientras se escucha la música. (Bieletto 2019:118)

Añado al comentario de Bieletto, que parte de este repertorio de acciones que acompañan la escucha normada son el aquietamiento corporal durante la escucha, la restricción del aplauso entre los movimientos de un concierto, que disciplinan tanto el cuerpo del intérprete como el de sus escuchas. Esta quietud del cuerpo y “pasividad” de la escucha, se contrasta con la participación que se suscita en muchas de las culturas musicales, como en el anteriormente mencionado son jarocho de construcción comunitaria, en el rock donde se corea, se baila o se aplaude. Siguiendo el escrito de la autora, esta manera de escuchar disciplinada se relaciona directamente con el régimen acústico que se fiere a la manera de “cómo se debe sonar”, cómo debe modelarse el sonido. Si la música, es decir, una de las maneras en las que los cuerpos se manifiestan acústicamente, es regulada por este régimen, esto implica que también se está regulando la subjetividad y con ello la identidad de los sujetos y sus comunidades a través del sonido. Escuchar también tiene que ver con la manera en cómo creamos relaciones sociales, ya sea con nuestra propia agencia subjetiva, y con el mundo exterior, es decir, que la manera en que concebimos al otro y nos relacionamos con él, está relacionada con la manera en que le escuchamos; y como dupla indisociable de esta escucha, está el sonar, como exteriorización, que implica cómo nos representamos a través del sonido, a través de la palabra o la música. Esto recuerda que parte de la organización Tojolabal descrita por Carlos Lenskersdorf se sostiene sobre el acto de escuchar que engloba mismamente al de habla, dentro del cual el circuito se completa cuando “tú hablaste, yo escuché.”. Al respecto de la normatividad sobre los sujetos y sus comunidades, Bieletto analiza el caso del *Putumayo World Music*, con su afloramiento a principios de los años 90’s bajo el sello Koch, fundado con la perspectiva de la multiculturalidad (que impone, según Mignolo, la ley del más fuerte), pero que con su desarrollo se tornó en una normatividad sobre la manera en que el otro se construye como “otro”. Bieletto lo plantea de esta manera:

la diferencia, configurada como la “rareza” o la inhaprensibilidad cognitiva y/o cultural de las músicas-otras por parte del entendimiento occidental, se perfiló como un valor ético que debía ilustrar la diversidad cultural del planeta. En otras palabras, estas músicas fueron apreciadas en virtud de su exotismo. (Bieletto 2019:122)

Es decir, abonó a la solidificación del espejo imaginario de las representaciones del otro en tanto a su

otredad como mercancía, a través de la estrategia capitalista del multiculturalismo que «recae en un “relativismo cultural que obvia la dimensión relacional y oculta la permanencia de desigualdades e inequidades sociales”». (Walsh citada por Bieletto 2019)

Como era de esperar, la preservación de la posición dominante de la episteme occidental en la geopolítica a nivel global nuevamente ocasionó que las músicas no-occidentales fueran escuchadas según los valores estéticos de la teoría musical occidental. De manera análoga a cómo ocurrió la propagación de los registros sonoros de las músicas del mundo, las complejidades estructurales y culturales de los sistemas musicales-otros fueron relatados, para bien o para mal, con respecto a los parámetros de las culturas musicales occidentales. (Bieletto 2019:122)

Mediante el poder del comercio global y sus flujos vertiginosos, las identidades sonoras se cosifican como productos del mercado cultural, incidiendo en cómo estas se construyen desde una alteridad ficcional que les exotiza, les norma y les blanquea de acuerdo a los parámetros de occidente. Sin embargo, esto no es únicamente propio de la globalización y su estrategia multicultural, también los nacionalismos se esforzaron por la creación de una imagen tipificada y estereotipada de la otredad, llevada al extremo de su propia caricaturización o auto-exotismo. A través del ejercicio (de poder imperial), se le dice al otro cómo ser el otro (de occidente). Los sujetos, y sus comunidades, por lo tanto, son tachados de manera negativa y con ello las formas y contenidos de producciones simbólicas.

Al respecto de la partitura como sistema de escritura musical Alejandro Iglesias Rossi (Iglesias, 2020:33), director de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de la Universidad Tres de Febrero en Argentina, comenta en su artículo *Descolonizando la música: la creación de la primera licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América*:

En lo que respecta al concepto de “partitura”, el imaginario colonial del saber ha generado como único patrón de interface gráfico-simbólica el de la Europa posterior al Medievo (Quijano, 1998, pp. 113-122). Cabe destacar que ese soporte de transmisión del hecho sonoro es sólo uno de los tantos que han existido en la Historia de la Humanidad.

En su artículo, Iglesias Rossi, hace un listado de diversos sistemas de transmisión del saber sonoro entre las que destacan las curvas caligráficas empleadas en el Tíbet “para indicar las alturas, la gestualidad y el timbre de las melodías de recitación”; la notación Shakuhachi de japon, la Guqin de China (Iglesias, 2020:33).

A partir de la escritura musical se derivan los sistemas de análisis de partituras. Éstos se estructuran, mayormente, por la observación y sistematización de parámetros compositivos generados por un corpus de autores cuyo pensamiento y hacer, se encuentran vertidos en varios centenares de obras paradigmáticas que en su conjunto conforman el repertorio “universal” de la música. El conjunto de este repertorio, sus autores y sus sistemas de análisis configuran el *canon musical*. Dichos sistemas de análisis constituyen uno de los pilares de la teoría musical y, asimismo, una práctica y herramienta de interpretación, mayormente focalizadas en la intelectualización de la música. No obstante es importante señalar que la información contenida en la partitura es parcial en tanto a información sonora, ya que el fenómeno acústico que describe se complejiza si tomamos en cuenta las variables del espacio donde se sonoriza, y la diversidad de espacios dedicados a la música, o donde sea que la música puede sonar; la recepción de quien escucha, que también participa del fenómeno; y en un nivel de interpretación, donde las variables de fraseo, tempo, desarrollo de la cadena de armónicos, y otros elementos, son numerosas. No obstante, aún tomando esto en cuenta, lo que es objeto de crítica es la manera en que estas epistemes se relacionan con los saberes otros.

Considero que los rasgos de la *colonialidad del saber* intrínsecos en estos sistemas de análisis descansan principalmente en tres rubros:

a) El primero se trata de un *corpus teórico* integrado por pensadores europeos y construido a partir del análisis de autores coterráneos y reproducido en otras regiones a través de la colonialidad, afirmando y conformando con ello su propio canon y la validez del mismo, con lo que se entra en un circuito de auto-legitimación de lenguajes y discursos. Podemos aquí pensar en obras filosóficas desde Pitágoras a Adorno (no con ello se dice que estos autores sean coloniales en sí-mismos, pero el uso que se les da para sostener la idea de una tradición musical de occidente sí);

b) El segundo, es consecuente del primero y consiste en la exclusión de paradigmas musicales otros, no situados dentro del canon por poseer características situadas en un “más allá” de este paradigma (quedando al margen, mismamente, el análisis de obras pertenecientes a la música académica latinoamericana, y así mismo, algunas escuelas de música contemporánea, pienso en la música de Luigi Nono);

c) El tercero es la operatividad y fundamentación del canon occidental, a través de la teorización e intelectualización de su propia práctica. Alejandro Iglesias Rossi (Iglesias, 2020:33) comenta al respecto de asignaturas como armonía, contrapunto y otras materias que integran la curricula académica de música, construidas bajo este paradigma⁵³:

...la asignatura de armonía, siendo ésta sólo el paradigma de dos siglos de civilización europea (dejando así de lado a la multitud de años que se precisarían para comprender, por ejemplo, la Armonía de las orquestas Tarkas de América del Sur) o que la asignatura Orquestación se comprende tácitamente como orquestar para el instrumental sinfónico europeo, no tomando en cuenta la riqueza de la organología de nuestro continente.

...Con la asignatura de contrapunto, la cual se sobreentiende como circunscripta exclusivamente al ámbito del arte sonoro europeo barroco y renacentista... o con el hecho de que las llamadas técnicas no convencionales de interpretación que revolucionaron la música contemporánea de tradición académica en el siglo XX (sonidos multifónicos y con espectros rotos, respiración circular, etc.) fueron tomadas de esas mismas Culturas, estigmatizadas como extraeuropeas.

La profunda intelectualización coloca bajo tachadura la dimensión corpo/oral de los sujetos y por lo tanto la performance como forma de conocimiento y de transmisión del mismo, haciendo patente la dupla cartesiana de cuerpo y mente, y licitando la supeditación del cuerpo ante las ideas.⁵⁴ Retornando a Bieletto, este enfoque específico sobre el que se estructuran las asignaturas, aúna a la configuración del régimen de escucha académico, fundamentado en la escucha de la estructura y, por tanto, estructurada.

La persistencia de estos elementos tiene consecuencias político-musicales sobre la colonialidad de la cultura/identidad, los sujetos y los cuerpos. El cuerpo es disciplinado para que pueda reproducir el canon intrínseco, el sujeto se vuelve intérprete de la colonialidad aural y un vigilante de su propia práctica musical, así como de su comunidad; tachado por efecto de una extrema idealización e intelectualización musical, tornándose un imposible y una demanda insaciable cumplir con las idealizaciones intrínsecas al canon. Como parte de la vigilancia y el disciplinamiento, quedan al margen otros sistemas de

⁵³ Por ejemplo, tenemos los tratados de armonía de Rimsky-Korsakov, Walter Piston, Arnold Schönberg; los modelos contrapuntísticos de Fux, por mencionar algunos.

⁵⁴ Ejemplo de esta supeditación del cuerpo ante las ideas puede ser la cantidad de músicos que desarrollan lesiones psicofísicas producto de la exigencia y el sobre esfuerzo, generados por tópicos como “el arte por el arte”, el “genio” o el “virtuoso”, tan ubicado en el manejo de una gimnástica musical excepcional. Aquí podemos aplicar la tesis de Quijano sobre la relación intrínseca entre modernidad/colonial como condición que atraviesa a los sujetos, los cuerpos y los grupos humanos.

incorporación y asimilación de la forma musical. Las tradiciones corpo/orales quedan tachadas bajo efecto de la *diferencia colonial*.

d) El cuarto rubro lo constituye el de los diseños curriculares de los programas de historia “universal” de la música o, simplemente y con ironía intrínseca: historia de la música. El entrecomillado de la palabra “universal” permite entrever que la idea sedimentada en la base de este párrafo, y un tanto los anteriores, es la del supuesto universalismo que implica la historia de occidente. El relato y cronología se edifican más o menos, de la siguiente manera: al centro de la cuestión se aborda el de la música occidental cimentada en la cultura clásica de los griegos y los romanos; con una traza de largo alcance, se da un salto posterior, hasta llegar a la música en de la Baja Edad Media; se sigue con el renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, haciendo un fuerte énfasis en las escuelas de Viena. Dentro de este relato, la música occidental del siglo XX y sus vanguardias, inclusive, resultan una dimensión que no ha “alcanzado su lugar” dentro del canon. La idea que aquí se cuestiona y se pone en entredicho es la del universalismo (Wallerstein 2006), que como antes se ha dicho, pondera la historia de Europa occidental ante la del Mundo, enarbolando la idea de Europa como centro de la producción cultural mundial (al menos de la “alta cultura”).

Considero que estos cuatro puntos, podemos entenderlos como ejemplos de violencia epistémica (Gaytán 2018), si pensamos que en tanto herramientas de construcción del conocimiento tienen implicaciones sobre los sujetos⁵⁵ formados bajo estas currículas, así como del entendimiento que tienen los mismos sobre lo que se encuentra más allá de su límite identitario/conceptual y sobre el que pesan, muchas veces, ejercicios de diferencia y marca negativa. Es decir, que estos aparatos teóricos funcionan, desde el enfoque decolonial, como dispositivos de control ideológico y diferenciador negativo.

Dentro de estos marcos ¿dónde, pues, quedan la historia y perspectiva de otras culturas y otros pueblos? ¿qué perspectiva del mundo y del universalismo, pueden contar los territorios históricamente colonizados? ¿por qué dentro del ámbito de la academia se cuenta, principalmente, la historia “universal” de la música? ¿son, entonces, nuestras academias eurocéntricas? “Tantas historias, tantas preguntas”, escribe Bertolt Brecht en sus *Preguntas de un obrero que lee*. Pero si son *tantas* historias ¿por qué, entonces, se cuenta mayormente una, a la que llamamos “universal”? ¿por qué a unas narrativas se les da un piso y proyección institucional más fuerte que a otras? Brecht, en su visión crítica de la historia, señala la empatía que se

⁵⁵ Y sus ideas de mundo, que como Sacks menciona, “el mundo que vivenciamos es el mundo que somos”.

debe tener con los vencidos. Si sólo se narra una historia ¿dónde queda la alteridad y la diversidad? Y sobre todo ¿quién es el narrador de la historia universal? ¿quién es aquel que clasifica, tacha, racializa?

En definitiva, la diversidad cultural no es la característica del sistema de enseñanza musical actual, en el que no sólo se desconoce la alteridad sino el mismo acervo cultural americano. Un somero análisis del estado de la enseñanza de la música muestra la necesidad de desarrollar una epistemología de descolonización (Mignolo, 2007) (Dussel, 1992). (Mignolo 2007 y Dussel referenciados por Iglesias 2020:35)

Aplicando nuestro marco teórico decolonial sobre las identidades y los intérpretes al campo de la guitarra académica resalta, dentro de la panorámica de representaciones del instrumento, la preponderancia y el imperativo (como *imperator*, en un sentido militar y sobre todo monárquico por aquél pomposo epíteto de “el rey de la guitarra”) del arquetipo segoviano⁵⁶ del intérprete académico, del que se hablará a continuación a manera de relato: ataviado en un costoso frac que le amordaza el cuerpo, el ceño fruncido, una movilidad corporal restringida y limitada, el rostro colocado en éxtasis entre la reflexión y la contemplación de la eternidad, como ángel de algún cuadro renacentista, portador de una palabra y posición de poder capaz de enaltecer o destruir una carrera emergente.⁵⁷ Así, el arquetipo del “rey de la guitarra” (como él mismo se denominaba) continúa reproduciéndose, con menores o mayores medios, a su “imagen y semejanza”, a través de su legado performativo, su repertorio, institución, memoria y narrativa. “Arquetipo Segoviano”, se refiere a la figura de Andrés Segovia como modelo original o figura canónica, es decir, una estructura identitaria que ejerce influencia formativa y normativa sobre la manera en que los guitarristas académicos construyen su identidad. En su artículo, antes referenciado, Imágenes de la “blanquitud” (Echeverría 2007), Bolívar Echeverría hace un retrato de este sujeto en cuestión, no de una manera puntual sobre la figura de Segovia, sino del sujeto moderno (colonial) en abstracto:

...es una “santidad” que debe ser visible, manifiesta; que necesita tener una perceptibilidad sensorial, una apariencia o una imagen exterior que permita distinguirla. La modernidad de un individuo, lo efectivo de la interiorización que ha hecho del éthos puritano capitalista, es decir, su “santidad” o el hecho de haber sido elegido por la gracia divina, es reconocible antes que nada en el alto grado de productividad del trabajo que le toca ejecutar. Lo evidentemente productivo de su actividad en lo que lo

⁵⁶Me refiero, naturalmente, a Andrés Segovia.

⁵⁷ Como el caso de Michael Chapdelaine, que durante una clase magistral (1986) con Andrés Segovia en la USC (University of Southern California) recibió burlas y regaños, por proponer una forma alternativa de interpretar. Suceso por el cual fue excluido de la comunidad guitarrística y le fueron canceladas giras y conciertos.

<https://www.michaelchapelaine.com/segovia-story/> <https://youtu.be/oYQ0RJA2E98>

ubica por encima de la línea que separa tajantemente a los “winners” (triunfadores) o “salvati” de los “losers” (perdedores) o “sommersi”. Pero no se manifiesta sólo en este dato estadístico; también se muestra en la imagen que corresponde a esa santidad evidente, en todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos (Echeverría 2007: 2-3)

Obsérvese, en este perfil delineado por Echeverría, ante todo una posición, la de lo impecable, es decir, la que está del lado opuesto del pecado, de lo marcado y también de lo pecaminoso. Blanquitud es un término que no necesariamente posee una connotación fenotípica, pero sí a un efecto ideológico proveniente del ethos puritano (capitalista), que configura, entre otras muchas cosas, objetos culturales y formas de ser. El arquetipo segoviano arriba mencionado se encuentra enmarcado en la blanquitud y así sus efectos como modelo. Me parece importante destacar la posición de poder patriarcal en la que se enmarca este arquetipo, para comprender el alcance de su reproducción dentro del mundo de la guitarra. A mi consideración, la problemática de este arquetipo como estructura que estructura, comienza cuando su instalación implica el desplazamiento y la diferenciación negativa sobre ciertos saberes y sobre los otros. Más allá del arquetipo segoviano, esta actitud no es exclusiva de la guitarra, y permea con más fuerza en otros instrumentos.

Hay un amplio repertorio de identidades en torno a la *épica de la guitarra*⁵⁸ académica entre los que figuran el de la santidad, el del héroe y, por contraste, el de los “infieles” o “no dignos” de la guitarra, es decir los quedan marcados por efecto de la diferencia imperial. La palabra épica, en este contexto se asocia con la preponderancia de la “gran narrativa” (heroica euro-centrada), como camino del iniciado el cual hay que recorrer para convertirse en el “héroe”, es decir en el virtuoso. Interiorizar el arquetipo implica un arduo disciplinamiento del cuerpo y la reproducción del canon segoviano, mediante un repertorio, pero más allá de éste, requiere una posición específica frente al mismo.

Desglosando la construcción del arquetipo segoviano, podemos hilvanar una serie de términos de fondo que pueden ilustrar las implicaciones de este arquetipo en la dimensión discursiva a través de su performance. Estos términos provienen de la idea monárquica que lo envuelve como “rey de la guitarra”,

⁵⁸ El término de la épica de la guitarra lo acuñé a partir de la manera en que se refieren los alumnos del claustro de guitarra de la Facultad de Música al espacio donde mayormente se dicta la cátedra de guitarra. Se refieren a este espacio como “El Olimpo”, en referencia a las personalidades consagradas. El lenguaje nunca es fortuito y en este caso habla de una idealización a partir de la cual construyo una genealogía.

como son linaje, estirpe, sangre, términos de índole biologicista, pero que se extienden a las representaciones culturales, resultando en una forma de violencia epistémica. La primera de las connotaciones que considero es que esa “monarquía intrínseca” juega con el diferenciador de los “reales” y “plebeyos” (o no-reales), es decir que se genera una dupla (que podría acaso recordar la pugna entre civilización y barbarie, la de alta cultura y cultura popular). La segunda es que es el “monarca” quien puede otorgar títulos y “ennoblecere” mediante su palabra. Es decir que aquel que “no es noble” puede acceder a la “limpieza de sangre”, pero esto le requiere, el sacrificio o el martirio a través de una acción heroica (puede ser el certamen de guitarra). Entre los guitarristas existe el entendido de que Segovia “llevó la guitarra” a las salas de concierto, es decir que, mediante su acción, la guitarra alcanzó un lugar dentro del recinto máspreciado de la música académica, “alcanzando” el lugar epistémico y discursivo de los otros instrumentos ya enclavados en este espacio, lo cual fue posible a través de la transcripción e incorporación a su repertorio de obras canónicas. Formar parte del grupo requiere una serie de mecanismos de inserción y colocación:

- A) poseer un capital social y cultural (ser heredero directo del grupo de poder),
- B) el certamen de guitarra (que facilita títulos, menciones y coloca dentro de una esfera laboral),
- C) el repertorio (que otorga legitimidad a través del canon)
- D) y el “favor el padre”⁵⁹, que obra como emisario del poder y ostenta el saber;

Estos mecanismos funcionan como integradores al grupo (estirpe), y considero que funcionan de manera similares al proceso de *limpieza de sangre* y el mestizaje (sistema de castas), como herramienta de colocación social. Dentro de esta narrativa, el cuerpo se torna la moneda de cambio que es llevada al límite del sacrificio,⁶⁰ además de ser escenario, es decir, territorio donde estos apuntalamientos se escenifican, se incorporan y se performan. Las tensiones de la colonialidad se actúan en el sujeto y por él son escenificadas, es decir, interpretadas. “Sueña el rey que es rey”, escribe Calderón de la Barca. La performance es un fenómeno complejo de índole política, en el que a lo puesto en escena son aquellos valores corporeizados que reproducen estructuras y relaciones. No sólo se refiere a interpretar la música,

⁵⁹ Con esto nos referimos a una cuestión de privilegio y herencia.

⁶⁰ En el libro *A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*, de Rosset Llobet y Fábregas Molas, se menciona lo siguiente: “La consecuencia de repetir infinidad de veces un mismo gesto bajo unas condiciones claramente desfavorables y sin una adecuada compensación desde el punto de vista físico, deja mella entre los músicos. Lo demuestran todos los estudios realizados en diversos países. En ellos se comprueba que un alto porcentaje de músicos (incluso más de un 75%) acaban sufriendo, en un momento u otro de su carrera, problemas médicos que, a menudo, condicionan su progresión y proyección profesional.” Pp. 12. Todo en nombre del canon.

sino aquellas concepciones de mundo e identitarias que el intérprete pone en escena.

Conclusiones de la primera parte

Anteriormente, en el apartado dedicado al análisis del intérprete e identidad, se ha mencionado la función del repertorio como uno de los elementos de la configuración identitaria del mismo intérprete. Aquí, se añade con estas observaciones, la dimensión de la performance con relación a su identidad, dado que la identidad se performa en y desde el cuerpo, el discurso y, también, en el caso del intérprete, a través de su repertorio, cuando este se asimila como cuerpo acústico (y con él la manera, o estilo, como éste se ejecuta). El arquetipo segoviano, que podemos ubicarla del lado de las identidades esencialistas, siendo antagónica a la identidad como proceso y dinamismo intercultural. También podemos pensar que no es un arquetipo que se lleve “muy bien” con los otros, es decir que los demás se supeditan a su agenda, ya que, desde el enfoque de Echeverría sobre la blanquitud, lo victoriano mantiene una relación tensional con el “Sub-Mundo” del que aparentemente se mantiene distanciado, pero con el que mantiene, no obstante, una relación de dependencia. Pienso en *Dorian Gray*, de Óscar Wilde, o en el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. El problema que yo encuentro, es la relación que establece con otras identidades diferentes al sí-mismo, es decir, la relación con los otros desde la posición del poder. En su artículo *Violão “erudito” e “popular” como marcadores sociais da diferença - Por uma história das suas apropriações pedagógicas e estéticas*, el guitarrista y etnomusicólogo peruano Fernando Elías Llanos, realiza un análisis de diversos tipos de performance desde la exposición de los casos de algunos guitarristas de diversas escuelas y estilos. Éstos y sus performances, son leídos desde las perspectivas de diversas teorías de la cultura. Dos de los casos que elabora son contrastantes, el de Andrés Segovia como figura del poder legítimo y legitimador; y el del Maestro Robson Miguel, quien no posee títulos académicos y como Segovia se ha autoimpuesto el título y un epíteto. No obstante, al interior de la vidriera de los cambalaches, estos se mantienen distanciados. El Maestro Robson performa un sujeto “abigarrado”, que salta del blues a la música brasileña y que juega con su propio personaje en la frontera. No requiere la legitimidad de un tercero más que de su propia palabra.

El problema de todo ser humano es la cultura que lo constituye, ya que en ésta se ve implicada la identidad, es decir, tanto la manera de ser individual como el entorno colectivo, formando una dupla inseparable

que se retroalimenta y “se muerde la cola”. La crítica a la misma y la distancia que se traza con la misma y/o con sus elementos constitutivos, así como el anhelo de renovación y preservación, son en sí el problema en que amordaza occidente desde la modernidad/colonial.

En términos generales considero que la colonialidad y el *régimen aural* radican en la reproducción y producción de representaciones y formulas culturales del bloque noratlántico, lo cual se torna problemático cuando las representaciones que no responden a este patrón de poder global caen bajo efecto de la diferencia imperial y son perseguidas, intervenidas, sometidas, tuteladas... blanqueadas. La globalización tuvo y tiene un importante papel de reforzamiento en este proceso. Por otra parte, es importante distinguir que los diversos grupos étnicos pueden identificarse con los productos culturales de otros grupos y apropiárselos, reproducirlos, y transformarlos sin que esto implique un ejercicio de colonialidad (necesariamente). Una práctica decolonial, y no sólo un enfoque, sería la toma de conciencia de las epistemologías y modernidades “otras” nacidas desde la subalternidad y la diferencia colonial. Decolonialidad difiere, completamente, de la actitud del filántropo condescendiente que desde su “torre de marfil” vocifera discursos de oportunidad y desarrollo; asimismo, no es la del exotista que triangula y confunde la visión propia de su tierra con la de un tercero; o del “buen samaritano” que ennoblece las formas del arte popular en arte “culto” y “enaltece” las “artesanías”, como formas “agradables” del hacer de los pueblos blanqueadas; o la del que se apropia de las rítmicas y melodías para colocarlas en composiciones nacionalistas. La moral y la ética de la decolonialidad se encuentra *más allá* de todas estas actitudes filántropas que enmascaran una profunda colonialidad no-articulada y que cristalizan duplas como la de “civilización y barbarie”, y lugares comunes como el “mito del buen salvaje”. Decolonialidad, consistiría más bien, en el accionar desde la herida colonial y la diferencia, y por lo tanto las y los sujetos lícitos de hacerlo son quienes viven en esta herida, quienes la transitan, la padecen y quienes, por tanto, están en posibilidad de sublimarla; hablo de las experiencias que tenemos quienes habitamos las “pequeñas” periferias, las experiencias de las “minorías”, donde la vida cae bajo la tachadura de lo “surreal” diluida ante la fantasía de lo “real” occidental; hablo de las experiencias de las y los sujetos a quienes se les niega el favor de la verdad histórica (no así de la verdad histórica) que se construye a través de monumentos, pompas, ceremonias, y es en cambio a quienes se educa como sujetos “sin historia”, siempre al límite, siempre atravesados por la “imperfección” y el “defecto”, al otro borde de la frontera.

Una opción decolonial: Experiencias y relatos otros

"No puedo ni vivir conforme a ejemplos,
ni voy a representar jamás un ejemplo para nadie,
pero en cambio voy a darle forma a mi propia vida
de acuerdo conmigo misma,
eso es lo que voy a hacer, pase lo que pase.
Para lo cual no tengo que defender principio alguno,
sino algo mucho más maravilloso
-algo que está metido en uno mismo
y quema de pura vida y grita de júbilo y lucha por salir."

Carta de Lou Salomé a su preceptor Gillot, 1882.

Después de la exposición de los rasgos que se consideran colonizantes y eurocéntricos en las curriculas de las instituciones de música académica, resta detallar cuáles serían las prácticas y rasgos decoloniales, y posteriormente, señalar cómo éstas producen el punto tensional en las y los intérpretes que genera los efectos de frontera.

Cuestionarme acerca de los relatos cotidianos e identidades colectivas me condujo a la pregunta sobre el lugar en que éstos se sitúan dentro de las nociones de universalismo o historia universal. Hemos dicho anteriormente que la práctica de la música académica se torna hegemónica cuando se sostiene sobre la narrativa del eurocentrismo, diferenciando así que no toda la música producida aquí es hegemónica, ni eurocéntrica. Por “otra” parte, al borde de ésta, las culturas musicales (Camacho 2009) latinoamericanas representan el contrapeso que produce la diversidad ante la narrativa hegemónica, generando un diálogo fronterizo a través de sus intérpretes. ¿En qué consiste este diálogo y contrapunto? En la dignificación de las agendas y representaciones de los sujetos nacidos al borde, al medio de la herida colonial, son sujetos históricos, creadores representaciones concretas, de conocimiento y organización. En su complejidad, contraponen, mediante la diversidad, el relato de la modernidad/Colonial, con el relato de las *modernidades otras*, que se entienden como proyectos civilizatorios que no se construyen bajo el modelo eurocéntrico, abriendo paso a un arsenal de cuerpos sonoros y epistemologías de frontera.

El origen de las músicas en América Latina, de acuerdo a diversas posturas, entre las que podemos encontrar la de Antonio García de León, sostienen que gracias al trasiego marítimo a través de los puertos de la Nueva España, se generó y propagó un cancionero criollo, por medio de las armada de Barlovento que custodiaba la costa atlántica del continente (García de León 2002) y, de las hibridaciones suscitadas

entre éste y las comunidades indo y afroamericanas. Otras tesis, como la de Ana María Locatelli (Locatelli 2004), sostiene que el empleo de los repertorios europeos como herramienta para la evangelización, dentro de cabildos y templos, fue apropiada y transformada por las comunidades afro e indoamericanas quienes las resignificaron transformándolas en espacios de resistencia simbólica anticolonial.

Las músicas autóctonas, por otro lado, las comprendemos como pertenecientes a los pueblos originarios, como los mapuches en la Araucanía chilena, la de los grupos de la amazonia brasileña, los tojolabales, los Wixárika, por mencionar algunos. El sonido y la música, son una manera de entrar en diálogo y tender puentes con el mundo que representa, dentro de las cosmovisiones, la intersección de múltiples dimensiones. Por ejemplo, las Machis mapuche que tocan su Kultrún⁶², en la ceremonia del Guillatún para pedir y agradecer por la comunidad, la prosperidad de las cosechas y el bienestar. Estas músicas son espacios de creación, de pensamiento y no de traducción, ni importación. Se construyen de manera independiente a la posición de la música académica, también a la de la industria, y aunque no carecen de intersecciones con algunos elementos de éstas, responden a momentos específicos de producción en algunos casos relacionadas al calendario de fiestas religiosas en las que se reafirman las cosmovisiones de cada pueblo; otras, relacionadas a luchas populares conmemorativas, otras a celebraciones colectivas como los fandangos y peñas (asimismo las bodas, cumpleaños, funerales), otras como formas de subsistencia cotidiana (los músicos que trabajan en las calles, en las cantinas, en el transporte público), los talleres de aprendizaje y construcción del conocimiento colectivo y comunitario, rondallas, estudiantinas, cafés, parques, que en su conjunto e individualidad constituyen los relatos otros, las historias cotidianas que se mantienen al margen de la verdad histórica. La guitarra latinoamericana tanto popular, como académica, es un espejo de este complejo entramado de historias locales y cotidianas. No es posible escribir una sola historia que le haga justicia a la diversidad, pero lo que sí es posible es que esa diversidad sea quien construya su historia y narre su paso por la tierra. Por eso no es posible hablar de una sola guitarra latinoamericana, sino *las guitarras latinoamericanas*.

Desde la perspectiva de la guitarra tenemos, por ejemplo, la música de los tríos en donde la guitarra se toca estando de pie y se sostiene con ayuda de un tahalí. Estos tríos están integrados por un consorte de

⁶² Las Machis Mapuches son las únicas que poseen y ejecutan ritualmente el Kultrún, instrumento cuya simbología representa el universo y que fue presentado por la primera Machi en el tiempo cuando nació la tierra. La tradición demanda que cada Machi reciba en sueños su Kultrún por espíritus que le enseñan a ejecutarlo (Aretz, 1980 p.14). Luego de construir el Kultrún y antes de tensar el parche, la Machi insufla su canto recreando el Aliento Primordial y dejar parte de su alma en él. Una cruz divide el parche en cuatro cuadrantes, la línea vertical representa el cosmos y la horizontal la tierra, la intersección entre ambas marca el centro de la tierra, el espacio sagrado desde el cual la Machi entra en comunicación con el mundo espiritual. Al morir la Machi, su Kultrún debe ser enterrado junto a ella.” (Iglesias 2020:32)

tres de guitarras que cumplen diferentes registros que van del bajo (con una guitarra de caja ancha, o a veces tocado por guitarrón o contrabajo), al medio una guitarra “clásica” y en la parte aguda un requinto que cubre la parte melódica instrumental, sumado a esto el coro de las voces. Otro ejemplo, es la guitarra de las chilenas de la región de la Costa Chica, entre el estado de Guerrero y Oaxaca, cuyo estilo se encuentra entre el bolero, la cueca chilena y es depositaria de corporeidades afro-mestizas. En la misma región encontramos la guitarra en la zona de Juchitán con versos que se cantan en zapoteco y sonoridades de la guitarra sostenidas desde profundos bajos, punteos irregulares y lánguidos que dibujan una melodía. Así también podemos encontrar en el Perú, la guitarra de Félix Casaverde (Llanos 2019), portadora de sonoridades y ritmos afroperuanos, preformados a través de una técnica que se encuentra en la intersección con la guitarra clásica, pero no así en sus contenidos e identidad. Otro ejemplo, podemos hallarlo en el cuarteto de guitarras que acompañaban al uruguayo Alfredo Zitarrosa y en la guitarra del guitarrista carioca Baden Powell y su música que se encuentra entre los ritmos afrobrasileños, el bossa nova, el samba y el jazz.

Por lo anterior, considero que la posición de las culturas musicales latinoamericanas (Camacho 2009:26) constituye una posición decolonial al construirse y concebirse como producto de la colectividad que la construye y sostiene día a día más allá de los parámetros acústicos y aurales eurocéntricos. Músicas que como cúmulo de saberes que se portan en el cuerpo y se transmiten por la vía corpo/oral. La tensión existente entre la música académica con las culturas musicales se trata de una cuestión discursivo y posicional, generada a través de los aparatos teóricos de clasificación de los sujetos, a través del racismo histórico del grupo dominante, que se fundamenta en los juicios y prejuicios de exquisitez de quien la produce y la consume, sosteniéndose en tópicos decimonónicos como el del “genio innato” y su “estirpe divina” (que se acerca mucho al pensamiento monárquico), que alimentan la pugna entre “cultos” e “incultos”, las posiciones de la musicología (Santamaría 2007) y la composición que buscan blanquear y “ennoblecer” y, principalmente, la del eurocentrismo no sólo como topología, sino como representación simbólica. Dicho esto, considero que la música académica es una música más entre las músicas del mundo.

El concepto culturas musicales es propuesto por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz (Camacho 2009) como una alternativa que, ante los conceptos de música popular, música tradicional, que poseen cargas políticas y discriminatorias que dividen y polarizan los saberes, a las comunidades y sus actores mediante la dicotomía de “cultos” e “incultos”. Se busca visibilizar la autodeterminación y el

autonombramiento de cada uno de los pueblos. Culturas musicales “es utilizado con la finalidad de construir un marco discursivo de equidad para abordar la diversidad y la diferencia musical sin que éstas impliquen criterios de asimetría social” (Camacho 2009:27); por otro lado “se tiene la voluntad de dar nombre y rostro a los diferentes grupos sociales, como es el caso de los pueblos originarios de nuestro país, que durante décadas han sido colocados en una sola categoría, desdibujando sus especificidades.” (Camacho 2009:28). El uso de este concepto, haciendo eco a Gonzalo Camacho, atenúa el impacto dicotómico de la partición de la noción de cultura (cultura y cultura popular), y su efecto como marcador negativo, y por otro lado permite pensar a las manifestaciones humanas desde la misma dignidad epistémica. En el desarrollo de este capítulo la noción de “cultura popular” se problematiza como diferenciador negativo.

Otra vertiente de la posición decolonial es la de la construcción colectiva de los saberes, esto implica la participación de los sujetos en la construcción de éstos y la tradición oral como vehículo de su transmisión, y sobre todo, que no requieren de una legitimación institucional. Como ejemplo, podemos mencionar el son jarocho veracruzano con su extenso *consort* de jaranas, multitud de versadores/as y el zapateo central que, en tanto cuerpo acústico, propone y participa en la generación de patrones rítmicos que se anudan al de las jaranas y las voces. Es notable el trabajo interdisciplinar que implica el son jarocho, en el que la fuente sonora, no exclusivamente depositada en los instrumentos, sino en el cuerpo acústico con todas sus extremidades sonoras, funciona como articulador principal del mismo. A través del sonido es que se hace presencia, memoria del pasado y actualización. Aunque existe un repertorio de versos tradicionales o propios de cada son, hay una fuerte tendencia a la improvisación sobre éstos y a la ampliación de este catálogo de manera libre, es decir que el repertorio de versos se alimenta de manera colectiva y se encuentra en constante renovación. Durante el fandango, o fiesta del son jarocho, el *ethos* del saber colectivo invita a la participación, participación en la generación saber, generando vertientes más allá de las que podrían considerarse bases o tradiciones, que no pierden, sin embargo, su carácter raigal. En este tipo de tradiciones es visible la concepción móvil de la música como proceso y no como objeto fijo y determinado, por lo que su performance se convierte en algo que “brota” entrelazando tradición con acción, es decir que aunque existe un repertorio de versos, un esquema armónico/melódico/rítmico propio de cada son, la agenda individual de los participantes, su número, son parámetros que no se puede controlar, ni mediar, y por lo tanto, tampoco sus aportes dentro del fandango. Considero que el carácter carnavalesco de las festividades musicales, es la condición que posibilita la inversión y la subversión de los elementos constitutivos del mismo. La creación colectiva es un ejercicio de diversidad en el que las

voces individuales que integran la colectividad generan un espacio de escucha y participación, cuyos productos posteriormente se integran, o no, a los imaginarios del colectivo. La transmisión de estos saberes requiere de la presencia, es decir, la de poner el cuerpo en escena. Con la participación colectiva, los saberes se socializan, diversifican, se amoldan a las subjetividades y necesidades del tiempo, es decir, responden al escenario del momento: movimientos sociales, cuestiones afectivas del sujeto, duelos o fiestas, menciones y reconocimientos, por mencionar algunos. Algunas agrupaciones de son como *Son de Madera* y *Los Cojolites*, están influenciados por diversas músicas por lo que, de alguna manera, se genera también un fenómeno de frontera. En resumen, es la apertura, la improvisación y su transmisión corpo/oral, las que hacen de esta práctica interdisciplinar una construcción colectiva.

A continuación, desarrollo una síntesis, en forma de escaleta, de las posiciones que considero son decoloniales y que pueden accionar el proceso decolonial en la música académica:

- a) que puede impulsar y generar efectos de frontera, lo que quiere decir que permitiría la interseccionalidad de saberes, la semejanza e igualdad ontológica a las narrativas otras. Y aquí es importante matizar, que el hecho que se den fenómenos de frontera, no implica que se desdibujen o fusionen las categorías interseccionadas, sólo que existen sujetos y comunidades que se encuentran en la intersección o frontera;
- b) Atenuarían el peso canónico de la música occidental dentro de la academia, al complejizar el panorama de las representaciones y de narrativas a través de la música;
- c) Son representaciones generadas desde epistemologías otras, como las tradiciones orales, y cuyas prácticas, concepciones, representaciones, autodefiniciones y formulaciones de la música implican un entramado de identidades diversas,
- d) Prácticas de generación comunitaria, donde los aportes del sujeto en su dimensión individual abonan al panorama comunitario y viceversa, más allá de la competencia;
- e) Aportan narraciones, historias, saberes diferentes a los occidentales, con lo que se crea un contrapeso ante el relato hegemónico del eurocentrismo y la modernidad/colonial, con el cúmulo de modernidades e historias otras.

- f) El repertorio de las guitarras latinoamericanas, y de las músicas latinoamericanas, tiene una amplia variedad de formas de tocarla, pensarla y concebirla. Con este repertorio diverso pone de manifiesto las modernidades otras.

Sin embargo, creo que es importante hacer la salvedad de que la decolonialidad no es un proceso que deba imponerse, esto sería contrario a la ética decolonial, en otras palabras, uno no está para decolonizar, uno es descolonizado.

Llegando a este punto, donde se ha puesto de relieve, el papel de las culturas musicales latinoamericanas como articuladoras del proceso decolonial, considero importante plantear el siguiente debate acerca de la construcción y el entendimiento de lo “popular”, como una manera de fraccionar la concepción de cultura en dos estratos diferenciados entre sí: el de alta cultura y cultura popular. En su libro *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*, Pablo Alabarces, se cuestiona acerca de la construcción de la idea de la cultura popular, efecto de estirpe intelectual que fracciona y diferencia el término (cultura) en dos estratos, por efecto de la clasificación de los sujetos, sus cuerpos, comunidades y etnicidades. Entonces, el término cultura popular, se genera como un diferenciador que cataloga el universo de ciertos sujetos, subalternizados, y sus representaciones, diferenciados, quedando al borde de la alta cultura, a la que “simplemente” se le entiende como “cultura”, sin más, sin adjetivo. Alabarces, atinadamente, referenciando e introduciendo el debate del filósofo francés Michel de Certeau sobre este concepto, argumenta que se trata de un debate en el que “el enunciador es un intelectual, que habla sobre intelectuales, que analiza una producción intelectual, que nos recuerda que el saber sobre lo popular está condenado a no formar parte de aquello que analiza.” (Alabarces 2020:22). El debate sobre “lo popular”, nos dice, es algo que no discuten aquellas comunidades entendidas como “populares”, es decir que ““las gentes” no discutían los avatares de la cultura popular a bordo del transporte público. Sobre “lo popular” discutían los académicos y las académicas. Aún hoy” (Alabarces 2002:16), por tanto, son “unos estudios que nos dicen poco sobre la cultura popular y mucho más sobre lo que es la cultura popular para un intelectual progresista.”, nos dice en referencia a de Certeau. Es importante diferenciar que el debate y la problematización aquí planteadas, descansan sobre los estudios, es decir, sobre la intelectualización y clasificación de los sujetos, sus comunidades, y las producciones tanto simbólicas como materiales que estos generan. El énfasis de estos cuestionamientos se coloca en los límites de la construcción conceptual de lo popular. Advierte, en el mismo texto, sobre la *folklorización de lo popular*, la construcción

imaginaria de las identidades del pueblo, en el que se depositan valores de nobleza y sobre el que descansan mitos como el del buen salvaje ¿no es a partir de estas construcciones conceptuales que se sostienen parte de los imaginarios nacionales? Echeverría, en el artículo citado, menciona que toda Nación, pese a su etnicidad tiene un fuerte atisbo de blanquitud ya que “la constitución fundante, es decir, primera y ejemplar, de la vida económica moderna fue de corte capitalista-puritano, y tuvo lugar casualmente, como vida concreta de una entidad política estatal, sobre la base humana de las poblaciones racial e identitariamente “blancas” del noroeste europeo.” (Echeverría 2007:3). Camacho también advierte sobre las implicaciones del uso de término como popular al que suma la idea de tradición, como una manera de contener la agenda de representaciones de las comunidades atada a un pasado que debe reproducirse con precisión, “negando la cualidad contemporánea y creativa de sus manifestaciones” y más adelante agrega que:

Las culturas musicales son sistemas procesuales que se transforman a partir de su intersección y articulación con la dinámica de los contextos histórico-sociales. Los cambios distan mucho de ser mecánicos y lineales; por el contrario, son diversos y operan a través de complejos procesos de transformaciones. Las culturas musicales basadas en la oralidad mantienen dinámicas peculiares y complejas que son responsables de que algunas sean percibidas como expresiones sin cambios, proyectando una imagen de inmanencia. (Camacho 2009:30)

Esta agenda consiste en la de establecer límites, denominaciones y formas de gestionar las representaciones de las comunidades, “subalternizado”, imponiéndole cómo ser otro, similar a lo que sucede con el World Music, o a la cristalización (artificial) de las comunidades en Pueblos Mágicos,⁶⁴ que torna a los “territorios y sus culturas en objetos de consumo capitalista” (Gaytán 2018:32).

En un pie de página de su *Mar de los deseos*, Antonio García de León (García de León 2006:71), hace el siguiente comentario:

...las Cofradías de Negros agrupaban precisamente al elemento “negro” españolizado, y de manera indiferenciada- como ocurría en México y en Venezuela-, mientras que los Cabildos, más específicos de Cuba, se agrupaban en “naciones”, es decir, que los miembros eran de diferentes orígenes étnicos,

⁶⁴ De acuerdo con la definición de la Secretaría de Turismo, misma que se encuentra en su página <https://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>: “Un Pueblo Mágico es una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin, magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. El Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros.”

en tanto que su tradición de danza, música y canto era, hasta hoy, más africana que “negra” (usando la distinción desarrollada por Bastide).

Este párrafo delinea con claridad la diferencia entre una comunidad autodenominada y otra, cuya identidad se ha construido mediante una denominación externa. Es decir, en el ejemplo de la categoría racial de “negro”, esta se genera por efecto de contraposición con lo “blanco”, viniendo esta clasificación de los tratantes que, mediante su nombramiento, organizaban la agenda social y la construcción identitaria de los sujetos racializados. Por otra parte, y en contraposición, se pone de relieve la complejidad étnica africana, amplia, diversa, que se autorregula y se autonombra. Nombrar el mundo es una manera de tener poder sobre el mundo, es una manera de controlar sus límites a través de los nombres.

Y entonces ¿qué se puede hacer ante este debate? García de León, en la obra citada, se refiere a los movimientos y desplazamientos de ciertos objetos culturales, entre ellos ciertas músicas y danzas, que de las fiestas y carnavales se trasladan a las cortes, para después regresar, transformadas, a los nichos de los que partieron. Este fenómeno circular de “ida y vuelta” garantiza un movimiento trasiego cultural

...la persistencia en el Nuevo Mundo de una reproducción de lo popular en el sentido medieval, en donde las clases superiores habitaban un mundo rural dominado por la cultura del vulgo, una cultura en donde lo “feudal” se recreaba en muchos sentidos y se reproducía en nuevos contextos, creando a su turno otras derivaciones de difícil clasificación. Por ejemplo, la música orquestal, tan estimada en el Renacimiento europeo, era, en muchas partes de América, compartida y ejecutada por el vulgo. Dotaciones completas de series de instrumentos fueron rápidamente adoptadas por indios, negros y “castas”, y desde inicios del XVI las Ordenanzas reales advirtieron en contra de tanta generalización, y de tantas orquestas y grupos que escapaban al control de la Iglesia y de los maestros de capilla. Desde épocas muy tempranas los “secretos” de los usos del oficio musical europeo se había socializado. Por eso, en el siglo XVII, el barroco americano es algo dominado por el uso del populacho, pues en América la circularidad empieza cuando en Europa tiende a desaparecer. Es por eso también que una de las maneras de reconstruir las dotaciones instrumentales y las técnicas del Renacimiento o del Barroco, o aun de la música medieval, sea introducirse en los géneros populares de este continente. (García de León 2006: 48-49)

Considero que un camino ante esta problemática es la opción decolonial, lo que implica que son los sujetos y sus comunidades quienes se piensan a sí mismas, a través de sus propias epistemologías, y se representan de manera autónoma, más allá del control institucional. Es decir, no requieren de la intervención de un tercero que les ponga nombres a sus quehaceres y prácticas, las mismas suceden sin

mediación, sucede en la *physis* de la vida. En este sentido, este trabajo no pretende ser un manual de decolonialidad, ni establecer los fundamentos epistemológicos de un proceso decolonial, más bien busca señalar cómo activamente este proceso lleva en marcha muchos años en la guitarra latinoamericana, articulado a través de sus intérpretes fronterizos, que son un tipo muy particular de sujetos, generados en la intersección de saberes. La posición de frontera sería, sobre todo, una posición política de quienes han tomado conciencia del efecto del eurocentrismo en las subjetividades y comunidades, en la construcción de las ideas mundo, y su agenda como actores históricos.

Anteriormente se ha mencionado el concepto del cuerpo acústico (Hernández-Toro 2020) como una experiencia estética articulable a través del sonido (y de la interpretación), en la cual el cuerpo, sonoro, de un otro es vivenciado a través del cuerpo propio. El sonido, en este sentido, se torna el espacio de contacto entre los cuerpos. Desde la interpretación musical es posible vivenciar la diversidad de cuerpos y corporalidades cifrados como espacio sonoro. Como se ha dicho antes, las culturas musicales se refieren a un vasto repertorio de cuerpos y corporalidades, es decir, puertas y canales a la alteridad, sin embargo, para que esto suceda y sea posible conversar desde la diversidad, es necesario escucharle en su dimensión afectiva, corporal, social e histórica. El habla para los Tojolabales (Lenskersdorf 2008) es indisoluble del acto de escuchar y escuchar, trasladando lo dicho por Steiner sobre la frontera identitaria, “es arriesgarse a mucho” (Steiner 1973), es arriesgarse a salir del sí-mismo colonial. Escuchar el mundo y su diversidad es tomar el riesgo de quedar atravesado por los otros, por sus palabras y sus cuerpos. Sin embargo, el camino al otro es también el camino a un mundo donde quepan todos los mundos, un mundo donde la complejidad y las intersecciones son claves para comprender la diferencia. Las urbes latinoamericanas representan un entramado historias sonoras sedimentadas en el inconsciente urbano (Hernández-Toro 2020) como cúmulo de saberes guardados en la memoria profunda de los pueblos latinoamericanos y en tanto inconsciente, es susceptible de escucha, análisis, y por tanto de reconocer los sedimentos coloniales que le conforman. Lo que es concebido como desorden dentro de los parámetros de escucha occidental, como caos sonoro, constituye en sí la complejidad de historias entrelazadas que dejan al descubierto relaciones sonoras no-cartesianas, o que escapan a los parámetros del análisis sonoro académico. Las relaciones acústicas de las urbes latinoamericanas son esencialmente diferentes de las urbes europeas, por la agencia de sus comunidades. Al ser espacios de relaciones sonoras complejas, también las relaciones aurales se complejizan, la relación con el ruido y el “desmadre” organizado se construye desde parámetros de ethos carnalesco que subvierten constantemente los espacios, los patrones aurales y acústicos.

El giro decolonial y las instituciones musicales del Sur

Como menciones de la aplicación del enfoque decolonial e intercultural dentro de una academia “otra”, es posible traer a colación el ejemplo de la *Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América*⁶⁵ (creada en 2015) que se da como continuidad al proyecto de la *Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías*⁶⁶ (2004) y la *Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales*⁶⁷ (2006), de la Universidad Tres de Febrero en Argentina (Iglesias, 2020:38). Por un lado, la perspectiva de los estudios musicales realizados dentro la Universidad Tres de Febrero, poseen un perfil fuertemente interdisciplinario que, a diferencia del saber cartesiano, constituye un saber interseccional y construido desde diversas perspectivas. Esta perspectiva atraviesa diversas ramas como la interpretación; experimentación, improvisación y práctica de ensamble; la creación y la restauración de instrumentos musicales, a través de códigos y documentos; las tecnologías y la música electroacústica; artes tradicionales (escénicas, visuales y sonoras); la creación de máscaras y entrenamiento físico (Iglesias, 2006:37). Es notable la importancia que se le confiere a la dimensión corporal y al entrenamiento físico a través de la práctica de disciplinas como la acrobacia básica, técnicas de combate, Kung Fu, Yang y Chen de Tai Chi Chuan, Tiro con arco (Kyudo) Zen, por mencionar algunas. Esta dignidad intrínseca al cuerpo, es la dignidad del intérprete en sí al concebirse como el sujeto/escenario y mismamente como territorio de la cultura en sí. En este sentido, el desarrollo de la subjetividad corporal del intérprete está vinculada a su desarrollo técnico que no consiste en la reproducción de los manuales o del canon, sino en el encuentro de una *técnica que le es propia*, similar a lo que sucede en músicas como el son, el jazz, por mencionar algunas, donde el estilo, la interpretación y la performance personal, son tan importantes como la obra en sí. La música, de esta manera, se articula como cuerpo acústico, como corporeidad atravesada y asimilada por la subjetividad del intérprete y de lo que se interpreta. La composición musical se asimila al cuerpo, “se aprenden de memoria tal como en las tradiciones orales de las Américas” (Iglesias, 2006:39). La idea intrínseca tanto de la Orquesta, la Maestría y la licenciatura, consiste en otorgar la misma dignidad ontológica tanto a las músicas autóctonas, populares y asimismo a las pertenecientes a la tradición europea. Considero que este último punto consiste en sí en una posición contrahegemónica que no pretende la negación de una herencia europea sino su sincronía con las culturas

⁶⁵ <https://untref.edu.ar/carrera/musica-autoctona-clasica-y-popular-de-america>

⁶⁶ <https://www.untref.edu.ar/mundountref/orquesta-instrumentos-autoctonos-nuevas-tecnologias-xirgu>

⁶⁷ <https://untref.edu.ar/posgrado/maestria-en-creacion-musical-nuevas-tecnologias-y-artes-tradicionales>

musicales latinoamericanas.

Otro ejemplo de la construcción de un pensamiento académico “otro”, consiste en la *Universidad Intercultural Amawtay Wasi- la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas o casa de la sabiduría* (fundada en el año 2000) (Walsh, 2006:29) fundada en una la perspectiva de la interculturalidad como *principio ideológico* del movimiento indígena ecuatoriano. De acuerdo con Catherine Walsh (Walsh 2006:22) consiste en lo siguiente:

Como tal, esta configuración conceptual es por sí mismas “otra”, en primer lugar porque proviene de un movimiento étnico-social y no de una institución académica, luego porque refleja un pensamiento que no se basa en los legados eurocéntricos ni en las perspectivas de la modernidad y, finalmente, porque no se origina en los centro geopolíticos de producción el conocimiento académico, es decir, del norte global.

Este pensamiento brota entre la colonialidad y la diferencia colonial, y constituye un posicionamiento político que *no busca la inclusión o el reconocimiento*, ya que hacerlo sería depender de la palabra constituyente de un tercero, sino que se encuentran orientados hacia la transformación estructural y sociohistórica. La propuesta de Amawtay Wasi “propone recuperar y revalorizar los conocimientos ancestrales sin dejar de lado los conocimientos de otras culturas, buscando así construir relaciones simétricas con lo que ha sido considerado como “ciencia universal” (Walsh 2006:31). A diferencia de la interculturalidad, el concepto de multiculturalidad implica la preponderancia de una *cultura central*, en este caso la preponderancia de las que generan el blanco y el mestizo, alrededor de las que otras culturales se aglomeran, imperando sobre éstas una cultura como eje fundamental que dirige los proyectos y organiza la sociedad; la interculturalidad, por otro lado, implica un núcleo estructural en el que convergen estas diversidades y que se ve transformado por las mismas. Cabe la mención de la Academia Luis Calvo⁶⁸, adscrita a la Academia Superior de Artes de Bogotá dedicada a la música popular y tradicional de Colombia; las diferentes ramas de la Universidad Nacional de las Artes⁶⁹ en Buenos Aires, Argentina, como la Licenciatura en Artes y Pensamiento Latinoamericano, la Lic. En Folklore (mención instrumentos criollos), Lic. Interpretación de instrumentos Criollos; o mismamente en Buenos Aires, la Escuela de Música Popular de Avellaneda.⁷⁰ En la Ciudad de México tenemos los ejemplos de la Escuela

⁶⁸ <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/academia-luis-a-calvo-alac>

⁶⁹ <https://folklore.una.edu.ar/carreras/>

⁷⁰ <https://www.empa.edu.ar/>

de música “del Rock a la Palabra”,⁷¹ y la Escuela de Mariachi⁷² en Garibaldi⁷³ ambas vinculadas al centro cultural Ollin Yoliztli y dependientes de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México; así también se encuentra la Casa de la Música Mexicana.⁷⁴

A través de estos ejemplos podemos entrever que el pensamiento decolonial de la escuela de la modernidad/colonial no busca la negación, ni abolición de la modernidad occidental, sino busca la misma dignidad epistemológica de las modernidades otras. El proyecto, parafraseando a Walter Mignolo (2003), no consiste generar otra modernidad, sino en una modernidad otra, donde la diversidad, las historias y los relatos otros no queden relegados ante “la estandarización cultural que construye el conocimiento “universal” de occidente” (Walsh 2006:27).

Como se ha mencionado párrafos antes, la guitarra debido a su difusión y diversidad es portadora de un repertorio diverso de cuerpos, historias, técnicas y formas de performarla, por lo que las guitarras “otras” donde los saberes y herencias alcanzan el mismo grado de “dignidad ontológica”. Sin embargo, la pregunta sobre los espacios que ocupan los sujetos situados del lado de la diferencia colonial, es decir, las diferentes etnias humanas, sus representaciones, sus costumbres, fiestas, cosmovisiones dentro de las instituciones superiores de música mexicanas, deja al descubierto, que la diversidad y el pensamiento otro no figura exactamente dentro de sus agendas.

⁷¹ <https://rockalapalabra.blogspot.com/>

⁷² <https://cultura.cdmx.gob.mx/recintos/emoyg>

⁷³ Sitio histórico y emblemático de las agrupaciones de Mariachi en la Ciudad de México.

⁷⁴ https://www.facebook.com/CasamusmexSC/?locale=es_LA

Conclusiones generales del capítulo

La decolonialidad, en tanto enfoque teórico, permite la identificación y problematización sobre aspectos de la cultura a través de los cuales se reproducen el colonialismo, como ideología de dominación mundial. El multiculturalismo, como truculenta agenda colonial velada, es un ejemplo de esto que se rige por la agenda del más fuerte. En tanto práctica, la decolonialidad requiere un profundo ejercicio de reconocimiento de la propia colonialidad intrínseca del sujeto moderno/colonial y su operatividad dentro de la psique individual y colectiva. Es decir, que la práctica de la decolonialidad, consistiría en un giro de conciencia histórica-crítica, y el reconocimiento de los capitales y dimensiones constitutivas del sujeto. No se trata de decolonizar, sino de decolonizarse. No se trata de alinearse a la búsqueda de un tipo de reconocimiento proveniente del poder, sino, justo, desvincular este imperativo histórico. Desde un nivel del sujeto, la decolonialidad no es una prescripción, es más bien una exploración y una ética de éste para consigo y con el mundo, que busca, “sencillamente”, la mediación con el poder a través de la identificación de los rasgos históricos mediante los que se ejerce y representa. En un sentido social, étnico, la decolonialidad implica la perspectiva de los muchos sobre los únicos, de las historias otras ante la historia.

Hemos visto que la colonialidad descansa en ciertas formas del saber académico, en sus categorías y clasificaciones, en la ostentación y presunción de generar el saber mundial, en los métodos para conocer; en las mediaciones de los cuerpos, sus performances, la afinación temperada o estándar como manera de mediar la auralidad y la acústica. También en el desconocimiento, el desplazamiento y marginación de saberes otros, su utilitario o exotización. No se trata de contraponer dos regiones del mundo, pero sí de entender las maneras en cómo estas regiones han generado sus relaciones históricas de poder, que importa decirlo: no han sido, ni son en la actualidad, construidas desde la horizontalidad. Digo que no se trata de contraponer porque al ser la colonialidad un aparato ideológico de largo alcance, nos envuelve a quienes estamos inmersos en el patrón de poder global y lo que podemos hacer frente a eso es advertir sus efectos sobre nuestras vidas, sobre las ideas que tenemos de nosotros mismos, de nuestra historia y es ahí donde podemos entender mediante las epistemologías como muchas de estas concepciones se instalaron ahí por una forma de mirar(nos) y de contarnos nuestra historia. Usando un símil con la arquitectura del centro histórico de la Ciudad de México nuestra historia está formada por sedimentos sobrepuestos de una manera más o menos homogénea, pero no lo suficiente como para no advertir mediante el análisis y la reflexión, sus elementos constitutivos y las tensiones entre los mismos. Por eso la estrategia decolonial

es un trabajo de revisión constante, continuo y no un bálsamo “purificador” el cual “se toma” para erradicar se sí las relaciones coloniales, como a veces se le trata, a través del cual, a veces, se pueden reproducir inclusive las relaciones que son objeto de crítica. No es la propuesta abandonar los saberes de occidente, ni sus repertorios, ni sus herramientas, pero si entender que son insuficientes para acercarnos a un mundo complejo en cultura y representaciones. Tampoco se trata, entonces, de extraer (como en una lógica de extracción) las herramientas para “decolonizarnos”, sino de poder generar escenarios para el diálogo de saberes, y esto requiere aprender a escuchar (recordando a Lenkersdorf).

Quiero responder a un debate que se suscitó, tiempo atrás, sobre la argumentación de que la práctica artística no sólo en culturas europeas resultaba extenuante para el cuerpo y era un extrañamiento. Estoy de acuerdo con que las prácticas artísticas requieren trabajo y constancia. Someramente digo que en la danza, lo que se danza es el juego entre la tensión y la distensión del organismo. Sin embargo, considero que la diferencia y el contrapunto a este debate sobre el cuerpo, reca en el espacio moderno/colonial/capitalista, donde los cuerpos son explotados y llevados al límite sin que exista una devolución de la fuerza puesta en el trabajo. Es decir, la alienación del cuerpo. Parafraseando a Echeverría y apoyándome en Mignolo, el sujeto moderno/colonial/capitalista, performa un ideal de blanquitud protestante, sosteniéndose en la lógica de mercado sobre cualquier otra lógica. Así que es diferente un cuerpo que se mutila en sus dimensiones internas, externas, que interioriza la voluntad disciplinadora y de dominación del amo, a otro inserto en una lógica otra. Usando la siguiente analogía pongo el siguiente ejemplo, trabajo es necesario para hacer surcos en la tierra y sembrar maíz, pero no es lo mismo una milpa, que viene de saberes otros, a un monocultivo. Hay una enorme diferencia entre un cuerpo que construye las tecnologías de su actividad y se posiciona como poseedor de sus capitales, a un cuerpo que se mutila, que somatiza, que se histeriza, que se rebela ante el mandato de blanquitud, de perfección.

Por otra parte, me parece que el concepto de Culturas musicales de Gonzalo Camacho problematiza a la vez que aporta una solución a la tensión generada por la clasificación de las comunidades y sus representaciones. Nos ayuda a pensar y comprender a los grupos humanos desde sus autodenominaciones y autorrepresentaciones, ayudando a remover las “aguas estancadas” de ciertas herencias decimonónicas que contribuyen a fomentar nociones de supremacía cultural. Culturas musicales permite pensar no sólo la diversidad y sino desde la diversidad que somos.

La clave decolonial, volviendo a lo dicho anteriormente, permite una perspectiva de “dos miras”, por lo

que es preciso hacer otra salvedad: la propuesta decolonial no consistiría, entonces, en abandonar las representaciones de occidente, sino poner distancia crítica ante la exclusión y marginación que éstas mantienen sobre las narrativas no eurocéntricas, por efecto de la diferencia colonial; y generando otra óptica por contraste, la de escuchar los mundos otros, las historias locales y poner el énfasis en la diversidad.

Algo que me parece fundamental de la crítica decolonial, es la crítica de la propia epistemología decolonial y su ética. Para esto y retomando las cuestiones de identidad discursiva del sujeto, me parece fundamental que cuestionarse no sólo la narrativa, sino un paso atrás, la agenda del narrador, en el que, aún con los conceptos y enfoques decoloniales, puede traslucir un ethos colonial. Es un enfoque que abre el panorama, no una prescripción, no un mandato. Prescribirlo es una actitud colonial, sin más.

Se plantea como fundamento, parafraseando a Mignolo, el camino de las modernidades otras, y no de otra fórmula de la modernidad europea. Así que el trabajo no es el de la innovación, sino el de la recapitulación de modernidades otras narradas desde la cotidianeidad. El primer paso es la indignación y después la organización.

Capítulo III: La guitarra decolonial latinoamericana y sus intérpretes fronterizos

Era un gran tiempo de híbridos
De salvajes y científicos
Panzones que estaban tísicos
En la campechana mental
En la vil penetración cultural
En el agandalle transnacional
En lo oportuno norteño-imperial
En la desfachatez empresarial
En el despiporre intelectual
En la vulgar falta de identidad

Tiempo de Híbridos (fragmento), Rockdrigo González “Profeta del nopal”

La dislocación, o punto tensional, que en este capítulo se busca puntualizar, se localiza en los recovecos e inflexiones del perfil identitario de algunos intérpretes a los que considero *intérpretes fronterizos*. Son considerados dentro de esta categoría, por fungir *como vértices de la confluencia de distintas coordenadas musicales y distintas tradiciones, es decir, por ser poseedores de un capital de frontera que integra el saber académico con el saber corporeizado de distintas culturas musicales*, lo que tiene implicaciones tanto en el repertorio elegido, como en la manera en que éste se interpreta y, asimismo, sobre el *locus* desde donde este saber se enuncia. Los capitales con los que estos intérpretes cuentan, fueron adquiridos por diferentes vías de aprendizaje y experiencias como la tradición oral, muchas veces desde el núcleo familiar o en la convivencia fraterna; los aprendizajes comunitarios como estudiantinas, casa de cultura, talleres escolares; por otro lado los aprendizajes suscitados desde el campo laboral (la chamba) tanto en bares, cantinas, como en la música callejera (el “boteo” o el “hueso”), migraciones, desplazamientos; y finalmente, aquellos aprendizajes que suceden por medio de plataformas electrónicas como YouTube y medios similares y, por supuesto, las instituciones superiores de educación musical.

Como ejemplo de este tipo de intérpretes fronterizos, en los que los saberes dialogan, podemos mencionar a guitarristas como Carlos Iván Reyes Gutiérrez⁷⁵, René Báez de la Mora⁷⁶, Heriberto Soberanes⁷⁷,

⁷⁵ <https://youtu.be/0-5b01gww0A>

⁷⁶ https://youtu.be/BTmcS_fFeWg

⁷⁷ <https://youtu.be/JwdwfzHWRpk>

Manuel Mejía Armijo⁷⁸ (multi-instrumentista), Gonzalo Salazar⁷⁹, Raúl Gasca Toache⁸⁰, Anastasia Guzmán⁸¹, Iván Adriano Zetina⁸² y Jalil Mosso Castrejón⁸³, guitarristas mexicanos de la escena actual. También podemos pensar en los argentinos Juan Falú, Carlos Moscardini, en el boliviano Pirai Vaca, en el brasileño Yamandú Costa. En los siguientes párrafos de este apartado se ampliar la información sobre algunos de ellos y se darán ejemplos adicionales. Considero que este proceso implica una subversión y una apropiación de los contenidos, y soluciones trasladadas, dotados en el “nuevo contexto” de un nuevo sentido e independencia de representación (Quijano 2017). Podemos pensar que es, también, una forma de mediar las tensiones internas de los sujetos nacidos en la herida colonial, es decir, de integrar los capitales que por efecto de la clasificación negativa se niegan o invisibilizan. No quiere decir, con ello, que en los sujetos intérpretes existan las mismas tensiones o que se encuentren en el mismo grado de desarrollo. La intensidad de las mismas es proporcional al locus desde donde se posiciona y a factores como el capital social. El intérprete antes que interpretar un repertorio específico, se interpreta a sí mismo, a su universo interno y social.

En el contexto de América Latina la guitarra tiene múltiples representaciones y menciones dentro de los imaginarios populares como canciones, imágenes, poemarios y películas. Podemos encontrar ejemplos de esto en la *Nueva canción latinoamericana* dentro de la obra poético-musical de autores y autoras como Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, Violeta Parra, Alfredo Zitarrosa, los hermanos Mejía Godoy, por mencionar algunos; y así mismo en la iconografía musical desde la colonia hasta nuestros días. Cabe hacer mención de la presencia de la guitarra en los movimientos sociales latinoamericanos, como en caso del álbum *Guitarra armada* (1979) de los hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy durante la Revolución Sandinista de Nicaragua, en el cual se detalla el uso “correcto” de las armas y municiones; y de los imaginarios del guerrillero que porta la guitarra “al hombro” (como fusil al hombro) en el caso de *La guitarra del joven soldado* (1992) de Silvio Rodríguez; la *Guitarra Negra* de Alfredo Zitarrosa y el *Manifiesto* del chileno Víctor Jarra, que es un posicionamiento político, poético, musical y trascendental de la guitarra y el canto. Dentro de estos imaginarios, la guitarra se representa como un “más allá” de su función puramente musical y su función puramente instrumental, para ocupar un lugar como articulador de sentimientos y necesidades de las colectividades.

⁷⁸ <https://youtu.be/CgkXfFrD2ho>

⁷⁹ <https://youtu.be/uvGWeyyIYQQ>

⁸⁰ https://www.facebook.com/reel/6713334385359918/?s=fb_shorts_tab&stack_idx=0

⁸¹ <https://youtu.be/pcXZ67jDmbw>

⁸² <https://youtu.be/HgWjtI4rCUw>

⁸³ <https://youtu.be/zQJY3qctp8M>

El objeto al que vamos a referirnos, específicamente, es a la guitarra de seis órdenes, sexta o clásica, desarrollada dentro de la academia y cuya característica distintiva es el trabajo de incorporación de sus repertorios mediante la partitura o música escrita. No huelga decirlo nuevamente que, en México, y otros países de América Latina, el ámbito académico representa sólo uno de los ámbitos donde ésta se desarrolla. Dentro de este espacio, cabe diferenciarla de otros tipos de guitarra que mismamente, aunque no de manera central, tienen un espacio de desarrollo y son objeto de estudio dentro del saber académico en México (dentro de las instituciones antes mencionadas) como la guitarra barroca (de cinco órdenes) y la guitarra romántica; asimismo la guitarra empleada en el jazz, que principalmente es la guitarra eléctrica. Por el lado otro, que constituye el del saber popular (no-académico), podemos encontrar una variedad de tipos de guitarras que se emplean dentro de los rituales religiosos, o festivos, de pueblos originarios. Ejemplo de esto son: la guitarra conchera (concha o bandola) y la guitarra huichol (guitarra canari). En el marco de las fiestas populares la guitarra también posee un arsenal de representaciones como la guitarra de golpe, o guitarra colorada, empleada en los Conjuntos de Arpa grande de Michoacán y el Mariachi en Jalisco, emparentada, de igual manera, con la vihuela; asimismo existen diversos tipos de jaranas en el estado de Veracruz, agrupadas, generalmente, en *consorts* colectivos dentro de los fandangos del Son Jarocho; la guitarra huasteca, o guitarra quinta (de cinco órdenes sencillos o dobles), difundida en la región Huasteca de México, empleada dentro del Son Huasteco, por mencionar algunas. Como se ha mencionado anteriormente, la guitarra sexta, aparente del ámbito académico, posee usos y representaciones dentro de la praxis de músicas no-académicas como por ejemplo el bolero, la trova, las músicas urbanas como el rock.

En mi trabajo como intérprete y a través de los años de experiencia con los que cuento, he procurado mantener vigente la pregunta sobre el lugar en que se coloca a los actores y las comunidades que generan los universos sonoros de la música que interpreto. Es evidente que yo no pertenezco directamente a muchas de las comunidades de las cuáles he interpretado su música, pero entonces ¿cuál es mi relación ellas como intérprete académico? ¿cuál es mi retribución a ellas? Es decir ¿dónde estaban dentro de los teatros, foros, salas y auditorios, los actores y productores de dichas músicas en las que los compositores habían basado sus trabajos? No obstante, en mi viaje por el universo de la guitarra, conocí tanto dentro de la academia a intérpretes que poseían capitales musicales extraacadémicos⁸⁴ que dialogaban con los

⁸⁴ No huelga decir que dentro del ámbito académico no recibían el mismo grado de dignidad epistémica hasta ser elaborados por compositores del campo.

propios de este ámbito; así mismo, fuera de ella, conocí a intérpretes que habían tenido un paso breve por la misma y que se habían logrado un diálogo e integración de saberes. En esta posición necesitaba ser señalada la manera de abordar la diferencia a través de la semejanza (que no “igualaba” sino que respetaba la diferencia), lo cual resultó algo notable en estos intérpretes y creadores ¿en qué se diferenciaban? En que su dialogo no supeditaba unos saberes ante otros, y por extensión había un reconocimiento a las comunidades y de alguna manera una retribución. Muchos de estos intérpretes van del bolero, el tango, la cueca, a la guitarra académica, a las músicas de la montaña guerrerense, y de vuelta. Se afirma la guitarra decolonial a partir de una actitud y una ética de sus intérpretes respecto a lo otro, al otro; porque como se ha tratado de problematizar en el primer capítulo de este trabajo, el proceso del intérprete comienza en una instancia subjetiva desde la que se dialogan con universos simbólicos e imaginarios, tal como la identidad, para después comenzar el trabajo de intermediación con el otro, cuya subjetividad sonora se interpreta. Entonces, la interpretación implica la relación con otro y por tanto es un hecho político y social. La guitarra decolonial, sería el espacio donde esos otros conversan en semejanza.

Un ejemplo sería Manuel Mejía Armijo, multi-instrumentista originario de la Ciudad de México que se formó en el Estudio de Arte guitarrístico (Colonia Nápoles, Ciudad de México) de Manuel López Ramos, y que su trabajo actual atraviesa múltiples universos y culturas musicales. Algo notable de Manuel Mejía, es su diálogo y convivencia con las comunidades y su participar como músico dentro de las mismas. Ejemplo de esto es su trabajo con las Danzas del Ixtle del Valle del Mezquital. Considero que la actitud y la ética de Manuel es un buen ejemplo del intérprete fronterizo, por su dialogo, posición y aprendizaje con las comunidades, su manera de acercarse, su posición respetuosa. Más adelante, en el desarrollo de este capítulo, se aportarán más ejemplos correspondientes de intérpretes que por su perfil son considerados fronterizos.

Una vez identificada esta manera de acercarse a los saberes otros, considero que más allá de un repertorio o una música fronteriza se trata de una interpretación fronteriza, es decir, la manera en que se toma posición. Porque estos intérpretes no se limitaban a un tipo de repertorio, sino que transitaban entre diversos repertorios con el mismo respeto, el cuidado y desarrollo para éstos. La posición fronteriza y el giro decolonial que propongo que esta implica, no está garantizada por el hecho de ser latinoamericano, y con esto me refiero a pensarse como región que comparte, al menos discursivamente, procesos históricos, culturales, lingüísticos, políticos similares, aunque puede ser un buen inicio. La colonialidad

se distribuye e interpreta ampliamente en la región como resabio de la colonia, y las identificaciones de ciertos actores con la figura de los colonizadores y sus representaciones persisten. Por lo tanto, la interpretación fronteriza implica cambiar el enfoque y la posición de la colonialidad que sesga, marca y clasifica negativamente a las culturas. Es manera de escuchar y posicionarse, más allá de un objeto en concreto.

Para continuar con el desarrollo de este capítulo y anudar la agenda del intérprete fronterizo con el de la guitarra decolonial, conviene en este punto ampliar la elaboración conceptual sobre ambas ideas, aunar en su alcance, enlazarlas y explicar el mecanismo mediante el cual estas funcionan como dupla:

Transitando al borde del paradigma (eurocéntrico) instalado en la música académica, a veces a oscuras y más allá de los reflectores, se moviliza un sujeto interseccional en el que las tensiones, históricamente instaladas, entre lo popular y lo no-popular (García de León 2002:88), encuentran una mediación y una salida. Me refiero al *intérprete fronterizo*, que no cedió su “subalternidad” pero que tampoco la exotizó como estrategia, sino que ha sabido caminar entre ambos mundos, en la frontera; no es el mestizo, ni el híbrido, tampoco el esquizoide, sino el que reconoce la complejidad de su núcleo identitario y las ramificaciones que este puede generar con las interacciones simbólicas de las comunidades. No está, por supuesto, exento de la herida colonial, pero tampoco se regodea en su trauma, no goza de éste, sino que desde ahí se constituye. Su identidad, por tanto, no es una cuestión cerrada, sino móvil, un sistema cuya construcción nuclear es la de la complejidad. El ejercicio de la interpretación musical lo pone en contacto con los cuerpos sonoros de otros, y en tanto semejantes, pero otros (es decir, diferentes material y simbólicamente), a quienes escucha no desde la prescripción aural, sino desde la diferencia por lo que su escucha no busca lo que “debe haber”, sino lo que hay. Por lo tanto, el intérprete de frontera requiere una serie de tecnologías aurales y técnicas, que, como su identidad, no se encuentran cerradas, sino en continua actualización. No es que pretenda ser un intérprete de todos, sino que su posición en el mundo, la manera de habitarlo no es la de sostener un relato unitario y mucho menos hegemónico, sino el relato de la complejidad al reconocerse como otro. Por eso, reconoce al otro como otro, al que puede interpretar desde su diferencia, esta diferencia le interpela, y esto no quiere decir, por ejemplo, que tocar blues del Misisipi o de Chicago, nos haga ser el otro y performarlo, pero sí nos acerca a comprender la historicidad de los sujetos que producen esa música y que dio lugar al *ethos blue*. Fray Bartolomé de las Casas nos aporta ejemplos de estas relaciones y mediaciones; por otra parte, *Los Tojolabales*, también. La posición epistemológica de este tipo de intérprete no sería la de emplear las herramientas de pensamiento y

teorización occidentales para comprenderle, tampoco el de desdeñar estas herramientas, pero sí verlas con distancia crítica; aborda la interpretación desde donde es el otro, desde donde el otro se piensa y se construye a través de sus propias experiencias, es decir, desde su diferencia. Por lo tanto, la epistemología del intérprete fronterizo, sería necesariamente una epistemología otra, una epistemología de frontera, que responde representaciones no hegemónicas y diferencia. Interpretación fronteriza sería un ejercicio de interculturalidad, que busca el diálogo e intercambio entre los saberes y que mediante su práctica pone de relieve la complejidad cultural de las regiones latinoamericanas. Implica, también, desde una perspectiva política, una manera de tomar posición y conciencia del locus de los intérpretes ante las diversas culturas musicales latinoamericanas, y propiciar el diálogo entre subjetividades colectivas e individuales desde la semejanza y respeto a la diferencia. El intérprete fronterizo dialoga, no se apropia, ni tiene una lógica de extractivismo cultural.

El intérprete fronterizo puede conocer, o no, las notaciones musicales: es también una cuestión de posiciones, por lo que no hay un solo tipo de intérprete fronterizo, ni receta básica. Este intérprete no construye su identidad a través del circuito de concursos y certámenes, que apuntalan, sobre todo la idea de “participantes” y “elegidos”,⁸⁵ de “niños buenos” y disciplinados, frente a los parias y los “infieles”. Se mantiene lejos de una agenda del “yo contra el mundo” que apuntala la narrativa del individualismo.⁸⁶ No se dice con esto que todos los certámenes y/o concursos posean el mismo ethos colonial, pero la ética del intérprete fronterizo no es la de desplazar a los otros por obtener el reconocimiento, ni un lugar dentro del mercado.

Esta formación fronteriza del intérprete, su escucha, y las epistemologías otras (me refiero a la tradición oral, a las tecnologías, técnicas instrumentales y performativas de las culturas musicales latinoamericanas) que articula como herramientas, son las que han funcionado como catalizador del proceso decolonial activo de la guitarra latinoamericana. Este intérprete es clave en el proceso decolonial de la guitarra latinoamericana, y como en un espejo de dos vistas, es a través de la guitarra que podemos identificar

⁸⁵ Recuerdo en el anuncio de los “ganadores” del Festival Internacional de Guitarra de Paracho, Michoacán, México, 2008, las desafortunadas palabras del guitarrista Carlos Bernal, cuando dijo que, según él y el jurado, habían seleccionado a quienes “podían tener una carrera musical”. Lo que no especificó Bernal, quizás porque no se dio cuenta, es que el ámbito académico no es el único espacio donde se puede desarrollar una carrera, y que de cualquier manera, los espacios para desarrollar este paradigma en México son en extremo restringidos. Este me parece un ejemplo que, más allá de ser visto como “desafortunado”, refleja la profunda colonialidad interiorizada de algunos intérpretes.

⁸⁶ En este tipo de certámenes se desplaza y margina la diferencia, en pro de la reproducción del canon. Lo que se premia es la reproducción del canon, la cual se instaura como un habitus del intérprete o por la capacidad de éste de blanquear su interpretación.

este proceso identitario del intérprete.

La guitarra decolonial funciona como un objeto que genera perspectiva para comprender la construcción de las subjetividades no hegemónicas y procesos culturales de frontera. Guitarra decolonial e intérprete fronterizo, funcionan como una dupla de “ida y vuelta” que se construye simultáneamente. Es también una construcción que permite pensar la guitarra latinoamericana como un proceso latinoamericano de largo alcance, por efecto de la proyección de la guitarra en el continente. Se distingue de las agendas exotistas de la guitarra, y de las que subalternizan su producción como objeto imaginario del “buen salvaje”, lo que no la restringe, necesariamente, de estos repertorios, pero sí de la posición desde donde se acerca al mismo. Tampoco reproduce la agenda académica, ni sus intérpretes construyen su identidad a través del “arquetipo segoviano”. Desde las historias cotidianas atravesadas por el canon, la guitarra suele concebirse como un instrumento “menor”, “desafinado”, de “baja sonoridad”, que se “ganó su lugar” en las salas de concierto mediante la mutilación de su capital agreste o su exotización; es decir que, al no ser como el piano o los instrumentos orquestales, la guitarra se marginaliza, porque discursivamente se le mantiene detrás de la marca. Por tanto, guitarra decolonial no puede estar del lado de la hegemonía, sino del lado de la complejidad de historias, contrapunteando el relato unitario del eurocentrismo y la del yo moderno/colonial (Mignolo 2003), ante el del pensamiento comunitario latinoamericano. Por tanto, la posición decolonial de la guitarra implica una construcción de conjunto y no el relato de un héroe civilizador⁸⁷ que invisibiliza las historias y aportes de quienes construyen colectivamente la panorámica del instrumento. Dentro de este relato, lo importante es lo no-unitario, sino lo intercultural y en América Latina. La guitarra performa muchos relatos y posiciones.

Otro rasgo a señalar es su capacidad subversiva, es decir, la de cambiar y reapropiarse de contenidos, técnicas, espacios, formas de escucha y performance. Tiene, por tanto, un ethos carnavalesco y trashumante que la coloca en fiestas, salas de concierto, ceremonias, manifestaciones, impregnándose y también impregnando. La guitarra latinoamericana es decolonial porque puede funcionar como un eslabón del proceso decolonial del intérprete, que con este ejercicio se torna intercultural y fronterizo. Este planteamiento decolonial del instrumento pretende abrir la concepción y entendimiento de la guitarra a la de un instrumento musical de frontera, que no se constituye bajo una lógica unitaria, sino compleja, en la que sus intérpretes tampoco responden a una identidad hegemónica, sino fronteriza, por

⁸⁷ Aquí reluce y se entiende mejor porque me refiero a arquetipo segoviano y reparo en los imaginarios, ideas y concepciones acerca del mismo como héroe fundador de la guitarra de concierto.

lo que el ejercicio interpretativo es en sí, como antes se ha dicho, de interculturalidad.

El etnomusicólogo y guitarrista brasileño Fernando Elías Llanos hace mención en su trabajo *Sugestões para um estudo etnomusicológico do violão: uma revisão teórica* (Llanos 2018) de la “escasa” literatura etnomusicológica en torno a la guitarra. Un planteamiento similar lo realiza Juan Carlos Laguna en el compendio de ensayos y grabaciones *Guitarra Mexicana: Tiempos y espacios del alma mía*, donde declara al principio de su artículo que “resulta injusto que un instrumento tan popular como y protagonista en México como la guitarra... no sea objeto de estudios musicológicos importantes que nos lleven, en el transcurso de la historia, a conocer su origen, su evolución organológica, su repertorio, a sus intérpretes y constructores, y sus métodos de enseñanza” (Laguna, 2016:131-132). A diferencia de Laguna, la consideración y alcance de Llanos se centra “más allá” de la tónica del instrumento, para observar a través del mismo en su función social, antropológica y los fenómenos que este mismo crea. La diferencia aquí planteada, marca la diferencia entre disciplinas: musicología y etnomusicología. Dentro del artículo mencionado y abriendo con su propuesta el espacio de posibilidades, Llanos propone lecturas de la guitarra que permiten un acercamiento a la historia social del instrumento, sus transformaciones organológicas y su relación con nuevas tecnologías, sus significaciones, las corporalidades que genera y la performance. A través de éstas, el autor propone el acercamiento a la guitarra desde una perspectiva etnomusicológica que permita, a través de la misma, el estudio de las relaciones sociales complejas desde los diversos registros del instrumento, es decir: la guitarra puesta como objeto etnográfico que permite comprender procesos sociales y que se torna por sí misma perspectiva desde la que es posible observar los mismos. Dentro de su revisión de trabajos el autor referencia el de Eliot Bates que proponen, *la agencia de la guitarra* como actor, es decir, pensar a los instrumentos como ““potenciais sujeitos (antes que objetos) de pesquisa”, pois esta leve mudan(za) na compreesao valoriza o que ele chama de “pensar atraves de instrumentsos””, un entendimiento que se posiciona más allá de la “atitude fúnebre” da organología tradicional, ainda atuante nas curadorias de museus de instrumentos” (Bates 2012 como se citó en Elías 2018:38). ya que desde su materialidad específica, la guitarra crea relaciones sociales, corporalidades y transformaciones tanto en su performance, como en su repertorio y su sonido. En resumen, la guitarra como objeto a partir de la que es posible entender relaciones sociales complejas, y como objeto/sujeto/actor productor de las mismas. En otros de sus trabajos, como *Félix Casaverde, guitarra negra: identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú*, Elías Llanos realiza un análisis de la construcción y la percepción de la identidad afroperuana, durante el siglo XX, el movimiento de los hermanos Santa Cruz, Victoria y Nicomedes, y la figura del guitarrista Félix

Casaverde, donde destaca el posicionamiento personal de éste en lo tocante a las cuestiones de la identidad musical afroperuana.

Tomando en cuenta este panorama, considero que desde la perspectiva del presente ensayo se puede resaltar la pertinencia de aplicar el enfoque decolonial para comprender el desarrollo de la guitarra académica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y los cinco lustros del presente, y desde la perspectiva de la guitarra como instrumento, su repertorio, su performance y sus intérpretes como ésta ha generado un proceso decolonial. Por otra parte, se observa la relación entre identidad y colonialidad, y, mismamente, por efecto de la diferencia, como esto conduce a perspectivas decoloniales como la de los intérpretes fronterizos. La perspectiva decolonial de la guitarra funciona como una herramienta de análisis que permite comprender la manera en que la colonialidad, entendida como ideología, ayuda a la instauración de modelos homogeneizantes a través de sus intérpretes e ideas canónicas en torno a ésta. Desde esta perspectiva es que analizamos el caso de la música académica occidental y las implicaciones que tiene sobre la configuración identitaria de sus agentes (intérpretes e instrumentos); y por contraste la guitarra como opción decolonial, es decir: que, a través de la misma y su performance, podemos observar los *procesos de resistencia colonial* y los apuntalamientos del pensamiento otro indo, afro y latinoamericano, que, no huelga decirlo, son diferentes en cada región del continente. Aunque no es objeto de este trabajo, y sin pretender abrir la cuestión, cabe mencionar que la guitarra puede funcionar como articulador para el estudio de los procesos de migración, desplazamiento forzado, culturas fronterizas y suburbanas, dicotomías entre lo agrario y lo urbano, procesos de industrialización. Dada su versatilidad, constituye un sujeto/objeto que permite adquirir perspectivas de largo alcance históricas y sociales.

Retomando lo antes dicho, decolonialidad implica una perspectiva de análisis sobre cómo opera la colonialidad y una herramienta para identificar las prácticas trasladadas de las matrices de poder, su vigencia y persistencia a las “periferias” como formas ideológicas que se reflejan tanto en la cotidianidad de la vida, como en el quehacer de sus instituciones y que mantienen la dependencia y sumisión con respecto a las matrices de poder. Si se ha referido anteriormente a la influencia y el traslado del canon occidental dentro de la configuración y establecimiento de las instituciones musicales latinoamericanas, es porque éste se trasluce a través de una currícula que contempla el estudio de la historia de la música “universal”, un enfoque teórico-analítico y un repertorio que mayormente es el de la música académica occidental o música clásica, y una partición cartesiana del cuerpo y la mente como entes escindidos

(Holguín, 2017). Considero que esta partición y escisión son visibles a partir de las restricciones de movimiento que hasta hace algunos años eran podíamos observar en los intérpretes académicos, ejemplo que queda contrastado por el amplio repertorio de movimientos que los intérpretes de otras músicas suelen tener, o que se espera que tengan, y que puede estar relacionado con la manera de corporeizar y asimilar la música, pero también de re-dignificación del cuerpo como territorio y hábitat, como ente en sí-mismo no supeditado a la creación musical sino como una dimensión de ésta. Un ejemplo de esto corresponde al uso del frac, o vestidos de noche, en los músicos de las orquestas, o en los solistas de las mismas, que “restringen” la esfera de movimientos corporales debido a las características fisonómicas de este tipo de vestuarios, que resultan en una especie de “mordaza” heredada de las tradiciones orquestales decimonónicas y que, asimismo, de alguna manera, unifican las personalidades de los músicos, dentro de un “sentido común” que confluye en el director/a. Este vestuario representa un aspecto de un amplio espectro de códigos, hábitos dentro de la sala de conciertos y a la vez la gala de los imaginarios de la blanquitud, por excelencia. Por otro lado, está la vestimenta de los músicos populares que, en géneros como la salsa, la cumbia, el rock, o incluso el son, suele ser “abigarrada” o “exuberante”, y que posibilita un ámbito de movimientos amplios, permeados muchas veces por el baile o la coreografía. Ambas posiciones, tanto el de la música orquestal, como el de las culturas musicales mencionadas, responden mismamente a un contexto cultural dentro del que se identifica con un público específico y, sobre todo, con un repertorio asociado a estas corporalidades. En síntesis, estos ejemplos reflejan una diferencia en las concepciones e imaginarios del cuerpo en diferentes géneros de la música y que, desde el campo de la interpretación musical, pueden estar relacionadas con la manera en que uno y otro tipo de música son incorporadas, o asimiladas, como capital *corposonoro* del intérprete, o como cuerpo acústico. En el ámbito de la guitarra, fronteriza y su cualidad de “puente”, podemos mencionar la diferencia de vestuarios en algunos de sus intérpretes con respecto a otros músicos académicos. Por ejemplo, pensemos en los abigarrados colores en la vestimenta del guitarrista tunecino Roland Dyens⁸⁸ (1955-2016) que lo vinculaban a la música brasileña y el ethos carnavalesco; mismamente en la vestimenta de la guitarrista, compositora y cantora mexicana Anastasia Guzmán “Sonaranda”⁸⁹ y su colorida vestimenta bordada de diversos estados de la República Mexicana y, de manera similar, el guitarrista Jalil Mosso Castrejón (1991)⁹⁰, originario de la región de la Montaña Alta del estado de Guerrero. Otro ejemplo podemos

⁸⁸ <https://youtu.be/yeL5YNzvWek>

⁸⁹ <https://www.educal.com.mx/elenagarro/calendario/member/anastasia-sonaranda/>
<https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/module-styles/son-y-tradicion/451-son-y-tradicion/C3%B3n-guitarra-mexicana-anastasia-guzm%C3%A1n>

⁹⁰ <https://www.adncultura.org/user/25>

encontrarlo en la vestimenta de intérpretes de música contemporánea como el guitarrista Gonzalo Salazar⁹¹ imbuido en traje de manta y los pies descalzos, interpretaba los repertorios contemporáneos más demandantes; en el mismo rubro de la música contemporánea podemos ubicar al guitarrista, improvisador y artista sonoro Fernando Viguera^{92 93} ataviado por una vestimenta “cotidiana” que consiste en una playera de algodón negra, un pantalón de mezclilla y unos tenis, que podría ser la de un “fan” de videojuegos, de cine o de novelas gráficas, en los años 90's, lo que a mi parecer permite una cercanía, en términos de identificación, entre este tipo de intérpretes y su público. Esta suerte de “puente” de la guitarra entre epistemes, dota al instrumento de flexibilidad y fluctuabilidad, que le permiten un perfil fronterizo visible en sus repertorios e intérpretes. A diferencia de otros instrumentos que se desarrollan, mismamente, dentro del mismo ámbito del saber, como el piano o, incluso, el violín, la guitarra tiene un fuerte presencia en muchas culturas musicales en las que funciona como articuladora entre esas dos dimensiones del saber.

Como ejemplos de este *ser fronterizo* podemos mencionar los siguientes ejemplos de autores, su música y sus intérpretes de la guitarra en México, en los que podemos encontrar este tipo de cruzamientos de saberes y coordenadas.

Dentro de sus intérpretes fronterizos podemos encontrar que el perfil se extiende desde una asimilación del corpus general del guitarrista académico hasta la integración de uno o varios capitales de géneros musicales como el flamenco, el jazz, el bolero, el tango y las músicas gauchescas, el son, la guitarra eléctrica, el “fingerstyle”, el rock o incluso aquellos que incluyen el uso de tecnologías a su praxis musical. Algunos de los intérpretes que considero responden a este perfil fronterizo son Alfredo Roveló, quien fue docente de guitarra en la FAM vinculado al jazz y a la música latinoamericana; René Báez de la Mora, guitarrista, docente de guitarra y armonía al diapason en la FAM; Eloy Cruz, guitarrista, continuista, docente e investigador del barroco novohispano y sus vínculos con el son jarocho; Manuel Mejía Armijo, multi-instrumentista, gestor cultural y entusiasta divulgador de la música del barroco mexicano; la antes mencionada Anastasia Guzmán, divulgadora del son y la música latinoamericana para guitarra; Iván Adriano, guitarrista, compositor y musicólogo, actualmente realiza el doctorado en musicología en la Universidad Sorbona de París sobre los repertorios de la guitarra eléctrica; por mencionar algunos.

⁹¹https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=52212

⁹² <https://youtu.be/njKxB1fnlrY>

⁹³<https://mx.linkedin.com/in/fernando-vigueras-621b3670>

Como ejemplo de estos casos encontramos los que, a mi parecer, resultan de hibridaciones como la Sonata I “*Las Campanas*” del compositor y guitarrista Ernesto García de León (1952)⁹⁴, nacido en Jáltipan, Veracruz, México, y estrenada en el año de 1982 por el guitarrista Marco Antonio Anguiano (1951-2000). Para el compositor, las campanas y los campanarios de los templos católicos, “representan la mezcla de las culturas indígena, europea y africana en Latinoamérica.”⁹⁵ En esta obra en tres movimientos, imbuida, no obstante, en la estructura tradicional de una sonata clásica, desde sus títulos I *Diálogos criollos* y III *Son*, se aprecia la intención del autor por resaltar la hibridación y la interculturalidad de las músicas de la región de donde es originario. En un sentido similar podemos hablar del caso de la *Suite Mestiza* del compositor y guitarrista mexicano Guillermo Diego⁹⁶ nacido en la Ciudad de México en el año de 1958, en donde confluyen piezas al estilo de chilena, bambuco, fandango y son, que vistas en su conjunto forman un entramado de ritmos arraigados en México y América Latina. Por otro lado, encontramos la obra para guitarra del compositor, y guitarrista, nacido en Montevideo, Uruguay, radicado desde joven en México, Hébert Vázquez (1963)⁹⁷, donde se perciben influencias del rock audibles a través de sus construcciones rítmicas, motivicas e interválicas, como por ejemplo su *Elegía*⁹⁸, *Metamorfosis*, *Sonata* y *Ocean Child* por mencionar algunas; para guitarra sola, y *El jardín del paisaje púrpura*, para flauta y guitarra; y, por otro lado, melodías y ritmos del son jarocho, como el *Cascabel*, en su obra *El árbol de la vida* para guitarra amplificada y orquesta. Cercanas, mismamente, a la estética del rock encontramos los *Toquines* para guitarra del compositor chihuahuense Armando Luna Ponce (1964-2015) y las *tres piezas* de Jorge Ritter (1957).

La guitarra dislocada: un dispositivo de subversión.

Dentro de los ejemplos de este catálogo, me parece pertinente la mención de la obra *Caja con trenzas* (2004), del creador musical Julio Estrada (México, 1943), perteneciente a la multi-ópera *Murmulllos del Páramo* basada en la novela de Juan Rulfo (1917-1986) *Pedro Páramo*, debido al hecho de que implica

⁹⁴<https://www.adncultura.org/40-anos-de-la-sonata-las-campanas#:~:text=Las%20Campanas%2C%20la%20primera%20sonata,M%C3%A9xico%20en%20agosto%20de%201982.>

⁹⁵Mosso Catrejón, Jalil <https://www.adncultura.org/40-anos-de-la-sonata-las-campanas#:~:text=Las%20Campanas%2C%20la%20primera%20sonata,M%C3%A9xico%20en%20agosto%20de%201982.>

⁹⁶<https://www.musicadeconciertodemexico.com/socios-guillermo-diego-1958>

⁹⁷<https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/hebert-vazquez/>

⁹⁸Dedicada al guitarrista mexicano Gonzalo Salazar.

una serie de corporalidades “extendidas” del intérprete y resignificaciones de la guitarra en un sentido escénico. En esta obra la guitarra extiende su función de instrumento musical y adquiere una significación como objeto/sujeto-escénico-sonoro, ya que ésta representa el personaje de Ana Rentería y el intérprete el de Miguel Páramo. Las técnicas de ataque empleadas para esta pieza oscilan desde las que emplean dos arcos de violoncello, o violín frotadas sobre el cuerpo y el cordal de la guitarra; aquellas que implican una fricción con las yemas de los dedos sobre el cordal o el cuerpo sólido de madera. Basándonos en la observación de la interpretación del guitarrista Iván Adriano (1985)¹⁰⁰, en un primer momento la guitarra es dislocada de su posición “habitual”, apareciendo “recostada” sobre una base frente al intérprete; posteriormente la guitarra es colocada de manera vertical entre las piernas del intérprete; y en un tercer momento, final, la guitarra descansa sobre las piernas del intérprete. Considero que este cambio en la posición de la guitarra responde a la escena de la novela de Rulfo, en el que se perpetúa una violación al personaje de Ana por parte de Miguel. La guitarra es intervenida en su cuerpo, su cordal, boca y cabeza, entendiéndose desde el meta-texto que la caja con trenzas¹⁰¹ representa la guitarra (su caja (o cuerpo) y sus cuerdas), símil de una cabeza con trenzas que es peinada con los arcos y con la punta de los dedos.

Otro ejemplo similar, en el que las morfologías del intérprete y de la guitarra son dislocadas de sus posiciones “tradicionales”. Se trata del *Monólogo IV: El Canto de Polifemo*, del compositor, artesano y campesino de origen mazahua, Samuel Cedillo y que está dedicada al guitarrista Fernando Viguera. Esta obra forma parte de una serie de seis monólogos para diversos instrumentos cuya concepción nace del “sonido puro” y posteriormente su integración a un instrumento. Para construir este ejemplo, tuve la oportunidad de entrevistar al autor que desde el principio se mostró muy interesado cuando le conté sobre las líneas de investigación de mi trabajo, es decir: decolonialidad, identidad y performance. En todo momento, la plática de Cedillo en torno a su *monólogo IV* estuvo estrechamente vinculada con el *monólogo VI: Máquina Parlante*. Por lo anterior comenzaré mi hablando de lo referido por el autor a su sexto monólogo y posteriormente aplicaré las categorías y consideraciones para el monólogo cuarto.

En términos del autor la *Máquina parlante* se trata un dispositivo de destrucción de la lengua y el cuerpo. En términos materiales, la “anti-partitura” en donde se encuentra cifrada esta obra, consiste en un carrete de cincuenta metros de largo en el que se encuentran escritas un “torrente de palabras”, que se van

¹⁰⁰<https://www.youtube.com/watch?v=HgWjtI4rCUw&t=1s>

¹⁰¹ 1.f. Conjunto de tres o más ramales que se entretrejen, cruzándolos alternativamente. 2.f. Peinado que se hace entretrejiendo el cabello largo.

desplazando frente al intérprete, por acción de unos rodillos colocados en los extremos del pergamino. El intérprete se encuentra de rodillas leyendo a velocidades vertiginosas, sin más entonación (altura) que la de la palabra misma, hasta tornarla significante puro, esto es, despojarla intencionalidad y significado. Por otro lado, el cuerpo del intérprete es llevado a un extremo, sometiéndolo a un estrés considerable que busca despojarlo de su significación de humano, hasta convertirlo en una máquina que habla. Dicho procedimiento busca tensionar las relaciones entre palabra y cuerpo. Según Cedillo, este dispositivo también “pone en jaque” la memoria de su audiencia, que en un intento por percibir forma o narración alguna (recordemos que la memoria es diferencial y selectiva, y opera de manera temporal situándose desde un *ahora* contrastado con un *antes* y la expectativa de un *después*), queda anonadada ante el torrente de “sonido puro” generado por las palabras y la imposibilidad de hilar significados. Esta intención de Cedillo de “romper” con el castellano, corresponde al rompimiento, o inflexión, con el “*dispositivo de control* más eficiente y sofisticado empleado durante la conquista y la subsecuente colonialidad, esto es: la lengua.” A través de la lengua se establece un código y una cosmovisión mediante la cual se reproducen las concepciones del mundo, en este caso, las pertenecientes al colonizador. Es de notar, así mismo, que el cuerpo es el escenario donde se inscribe la lengua y donde se desarrollan esas batallas, además de ser el sujeto-objeto de la explotación. Esta posición, que Cedillo establece, a mi parecer es la pugna entre dos identidades tensionadas que convergen en el cuerpo de quienes viven en el marco de la colonialidad, herederos de una situación de colonialismo. En este punto me parece que se define un perfil de intérprete posible de su pieza, así que me pregunto ¿cómo vivenciará una posible interpretación de esta máquina-obra aquellos intérpretes no posicionados desde una herida colonial y que no viven esta diferencia? Aquí encuentro una pregunta y un posicionamiento: la interpretación habita y se adhiere al cuerpo del intérprete y no se representa, se vivencia, esto es: el cuerpo acústico. Parafraseando a Simon Frith, “la música es una forma de vivir las ideas, de experimentarnos a nosotros mismos” y estas ideas, esto que pensamos o sentimos es lo que somos.

A parte de estar contenidas dentro de la misma colección de obras, tanto *Máquina parlante* como el *Canto de Polifemo*, poseen elementos similares en su concepción. Considero que estos son: una intención de dislocamiento y resignificación de sus elementos; un imperativo escénico que, a mi parecer, no puede dissociarse de lo visual, es decir: es obligado ver; una morfología disruptiva del cuerpo del intérprete que implica una ruptura con su morfología tradicional y, de manera similar sobre el instrumento, en el caso de monólogo IV.

De acuerdo con una entrevista realizada a Cedillo sobre su disco de Monólogos I-V¹⁰², él reconoce que su proceso compositivo parte de la idea del sonido puro para posteriormente fijarlo en algún dispositivo (instrumento). La historia del *Canto de Polifemo*, no obstante, varía un poco de esta narrativa: Una tarde se encontraba Samuel explorando la guitarra de manera tradicional, adquirió la posición de un guitarrista tradicional y el taño de manera tradicional. Al sentir agotadas, o acotadas, las posibilidades desde esta manera de relacionarse con el instrumento, dejó la guitarra y se fue a dormir. A la mañana siguiente, encontró otro camino posible que invertía las formas relacionales establecidas desde y por la tradición¹⁰³: Tomó dos arcos para cuerda frotada, colocó la guitarra boca arriba sobre una mesa, la preparó con slide, púas y otros aditamentos, y generó así, perspectivas “poco usuales” de la guitarra. Es importante decir, que la guitarra no suena a “guitarra”, pero que por otro lado “sólo puede tratarse de la guitarra”. Es notable este punto porque en sus otros monólogos se mantiene de alguna manera la esencia y timbre de instrumento. Así mismo, resulta muy importante señalar que la guitarra no se afina mediante ninguna *escortadura* fuera de la afinación “ordinaria” (es decir, por intervalos de cuarta), esto, a decir de Cedillo constituye un “golpe”, a mi parecer en un sentido irónico, a la colonialidad del instrumento. Nuevamente, me parece, se generan una serie de tensiones en torno a la identidad, en este caso del instrumento y del cuerpo del intérprete en escena.

Tanto la guitarra como el castellano, objetos de los monólogos IV y VI, son tensionados hasta romperlos. Para comprender la implicación que esto tiene es importante considerarlos como objetos culturales complejos que poseen un arsenal de significaciones enraizadas históricamente dentro de nuestros imaginarios y, a su vez, toman parte del proceso cultural-identitario desde el cual nos configuramos como sujetos. A través de estos dispositivos se consigue la tensión de las identidades, una resignificación y una *posición otra* de los mismos, similar al proceso de subversión que menciona Quijano (2017).

¹⁰²<https://youtu.be/5wtZmo1tM1w>

¹⁰³ Sin embargo, hay que recordar que Brouwer, previamente, en las *Memorias del Cimarrón*, había empleado un arco de violoncello para accionar la guitarra.

Conclusiones del Capítulo

La guitarra es un instrumento que posee muchos horizontes, es decir, que se le entiende, se le performa y simboliza desde distintas posiciones. Una de las posiciones, es sin duda la eurocéntrica, pero gracias a que no es la única, ni la dominante, este peso se atenúa. Aún esa guitarra académica occidental, posee un inconsciente agrario, es decir, una historia de estratificaciones que se construyen mucho más allá de las academias. Y eso es, la guitarra tiene inconsciente y dentro de éste, hay un arsenal de memorias que se performan en su epidermis sonora, memorias de vario linaje y de diferentes coordenadas, de diferentes alcances y génesis. La guitarra como instrumento viaje, trashumante, ha sabido moverse entre las categorías, recoger de lugar en lugar las diferentes músicas. Por tanto, la guitarra ha sabido vivir en las fronteras, porque no es de aquí ni es de allá, pero si me preguntan: es latinoamericana. La guitarra crea realidades, no sólo las representa, genera relaciones sociales a través de su presencia, genera espacios de convivencia. Es decir, parafraseando a Llanos, la guitarra como objeto nos genera también, y yo sumo, y a la par, generamos a la guitarra; la guitarra nos permite observar las interacciones que tenemos. Desde la performance, no es lo mismo una guitarra de campeonato que se ostenta como “la mejor”, una guitarra de miles de pesos (o euros) que se ostenta como “inalcanzable”, que una guitarra que alegra e integra la diversidad, y, como decía, está en la performance, en la manera en que experimentamos a través de la representación aquello que somos.

Los intérpretes aportamos en este proceso, y como guitarristas estamos en contacto con repertorios diversos. El repertorio latinoamericano de la guitarra es fuerte y presente, pero no basta ello: porque a veces, para adquirir una posición decolonial, aunque es un buen comienzo; se trata más bien de adquirir un enfoque y una posición política. Porque una actitud fronteriza es una posición política, y si no se toma, se puede reproducir el colonialismo. Hay colecciones de música latinoamericana que son interpretadas desde el exotismo, con “condescendencia” colonial, aún por intérpretes coterráneos, o creaciones y creadores a quienes se valora después de su “consagración” en Europa. Me pregunto si nuestra percepción de la obra de Ponce sería la misma si no hubiera contado con el favor de Segovia, y si no se hubiera atendido a las formas y lenguajes musicales del canon. La colonialidad se crea con herramientas, con formas de construir el saber, con los métodos por los cuales conocemos, por la construcción misma de nuestra concepción de la historia, por eso hablamos de violencia epistemológica y no de violencia colonial armamentista. Si se trata de enfoque, el repertorio y la performance son, en realidad los elementos hacer el diagnóstico para comprender cómo se mira lo que se mira.

La guitarra latinoamericana abre la puerta a la diversidad, nos enseña cómo está presente en los países que comparten con México, historias y resistencias, dolencias también. Abre, también, la perspectiva a otras guitarras, no sólo a las latinoamericanas. Voy a usar la siguiente metáfora: el intérprete entra a la guitarra latinoamericana como se entra a un bufete, donde tiene la oportunidad de probar muchos sabores, pero si se inclina a creer que encima de todas las comidas está una, o que todas giran en torno a ésta, se cierra y todo lo demás le parece insípido, insulso, nimio y supeditado al “plato principal”. El “plato principal” lo es y se encumbra como tal, por la fuerza del consenso que la asistencia y los imaginarios preconstruidos ponen en él, pero es una cuestión de representación y en tanto eso, puede, como nos lo demuestra el flujo histórico, moverse de ese centro.

El intérprete es irrigado por la guitarra, pero también el intérprete irriga a ésta y performa a través de ella, la manera en que este se vivencia a sí mismo. Yo, personalmente, a través de los repertorios y su performance, considero que las fórmulas de la guitarra clásica están por agotarse, y no se trata de huir hacia el siguiente manantial del desierto y explotarlo para mantener a flote esa idea, como la de las modernidades capitalistas; sino, como dice Mignolo, atestiguar y atestiguarlos dentro de las modernidades otras y no otro relato de la modernidad. Estas modernidades otras están presentes en la guitarra latinoamericana y tenemos un continente de ejemplos.

Capítulo IV.

El repertorio latinoamericano: Interpretación, cuerpos resonantes, Singularidad y comunidad.

*Juntos en la unidad hecha en silencio,
eran el fuego, el canto indestructible,
el lento paso del hombre en la tierra
hecho profundidades y batallas.
Eran la dignidad que combatía
lo que fue pisoteado, y despertaba
como un sistema, el orden de las vidas
que tocaban la puerta y se sentaban
en la sala central con sus banderas.*

Pablo Neruda, El pueblo, fragmento.

Este último capítulo se focaliza en la revisión de casos específicos de la guitarra latinoamericana, tomando como punto de partida la música en su forma escrita y transcrita para guitarra, que integra los saberes de las culturas musicales latinoamericanas con su forma académica. Como marco de referencia para este repertorio, se hará énfasis en el perfil fronterizo de sus autores, el cual, como ya hemos mencionado anteriormente, constituye una opción decolonial ante el perfil homogeneizante de las representaciones construidas a partir de un marco eurocéntrico, aportando algunos comentarios biográficos necesarios, que resultan auxiliares para resaltar aquellas características estilísticas provenientes de marcos de interpretación, o performance, de las culturas musicales latinoamericanas. No huelga decir que no sólo importa que las músicas aquí expuestas sean entendidas como decoloniales, también la interpretación de la misma y las herramientas con las que se realice, deben estar en clave decolonial. Los casos musicales que se aportarán son fragmentos representativos de obras musicales de autores como el argentino Jorge Omar Kohan, el brasileño Baden Powell, el mexicano-uruguayo Hébert Vázquez y el cubano Leo Brouwer. Cabe hacer la importante aclaración de que la música de Baden Powell no parte de una forma escrita, sino que fue transcrita a la escritura de la guitarra por un guitarrista, pero que, no obstante, su forma de origen sí es la guitarra.

Antes de continuar con la exposición sobre los contenidos de este apartado, quiero hacer una precisión e intentar liberar, de un lugar común, el sitio en el que suele colocarse, por cliché y, quizás defecto, al

pensamiento latinoamericano y sus representaciones simbólicas:

Abundan las experiencias e historias, tanto en extranjeras como a través de los coterráneos, que tienden hacia una concepción exotista de América Latina. Dentro de las producciones discográficas y programas es común encontrar el pensamiento de postal turística y “Pueblo Mágico”, de turismo cultural y de artesanía. Con el fin de desmarcar la actual elaboración de ese rubro, hacemos la precisión de que, si bien considero que la práctica y reflexión sobre las culturas musicales latinoamericanas, si constituye una práctica intercultural que, sin ser prescriptivo, debería ocupar el espacio de reflexión más allá del área de etnomusicología, considero que, en todo momento es menester cuidar el no tornarse una práctica exotista. La guitarra decolonial no puede ser exotista, es la guitarra de las posiciones otras, de las que incluso son antagónicas e incómodas, de las historias que por tránsito se han mantenido al margen y en la frontera de la academia, pero también de lo exotista. La guitarra juega, dentro del escenario y espejo de las representaciones, un núcleo identitario en constante y continua actualización.

Desde el campo de la lingüística entendemos que un significante puede tener una larga cadena de significados (Saussure 1945) que se extiende y ramifica por el uso de los hablantes. Trasladado al campo de la técnica instrumental, podemos convenir que no existe ni una idea, ni una interpretación, ni una técnica unitaria en el universo de la guitarra, ni nos interesa que exista, también así, no podemos considerar que técnicas “similares” en contextos diferentes posean significados similares, y considero que es importante hacer esa diferencia semántica cuando hablamos de un “ligado” y un “ligado”, o de arpegios en distintos universos musicales. La Guitarra, en este sentido, es un instrumento que recorre el mundo, pero no lleva consigo el “universalismo”, no en el sentido del eurocentrismo. No por esto, es que sea menester, ni urgente, buscar nuevos nombres para el ligado, o alguna otra concepción del instrumento, que de manera simplificada, dentro de los parámetros de la técnica, implica la manera con que se nombra un mecanismo de pulsación de la mano izquierda que genera por efecto del ataque de una primera nota una segunda de menor intensidad, pero que, en contextos de significado, fraseo, ritmo, color, puede tener significaciones y aplicaciones múltiples que se ramifican más allá de lo musical y atraviesan la dimensión emocional del intérprete. Esto es una manera de decir, que *el otro es otro*, aunque sólo podamos entenderlo en nuestros parámetros, y, para que el otro aparezca en toda su magnitud, hay que escuchar, abrir los oídos y escuchar la diferencia, por incómoda y dislocaste que sea. Esta heterogeneidad de significados se sostiene no sólo en las ideas y preconcepciones sonoras del autor, enclavadas en su contexto específico, sino también en la praxis del intérprete, la cual, como hemos mencionado antes,

constituye un proceso y no una cosa en sí. La misma se transforma en relación al espacio sonoro, el contexto y el *habitus* del intérprete. La técnica de un intérprete, finalmente, es un espejo de quién es o quién ha sido, y he ahí el valor de la interpretación, que corre de manera paralela a las transformaciones de su ser y que se representa, durante el transcurso de su vida, de maneras diferentes, siempre y cuando las diversas latitudes de su alma posean un espacio o dispositivo, para ser escuchadas y habitadas, y no resulten sometidas por las “identidades asesinas”, que menciona Gilberto Giménez, las cuales constriñen el espacio para la diversidad. Interpretación, intérprete e identidad son palabras que implican un tránsito, la decolonialidad sería el enfoque para observar los mecanismos anímicos instalados en la psique colonial.

En un “más allá” de mi trabajo como intérprete de guitarra, me he dedicado en los últimos años, a fungir como bibliotecario del archivo de una orquesta, y he podido observar, desde esta compenetrada posición, el repertorio de anotaciones de los músicos que transitan, a través de generaciones o servicios, dejan en sus partituras; escrituras y trazos del cuerpo acústico, anotaciones de movimiento y respiración que dan cuenta de la diversidad de pensamientos y sentimientos, que se revelan ante la homogeneidad del cuerpo orquestal que busca una identidad global concentrada en la figura del director o la institución. He aquí la paradoja de la comunidad, el sentido ominoso de sus mandatos y demandas, pero, mismamente, la estructura que confieren y sostiene la identidad, sin que por ello se anule, necesariamente, la frontera de la otredad. Es decir, los espacios de resistencia se encuentran en las comisuras de la interpretación. Diana Taylor decía que, aunque todo haya sido ya dicho, “no ha sido ya dicho por nosotros”. Por eso, dejemos que las cuerdas canten, que han sido ellas quienes nos han mostrado nuestra complejidad y quienes la han creado, que han sido ellas quienes día tras día nos recuerdan quiénes somos y quiénes fuimos.

Rito de los Orishas. Leo Brouwer

Como antes hemos dicho, la identidad de la guitarra es móvil y depende en parte de la diversidad de sus intérpretes, y que mismamente éstos se configuran, de acuerdo a la tesis de Fernando Elías Llanos, a través de la guitarra como objeto que incide en la agenda de los sujetos. La guitarra crea espacios y prácticas, mismos que son transportados a otros espacios donde se modifican y se hibridan con el tránsito. Es un ejercicio de unidad y diferencia. La guitarra confiere identidad y pertenencia a un grupo no unitario, que se identifica, no obstante, bajo el significante guitarra.

El primer caso, corresponde a la obra para guitarra sola *Rito de los Orishas* (1991) del compositor, guitarrista, percusionista y director de orquesta cubano, Leo Brouwer (-1939). La figura de Brouwer puede situarse dentro del campo de los músicos postrevolucionarios de vanguardia, como Héctor Angulo (1932-2018), Carlos Fariñas (1934-2002), Roberto Valera (1938) y Calixto Álvarez (1938), que pugnaron por la creación de un arte nacional de corte social, lo cual implicó la visualización de sectores de la población que hasta entonces permanecían “invisibilizados”, es decir, aquellos que integraban las poblaciones afrocubanas y sus herencias, las clases obreras y las representaciones culturales de estos grupos, y que con el triunfo de la Revolución Cubana (1959) tomaron un realce y posición dentro de los campos oficialistas. Asimismo, la música y los estudios del sonido toman fuerza con la creación del *Grupo de Experimentaciones Sonoras del Instituto de Artes e Industria Cinematográficos*, lo que impulsó la música de vanguardia. Podemos corroborar esta asimilación de lenguajes en obras tanto de Leo Brouwer, *Rito de los Orishas* (1993), *El Decamerón Negro* (1981); y el *Requiem Osún* (1986) de Calixto Álvarez; o los *Cantos Yoruba de Cuba* de Héctor Angulo (1970). Todas éstas poseen una carga programática basada en temáticas africanas y afro-cubanas, y mismamente, un universo sonoro rico en rítmicas, colores y temas de la misma línea originaria.

Considero que la obra de Leo Brouwer representa un caso paradigmático dentro de la guitarra latinoamericana, afirmo esto tanto por la influencia ejercida sobre un gran número de guitarristas intérpretes, compositores del instrumento, como tanto por la creación de obra solista para el instrumento, de ensamble y orquesta, así como una fuerte labor pedagógica y generación de pensamiento musical latinoamericano. Su obra ha transitado, a grandes rasgos, por tres grandes periodos compositivos: Un nacionalista-latinoamericanista; otro en el que inclinó hacia la composición electroacústica, el serialismo

y la aleatoriedad; y un tercero de nueva “simplicidad” en el que toma elementos de la música afrocubana fusionados con el minimalismo y que nace de la necesidad del compositor de poder comunicarse, lo cual no le era posible al volverse más “abstracto y hermético” con el uso de lenguajes de vanguardia (Brouwer 2004:86). Dentro de este último periodo compositivo es donde podemos encontrar la creación de obras como el *Rito de los Orishas*, en las que, desde el título, podemos encontrar una fuerte alusión al universo afrocubano y al sincretismo que da origen al mismo. En el título de la pieza encontramos, por un lado, a los Orishas, que se refiere a las deidades que integran el panteón afrocubano de la religión yoruba y cuyo origen resulta del sincretismo de las religiones de las etnias yoruba, Bantú, Níger, con la religión católica, resultando en la Santería y que, en diversos países de latinoamericana, como Haití, ha tomado formas como el Vudú. Considero que este tipo de sincretismos en la cultura, son resultado, en términos de Aníbal Quijano (2017) de las resistencias que las etnias, sometidas históricamente por mecanismos como la esclavitud, la trata y la diferencia negativa sobre sus producciones simbólicas, han tenido para mantener viva la raíz originaria de sus pueblos, su historia, la conexión con su pasado y sus lenguas¹⁰⁴. Para cada Orisha existe un alter-ego dentro del santoral católico que se emparenta con éste a través de similitudes en su temperamento, el tipo de milagros que han realizado, sus representaciones dentro de la naturaleza (el rayo, el fuego, el agua) y las fechas de sus celebraciones anuales dentro del calendario gregoriano.

Por otra parte, encontramos el concepto de rito, el cual se encuentra ligado, de acuerdo con el historiador de la religión Mircea Eliade, al concepto de mito, conformando con el primero una dupla indisociable. El rito es una actualización y rememoración del mito dentro del espacio del tiempo contemporáneo, y a su vez, el mito es el relato de un suceso que dio origen a una “nueva situación cósmica”, lo cual quiere decir, que con la elaboración del rito se trae al presente aquel “pasado” originario, que se reactualiza en el tiempo, el espacio, y que narra la historia de las etnias o de eventos que marcaron su historia, o la cambiaron, con lo que se asegura la vigencia y la transmisión de valores y códigos fundamentales para los grupos humanos. Dentro de las celebraciones de la religión yoruba, la música y el sonido-palabra, juegan papeles de suma importancia en la configuración del ritual. La *palabra arquetípica de los dioses* es traída a través del *akpwón*, que desempeña una función de solista o antifonero, y es quien transmite su canto al *ankori*, o coro de devotos (Carpentier 1980). En ese contexto, son los iniciados o antifoneros, los únicos que licitados para hacer sonar los tambores ceremoniales *batá*, a los que se concibe como deidades que cantan mediante los diversos toques y ataques sobre sus parches de piel y su cuerpo de

¹⁰⁴ Por ejemplo, la lengua lucumí, en Cuba, que no sólo se trata de una lengua iniciática dedicada a la religión, sino que constituye una lengua para referirse al mundo en su tiempo cotidiano.

madera. Considero que, hasta aquí, podemos realizar dos consideraciones que se traslucen en la obra de Brouwer de lo dicho anteriormente: el uso de tiempos, concepciones, motivos rítmicos y temáticos provenientes del universo musical afrocubano; y el traslado de cierto lenguaje percusivo a la guitarra en el que las cuerdas fungen, en ciertos momentos, el personaje de los tambores y así como de figuraciones de la marimba o el vibráfono. Esto último podemos corroborarlo a través de los desarrollos rítmicos del bajo en sus obras, de los cuales se aportarán ejemplos más adelante, que recuerdan, en cierta medida, la manera en que Baden Powell trabaja los mismos en las Afrosambas que compuso junto con Vinicus de Moraes. El desarrollo de esos “bajeos”, o cantos sobre los bajos, podemos constatarlo en las tempranas obras de Brouwer, como su colección *Estudios sencillos* para guitarra donde el I estudio, y varios más dentro de la colección como, por ejemplo, el III, el VIII, tienen un trabajo considerable del bajo en cuestiones de canto.

Formalmente, Rito de los Orishas posee dos secciones generales que a su vez tienen divisiones internas marcadas por cambios de tempo y de textura: I *Exordium-conjuero* y II *Danza de las Diosas Negras*. Considero que estas dos secciones corresponden a momentos claramente definidos dentro del ritual. El primero es el momento donde, a través del rezo, es decir, la repetición de una célula sonora que sacraliza el tiempo y el espacio cotidiano, convirtiéndolo en el tiempo del ritual y el cual es necesario para que “baje el Orisha”. Carpentier (Carpentier, 1980:300) escribe al respecto:

Si la práctica de “hacer bajar al santo” se acompaña de un canto monótono, cuya finalidad es engendrar la obsesión, la idea fija, propiciadora del éxtasis, en las fiestas ñañigas, por ejemplo, hay tantos cantos diferentes como frases presenta el complicadísimo ceremonial iniciaco... A más recitaciones de fórmulas “en lengua”, medidas sobre el parche de un tambor

Es decir que el conjuero mediante la palabra que mediante su repetición se funde en *unidad sonora* cuyo significado se diluye en el continuo de significado, es el paso necesario para llegar al frenetismo dancístico de la segunda parte donde la deidad se ha manifestado a través de sus iniciados y que ha creado mediante una serie de palabras, historias y relatos, la distribución de un código y una manera de ser, que se performa a través del cuerpo y se percibe como identidad abierta que se reactualiza individual y colectivamente a través del rito. Valores nucleares que interactúan con la diversidad y complejidad. La parte II, correspondiente a la danza, internamente está constituida por varias subsecciones que varían entre sí por el carácter de las mismas y las elaboraciones rítmicas de los temas (o motivos). A continuación, presento el esquema general de la pieza, similar a como se ha hecho en la exposición de

las otras piezas de este trabajo, los materiales con cierto grado de parentesco serán colocados en columnas. Es importante notar que la numeración que se empleará es la que corresponde a la numeración dada por la editorial,¹⁰⁵ que se reinicia con el comienzo de la segunda parte.

I Exordium- Conjuro			II Danza de las Diosas negras	Danza I				Danza II		Danza III
Introducción Lento ♩ = 55-56 Compás 1 - 25	Vivace ♩ =120 Compás 26 - 70	Tempo libero/ Compás 71 - 79	Introducción ♩ =72-76 Compás 1 - 10	Allegro ♩ =108- 112 Compás 11-16						
Lento (Intro) Compás 80- 88				Compás 17-25						
				Compás 26 -30	Un poco sost. ♩ =88-92 Compás 31-37	Un poco sost. ♩ =72-76 Compás 38-42				
				Tempo de danza I ♩ =108- 112 Compás 43-49			Un poco sost. ♩ =72 Compás 50- 53 Lento* 54	♩ =100-108 Compás 55-84		
							Evocación I Lento (elaboración del 54) =108 Compás 85	Quasi Lento/tempo danza II ♩ =108 Compás 86- 100		
							Evocación II Compás 101	♩ = 108-112 Compás 102	Cadencia Compás 108-117	Tempo di danza III ♩ =92 Compás 118-153
		Vivace Compás 154-156								
Lento ♩ =63 Compás 157-164		Vivace Compás 165-166								

El siguiente fragmento corresponde a la introducción del conjuro. Nótese la reiteración del “do#” y el posterior cambio de altura al armónico de “mi” del traste xii. Estas dos alturas, aparecerán reincidentemente durante el desarrollo del conjuro, como un ostinato rítmico generador del trance y

¹⁰⁵ DOBERMAN-YPPAN

mismamente, el intervalo que generan entre ellas, es decir el de *tercera menor* es un intervalo de uso recurrente en los temas rítmico melódicos que se presentarán durante la Danza de las Diosas Negras. Desde mi perspectiva de intérprete, considero que este modelo de frase alcanza un énfasis en el segundo compás, por lo que los tres tiempos del primer compás les entiendo con una función anacrúsica que se dirige al acorde arpegiado del segundo compás y que encuentra su salida en el armónico del tercer compás. Nótese que en ese punto es donde la dinámica alcanza su punto más “álvido”, dentro de lo tenue de la dinámica general del pasaje.



Del compás 1 al 3

Como puede observarse en el siguiente fragmento, es mediante un cambio de tempo que se señala el comienzo de la segunda sección del conjuro, en la que se mantiene el “do#” y el “mi” como alturas reiteradas a manera de pedal, y sobre ellas (o bajo ellas, cabe decir) se construye un motivo rítmico entre los bajos y la sección media de la guitarra. En términos de interpretación considero que este pasaje tiene una importante carga de color entre el bajo y el pedal, que puede resaltarse, si la línea del bajo es atacada con la yema del dedo pulgar de la MD para crear un efecto de tambor “apagado”. Nótese, mismamente, la reiteración de la función anacrúsica de la nota pedal que se genera durante el compás 26 y 27 y que desembocan en el 28. Nótese que la anterior tenía tres compases y la siguiente cinco:



Del compás 26 al 30

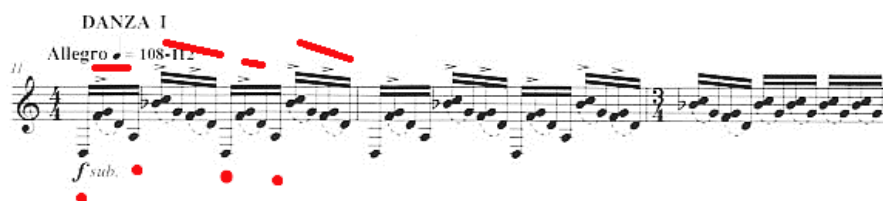
Este siguiente fragmento muestra una frase de seis compases en las que aparece la nota pedal en “mi” y figuras rítmico-melódicas en aglutinantes. Nótese cómo en el tercero y cuarto compás de este fragmento, se presenta parcialmente el motivo del bajo que se amplía en el quinto compás y el acorde con el que

culmina. Considero que un aspecto del trabajo interpretativo y de incorporación de los materiales sonoros de esta obra, recae en la consideración de la irregularidad del número de compases que constituyen cada frase. Este señalamiento ayuda a establecer jerarquías en la gramática y sintaxis general del texto, que permiten establecer que la importancia de un motivo, tema o material, estriba no sólo en sí mismo, sino que depende del *momento narrativo* en el que se presente, y éste, mismamente, depende del contexto y el desarrollo dentro de la forma general de la pieza. Por ejemplo, la nota pedal presentada desde el primer momento en el *conjuro* no posee igual jerarquía en este segundo momento del mismo movimiento, sino que, debido a la aparición de las construcciones rítmico-melódicas del bajo, tiende a percibirse como una construcción supeditada a la aparición del mismo, que aquí se presenta. Podemos decir que, hasta este momento, no se ha presentado “nada nuevo”, sino que se han elaborado y colocado de manera diferente los elementos dentro de la “escena”. Considero que, dentro del “plan general” de un intérprete, este tipo de organización puede ser de utilidad para la administración de la “energía” narrativa, es decir, la fluctuación de los momentos a través de los que se conduce el relato, ya que un tema o motivo, no tiene igual importancia en todos los momentos, sino que está supeditado al contexto que lo significa.



Del compás 31 al 36

Como lo muestra el esquema general de la obra, la Danza de las Diosas Negras se encuentra subdividida en tres danzas con características diferentes. Lo que difiere en sí es el carácter del carácter, es decir, el temperamento de cada Orisha representado a través de la danza y las alusiones a los tambores ceremoniales Yoruba. En el siguiente fragmento podemos observar distintos niveles rítmicos, de color y de registro, en términos percusivos.



Del compás 11 al 13

Podemos observar en la parte grave, correspondiente a las notas “re” de la sexta cuerda y “la” de la quinta cuerda, junto con el intervalo de quinta ascendente que forman, la formación de un “tambor que habla”, es decir, que mediante las dos notas que lo conforman se puede articular el nombre de “Shango”, es decir, distribuido silábicamente, Shan (“re”)-go (“la”). La parte media del registro, correspondiente a las dos semicorcheas del medio y las cuatro siguientes, organizadas en grupos de dos, generan junto con los bajos, una polirritmia, que podría entenderse como una dinámica responsorial entre el iniciado y el coro, sólo figurativa, pero no literal. En su conjunto, y mirada desde su particularidad, la rítmica de este pasaje puede sintetizarse de la siguiente manera, formando unidades pequeñas que facilitan su comprensión y articulación, en vez de pensarles como grupettos de cuatro semicorcheas:



compás 11

1 1-2 1 1-2 1-2 1 1-2 1 1-2 1-2

Es decir, a la primer semicorchea del bajo se le da el valor de “1”, a las siguientes dos “1-2” y así alternadamente de acuerdo a su aparición. A mi entender, pensarla e incorporarla de esta manera, permite hacer una distinción de la textura percusiva y generar articulaciones otras articulaciones en el cuerpo del intérprete, que se traducen en una performance que alude a la danza. Considero que en ciertas músicas del tropicales, como la salsa, el merengue, con un fuerte sentido rítmico construido a través de complejas baterías y que tienen implicaciones con el baile y la danza, se articula un cuerpo acústico, metáfora del cuerpo humano, igualmente ya metafórico, creando una correspondencia y topología entre los mismos, ubicando las percusiones de registro grave en los pies y cadera, medios y agudos, en cabeza, espalda y hombros. El fragmento, perteneciente a la Danza II tiene un carácter similar.



Del compás 61 al 63

1 1-2 1-2 1 1-2 1-2 1-2 1 1-2 1-2 1 1-2

Sobre estas figuraciones rítmicas se construye el tema o motivo de la segunda danza (en la parte aguda), cuya interválica aparece en diferentes momentos, es decir, la de “segunda mayor”- “tercera menor” o inversiones de la misma que comienzan con la “tercera descendente” seguida por una “segunda ascendente”, cubriendo, como rango total, una tercera. Considero que la “tercera menor descendente” es, dentro del universo de la composición brouweriana, un lugar común de entonación y una declaración étnica, que podemos hallar en otras músicas de herencia afriacana como el blues. A continuación se presenta el fragmento que contiene el tema mencionado, al principio de la segunda danza, y que, desde la perspectiva de los tambores “que hablan” considero que articulan el nombre de Yemayá, orisha del pueblo Egba y divinidad de la fertilidad en el universo yoruba. Rítmica y silábicamente podemos entenderlo de la siguiente manera: Ye (“fa”)- Ma (“re”)-Yá (“re”) Ye(“do”)- Ma (“re”)- Yá (“re”), que a diferencia de la tercera que se cubría en la otra elaboración, aquí se cubre el rango de una cuarta justa entre el “do” y el “fa”.



Del compás 55 al 56

Las evocaciones e historias a la religión yoruba antillana, a través de las figuraciones rítmicas, motívicadas, melódicas, armónicas, y alusiones a la percusión, dentro de esta obra de Brouwer, y otras del mismo periodo compositivo, permiten entrever un arsenal de historias, mitos y cuerpos, que no son los que se representan dentro de las narrativas hegemónicas “mundiales”, refiriéndonos con esto, a las narrativas eurocéntricas o noratlánticas. No son los cuerpos blancos, ni sus voces, ni las articulaciones del mismo las que hablan en esta obra, por el contrario: son historias de una profunda raíz, que sobrevivió a lo atroz de la trata, al fuego del inquisidor y la lavia del evangelizador, a través de resistencias y reconfiguraciones culturales que dieron como resultado sincretismos. Tampoco son las narrativas de occidente, ni las del hombre blanco eurocentrado, ni su forma de tocar los instrumentos, ni de concebir el sonido en la guitarra, el cuerpo, el espacio, la tierra y las relaciones con el calendario, tampoco el tiempo ritual de la misma. El sonido, en este caso, no depende de la concepción de la cuerda en tanto “cuerda” sino, del uso

perkusivo, pero no únicamente alusivo, sino una idiomática de la guitarra pensada como percusión. El sonido, que también es palabra, posee enseñanza e identidad. La música que porta esta identidad no se aprende desde sistemas cartesianos, sino que se integra e incorpora como parte del aparato de creencias, que funciona como transmisor de pensamiento, formación de idea mundo a través de una cosmogonía, a la par de que aporta cohesión del sujeto a la su comunidad y juega un papel importante dentro de su identidad. Por todo lo anterior, es que considero que esta obra resulta esquemática del giro decolonial.

Sonata “en la neblina”. Jorge Omar Kohan

En el espacio urbano del puerto de Buenos Aires, la guitarra representa una cuestión raigal e identitaria. En sus arrabales se desarrolla una vida cultural y musical de gran potencia, que implica géneros como el rock, el tango, las músicas folclóricas y la música académica. Tanto en sus instituciones de enseñanza musical, como en sus calles, milongas y peñas, la música es historia, tradición y transformación que transforma. En este contexto es donde nace la Sonata “en la neblina” (2007) del compositor porteño Jorge Omar Kohan y otras obras que comprenden el catálogo de su producción musical. Buenos Aires, como Veracruz y Cartagena, al ser puertos, comparten ese aspecto privilegiado de ser espacios de tránsito que permiten el flujo de los aires y corrientes de vasto alcance que sedimentan, en el inconsciente sonoro, ritmos como la milonga, el candombe, el fandango y las jácaras, que se sedimentan en producciones musicales de frontera, es decir, que se sostienen en la intersección de capitales.

Jorge Omar Kohan nace en Buenos Aires, en el año de 1971. Tiene una laureada carrera internacional tanto como intérprete y compositor. Sus obras se han tocado en varios países del mundo y han sido publicadas y editadas por casas como Berben¹⁰⁶ y Ut-Orpheus¹⁰⁷. En su producción musical, tanto escrita como discográfica¹⁰⁸, podemos comprobar una íntima y raigal relación con el tango argentino. En el mismo tenor, se ha desempeñado como guitarrista del ensamble de tango “La Camorra”, el sexteto “Vibraphonissimo” y acompañante de cantantes como José Ángel Trelles, Amelita Baltar y Roxana

¹⁰⁶ Sonata "En la neblina" (guitarra)

¹⁰⁷ (Bologna-Italia): “Cinco Estudios Tangueros” (guitarra); Suite "Queja de los Arrabales" (violín-guitarra); “Tango Sonatina” (guitarra); “Dos Piezas sobre Tobi” (duo de guitarras); Suite "Otros Arrabales" (violín y viola); “Imagen del barrio alegre” (cuarteto de guitarras); "Milonga del eclipse" (duo de guitarras); "Recorridos" tango-sonata (violoncello y guitarra); Gardel - "Tangos para el Cine" (guitarra).

¹⁰⁸ “Queja de los arrabales” (2009), “Sólo Gardel, tangos para el cine” (2019),

Fontán. Como se ha dicho, en este pequeño resumen de la semblanza que el propio compositor realiza, existe un marcado énfasis en el tango. Por la parte académica realizó estudios en la Escuela Nacional de Música "Juan Pedro Esnaola" (Buenos Aires-Argentina) y egresa del Conservatorio Nacional de Música "Carlos L. Buchardo" (Buenos Aires-Argentina). Tomó cursos de perfeccionamiento con guitarristas como Eduardo Issac, Víctor Villadangos, María Isabel Siewers, Miguel A. Girolet y composición y análisis con Laura Baade.

La Sonata “en la neblina”, fue compuesta en el año 2007 y está dedicada al guitarrista argentino Eduardo Issac. Esta obra participó en el Concurso Internacional de Composición para Guitarra “Brescia Chitarra Contemporanea” (2008) obteniendo el primer premio en el certamen, siendo estrenada por el guitarrista. Escrita en un solo movimiento, la obra posee en su desarrollo momentos contrastantes donde se intercalan los momentos de fuerza rítmica con los de carácter cantábile, así como formas musicales que oscilan entre la danza a las imitaciones polifónicas.

A rasgos generales la partitura presenta la siguiente estructura, marcada por cambios de tempo y carácter:

Introducción	Allegro enérgico	Scherzo	(Puente)	Andante Cantábile	Allegro enérgico	Andante	Vivace
1-24	25-77	78-91	92-93	94-118	119-160*	161-172	
	173-230	231-235	236-237	247-257*	258-274		275-302

*La segunda vez que se presenta el “Allegro enérgico” (negrillas en la gráfica) no se realiza de manera textual, sino que corresponde a un desarrollo, por lo que las frases construidas en cinco compases, se extienden a seis y se contraen a dos.

*La segunda vez que se presenta el “Andante Cantábile” no se realiza de manera textual, sino que se desplaza el tema de “la” a “si”.

Lento , a piacere

Sonata “en la neblina” del compás 1-10. Berben (2007)

Este primer fragmento pertenece a la introducción. Podemos observar en sus primeros seis compases, un desplegado de sonidos que, dentro de la organología de la guitarra, es posible tañerlos con un ataque suave, casi puramente con la yema de los dedos, de tal manera que se genere una sensación atmosférica, cuasi orquestal, desarrollada en la extensión de tres octavas de la guitarra, ocupando casi todo su cordal, exceptuando la sexta cuerda. Más adelante, se presenta el mismo tema, pero de manera más “pesante”, enfatizada y tensionada por el intervalo de cuarta aumentada y séptima menor-mayor, que se desplaza en posición similar a cómo se realiza el desplazamiento de posiciones en la sonata Op. 47 de Alberto Ginastera o en algunas obras de Heitor Villa-lobos, las cuales son reminiscencias de las maneras de performar dentro de algunos géneros de la guitarra popular y que responden a afinaciones de la guitarra por acordes mayores. En términos de ejecución, considero que aquí se tiene que tomar una decisión respecto al sonido que se quiere producir con los bordones. Aunque dentro de la guitarra académica suele buscarse cierta “pulcritud del sonido” en los bordones, es decir, sus cuerdas graves construidas con un entorchado de metal, y que sus “defectos del sonido”, como los que son producidos por la fricción y los arrastres de los dedos sean “limpiados”¹⁰⁹, considero que éstos son, en realidad, cuestiones de identidad, idiomáticas y organológicas del instrumento, que resultan en cuestiones de interpretación. El sonido de un intérprete, no sólo su repertorio y capital cultural, implica también una cuestión de identidad y de representación, así como una forma de filiación a un grupo. El sonido es cuerpo, es voz y espacio, y, por lo tanto, es escenario y representación.

La influencia del tango, y el candombe, que hemos visto representa un afluente considerable en la

¹⁰⁹ Blanqueados, cabe decir.

producción de Jorge Kohan, podemos encontrar la presencia de su rítmica (3-3-2) principalmente observable en las construcciones de los registros bajos y medios de la guitarra. Esta rítmica, de raíz africana, se encuentra presente en un gran número de ritmos latinoamericanos, desde Cuba hasta Argentina, como la habanera, la maxixe, la milonga, el candombe y hoy, en forma binaria, el reguetón.

Sonata “en la neblina” del compás 25 al 29

Este pasaje corresponde una frase completa dentro de las secciones señaladas por el aire “allegro enérgico”. Es observable, en el compás 25 de este pasaje, la preponderancia de los bajos formando la clave rítmica del candombe, constituyéndose métricamente por dos negras con puntillo y una negra. Sobre estos bajos se destacan acentos escritos que sugieren un énfasis en la interpretación de los mismos. En el compás 27, no obstante, podemos observar que esta figura se desplaza a la voz media (“re#” de la segunda cuerda). Este traslado al registro medio de la guitarra, adquirirá desarrollo y presencia en el desarrollo del “Allegro enérgico” del compás 119 al 160, y la frase, o estructura, que consta de cinco compases que culminan con una percusión sobre los aros de la guitarra, crece hasta extenderse a seis compases.



Del compás 140 al 147.

Otro elemento que considero importante además de las figuraciones rítmicas del candombe que impregna estos pasajes, es la presencia tanto de los elementos percusivos al final de la frase, que son conducidos por *glissandos* ascendentes. Considero que esto es la resultante de la suma de elementos estilísticos del tango presentes en las cuerdas (los *glissandos*) y así también en el bandoneón (la percusión sobre el cuerpo del instrumento). El efecto del *glissando* pone de relieve la sonoridad metálica de las cuerdas de la guitarra que culminan en un par de percusiones, efectuadas con los nudillos de los dedos sobre los costados de la guitarra, produciendo una sonoridad similar a la de un chasquido.

Como se muestra en el siguiente esquema (compás 94 y 95), una de las formas de conducción anacrúsica empleadas en el tango, es la anacrusa por movimiento cromático. Es frecuente escuchar esta manera de conducir en instrumentos melódicos como el violín y el bandoneón. En este ejemplo, la guitarra conduce la melodía desde la nota “mi” localizada en el V traste de la segunda cuerda, hasta la nota “la”, localizada en el X traste de la misma cuerda. Para ello se emplean los cuatro dedos de la mano izquierda que realizan un “ligado ascendente”, repitiendo los extremos, es decir el 1er y el 4to dedo. El objetivo es unir la primera con la última nota, a través de las notas del “medio”. Es frecuente, que dentro de la organología de la guitarra este movimiento pueda ser digitado de varias maneras, obteniendo resultados sonoros similares, pero con diferente carácter. Dicho ligado puede ser sustituido por un *glissando* que se realice con un solo dedo (de preferencia el 1ero o el 4to), pulsando la *trastiera* de tal manera que se articulen con claridad las notas intermedias entre el “mi” y el “la”. Esta forma de conducción cromática de las anacrusas la podemos encontrar con regularidad en los bajos, como manera de conectar un cambio de acorde y resolver a la fundamental del siguiente acorde. A continuación, se muestra el pasaje referido:

Andante cantabile

Ad libitum

mp

Sonata “en la neblina”, compás 94 y 95.

Párrafos arriba he mencionado la relación entre intérprete, sonido e identidad. Un intérprete, musicalmente, se distingue de otros por el instrumento, el sonido que produce con éste, el género y repertorio al que se adscribe. Algo muy notable en los guitarristas de Argentina, Brasil y otros países del Sur, como Chile y Perú, es la gama de colores que tiene su sonido. Esto se debe, considero, primeramente, a los giros de posición de su Mano Derecha (MD), con los que es posible producir una amplia gama tímbrica, influida por factores subjetivos como el ataque con uña, yema, una mezcla de ambas. Otros factores puede ser la masa corporal del intérprete, el material de las cuerdas, la construcción de la guitarra. Los resultados son visibles y, sobre todo, audibles, en las coreografías de la MD y en cómo está es capaz de cambiar las texturas de los bajos y sus profundidades, puede hacer brillante el sonido u opacarlo; en el campo de los agudos y medios de la guitarra, se puede obtener *apoyados* nítidos que permitan una diferenciación de las voces, en caso de ser un tejido polifónico; asimismo se puede obtener un equilibrio entre *tirandos* y *apoyados*. Por otra parte, está la exploración horizontal del cordal de la guitarra, tañible desde el traste XII hasta el puente de la guitarra, que ofrece sonidos suaves en la *trastiera* y metálicos *sul ponticello*. Esta búsqueda de sonido y color podemos corroborarla en intérpretes-compositores como Juan Falú, Carlos Moscardini, Yamandú Costa, Baden Powell, Juan Antonio “Chicoria” Sánchez y Eduardo Issac. Considero que en la búsqueda del sonido existe también una búsqueda por la originalidad del intérprete, es decir, la construcción de una rúbrica sonora, de un cuerpo acústico, que funciona como intermediario entre los intérpretes y sus escuchas. Un cuerpo a través de las ondas que, a través del tacto, es decir, del tocar, produce con-tactos, no sólo de manera simbólica, sino mediante la interacción de una escucha que no se centraliza en el oído, sino que se extiende al tacto, y con ello se inscribe en el cuerpo como saber de un otro interiorizado, es decir, que se ha percibido dentro de la propia narrativa y esto permite la identificación. Y aunque la búsqueda del sonido implica la búsqueda de cierta originalidad, también mediante la misma se busca el parámetro de la similitud, en un acto de repetición y diferencia, que dote a los agentes de singularidad, pero también de pertenencia al grupo, es decir, justo en la intersección de la individualidad y la comunidad. El sonido de los guitarristas es comunidad de individuos sonantes que se representan, se identifican y se diversifican a través de sus sonidos, reflejando a través

de su singularidad los rasgos de las comunidades de sonidos y saberes a las que éstos pertenecen.

Eurídice. Baden Powell-Vinicius de Moraes

Dentro de este prolijo panorama de sonidos, podemos encontrar, al norte de Argentina, el movimiento de guitarristas brasileños de extensa tradición y de portentosos músicos que transitan entre las fronteras de la guitarra académica, las músicas del Brasil, la *bossa nova* y el jazz. A continuación, se desarrollará un breve panorama sobre la guitarra en Brasil que, por sus cruzamientos entre universos musicales, la música académica y el jazz, podemos considerarla como una música de frontera, producto del perfil mismamente fronterizo de sus intérpretes y compositores, que en muchos casos son los autores los propios intérpretes de su música. La guitarra académica, o clásica, brasileña, desde principios del XX, recibió una fuerte influencia del paraguayo Agustín Barrios “Mangoré”, el uruguayo Isaías Sabio y la española Josefina Robledo. La generación de guitarristas surgida de a partir de estas influencias extranjeras, poseía un perfil fronterizo, en la que podemos encontrar los nombres de Joaquín dos Santos, Octaviano Duitra, maestro de Porto Alegre compositor de choros y tangos; y el de João Teixeira Guimarães, conocido como João Pernambuco (Ramos 2005:317-318), igualmente de perfil fronterizo, autor de *Sons de Carrilhões*. A finales de la década de 1950 y principios de 1960 aparecen los primeros exponentes del *bossa nova* se encuentra el guitarrista Aníbal “Garoto” Sardinas, quien en la década de los cuarenta lideraba el cuarteto Club da Bossa, por otra parte, encontramos al guitarrista Luis Bonfá y Baden Powell. Para fines de este trabajo, nos centraremos en la figura de éste último y su obra *Eurídice*, vals para guitarra, compuesto por el guitarrista y el poeta, letrista y diplomático, Vinicius de Moraes, para la película *El Orfeo Negro*, del director francés Marcel Camus, obra de vital importancia para la difusión del movimiento de la *Bossa Nova* a nivel internacional, y que atrajo sobre la escena musical brasileña las miradas de importantes figuras del jazz como Charly Parker, Stan Getz, Roy Eldrige, por mencionar algunos, que debido a “la apertura armónica y el potencial rítmico” (Goyalde 2017) del *bossa nova* permitió las exitosas fusiones con el jazz, que en sus tempranos frutos dieron discos como *Jazz Samba* de Parker y Getz. *Bossa Nova*, una voz que inició en el campo musical, para describir una actitud abierta y abigarrada, como se describe en la canción “Desafinado” de Joao Gilberto “*Se você insiste em clasificar, meu comportamento de antimusical, eu mesmo mentindo, devo argumentar, que isto é bossa nova, que isto é muito natural*”, que implicaba una diferencia y “cosa nueva” que se traducía como “sinónimo de modernidad”, y que, a su

vez, tuvo extensiones extra-musicales (Govalde, 2017). Es decir, desde el marco de nuestro trabajo, una música o posición con estas características, implica, necesariamente, una cuestión de representación y de identidad, una voz musical que permeó fuertemente en la cultura brasileña. Sin embargo, aunque suele asociarse la figura de Baden Powell a la bossa nova, es menester resaltar la relación que mantuvo con el jazz tocando con célebres figuras, como el saxofonista Stan Getz o el violinista Stéphane Grappelli (Galilea, 2000)¹¹⁰ y mismamente el prestigio del que gozaba entre los jazzistas. Así lo señala Dominique Dreyfus en su libro “O violão vadio de Baden Powell” (1999):

Para Joachim-Ernst Berendt¹¹¹ que novamente produziu o disco, como para os músicos do mundo do jazz, Baden é um jazzista. Tanto que seus discos na Saba, mais que todos, poseum um tempero jazzístico evidenciado aqui pela presença do contrabaixista alemão Eberhard Weber, do baterista suiço Charly Antolini e do flautista inglês Sidney Smith, todos jazzistas assim como pela faixa “All the things you are”.” (Dreyfus, 1999:175-176).

Es importante mencionar que la producción mencionada es el disco *Poema on Guitar*¹¹² (Alemania, 1967) contiene el vals *Eurídice*, así como una importante colección de obras provenientes del jazz.

Baden Powell de Aquino, bautizado por su padre¹¹³, de manera homónima como el fundador de los boy-scouts, nació en 1936 en una pequeña población cercana a Río de Janeiro. Comenzó el estudio de la música a los diez años de edad y, apenas a los once ya podía escuchársele en la radio. En 1961 conoció al poeta Vinicius de Moraes con quien colaboró en la musicalización de poemas y de las conocidas *afrosambas*, entre las que destacan el *Canto de Ossanha*, que reflejan la admiración y respeto que el guitarrista tenía por África, su música y el mestizaje afrobrasileño, lo que se pone de manifiesto en el carácter fronterizo de su música. Vinicius de Moraes se refiere al respecto:

Su fascinación por Bahía, y en definitiva por África, le permitió crear un nuevo sincretismo, agregándole un sabor carioca al espíritu de la samba moderna y del candombe afrobrasileño, y dándole una dimensión más universal. (Galilea, 2000)

Considero que no solamente en el faceta compositiva del guitarrista es posible apreciar estas características, sino en que también son audibles en su estilo interpretativo, el cual está cargado de

¹¹⁰ https://elpais.com/diario/2000/09/27/cultura/970005615_850215.html

¹¹¹ Crítico, escritor y promotor del jazz en la Alemania post nazi

¹¹² <https://www.discogs.com/es/release/1682914-Baden-Powell-Poema-On-Guitar>

¹¹³ Quien era zapatero de profesión y tocaba la tuba en la banda local.

poderosos bajeos, en la guitarra, llenos de color, que recuerdan la profundidad rítmica de algunos tambores africanos; un ataque de MD sobre los agudos, poderoso y marcado, que pondera la precisión rítmica ante la limpieza del sonido, lo que considero es una marcada diferencia con un intérprete académico.

Sobre la valsa *Eurídice*, es importante aclarar que la versión escrita con la que se cuenta para este trabajo, fue transcrita directamente de la versión del disco *Poema on Guitar* (1976), por el alemán Thomas Mueller en el año 2016, ya que no se cuenta con una versión escrita directamente por la mano de Vinicius de Moraes o Baden Powell. Para términos de análisis de este trabajo, se ha optado por realizar un análisis estructural que permita entender la manera en que el tema se varía o desarrolla de acuerdo a su momento narrativo, el uso de acordes con intervalos de séptima y novenas añadidas para generar color, y sobre todo, una comparativa entre la grabación realizada por el propio Baden Powell en el mencionado disco y la transcripción realizada por Mueller, que permite dar cuenta de la diversidad de decisiones de un intérprete sobre su música con respecto a la “rigidez” que implica la reducción de la dimensión sonora dentro de los parámetros fijos de la partitura. Esta “reducción” podemos corroborarla en términos de color, ataque, dinámica y agógica. Es importante también señalar que existen diferentes grabaciones del vals *Eurídice*, realizadas por el propio Baden Powell, que difieren en gran medida entre sí debido al factor de la improvisación, que es un componente esencial en músicas como el bossa nova, el jazz y otros géneros¹¹⁴ de forma abierta. Dreyfus menciona, en su biografía sobre el guitarrista, que:

Antes de regresar ao Brasil, Baden fe zuma pequena turnê de sete u oito concertos pela Alemanha, organizada por Berendt; em Villigen, sede da Saba, gravou em vinte e quatro horas, dia 11 de novembro, Poem on Guitar, segundo LP pela gravadora alemã (Dreyfus, 1999:175)

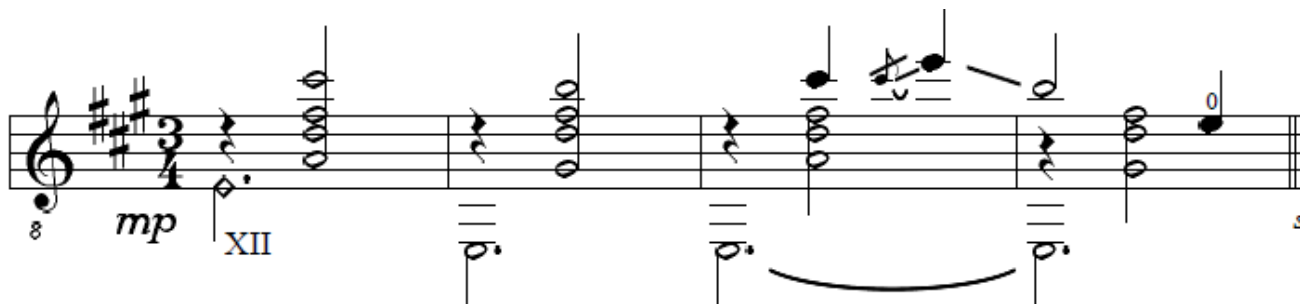
En términos de estructura y forma, podemos decir que se trata de un vals cuyo desarrollo se elabora a partir de ciclos armónicos de 32 compases, duración similar a la de los *standards* empleados en el jazz, internamente divididos en dos semiciclos o episodios de 16 compases, que varían se diferencian entre sí, principalmente por: a) la forma de elaboración de su acompañamiento; b) la elaboración armónica de cada ciclo. Durante estos 32 compases encontramos una melodía que se desarrolla por grado conjunto descendente cumpliendo el ámbito de una octava. Estructuralmente podemos encontrar el siguiente

¹¹⁴ Aquí se encuentra el hipervínculo a varias de sus versiones: <https://youtu.be/WY3GXc8eRws> (versión en vivo), <https://youtu.be/S6q9OldVVgg> (estudio), https://youtu.be/MQw_kKyOOag (Decca, Paris 1964), https://youtu.be/I612_FK5DDg (Poema on Guitar, Alemania, 1976).

esquema:

Introducción	A (1)		
Compás 1-4	Compás 5-20 21-36		
	A (2)	B	
	Compás 37-52 53-68	Compás 69-84	
	A (3)		C
	Compás 85-100		Compás 101-116
	A (4)		
	Compás 117-132 133-153		

El siguiente fragmento (del compás 1 al 4) corresponde al pasaje introductorio de cuatro compases. Podemos notar desde el primer compás un acorde de re mayor con séptima y novena, en inversión generada por el armónico de “mi” del traste xii de la sexta cuerda, seguido por un acorde de “mí”, igualmente con séptima y novena. El uso de estos acordes a manera de “drops”¹¹⁵, es frecuente en el jazz, la bossa nova y el blues. En el caso de la Eurídice, podemos notarlas durante el desarrollo de toda la pieza. Es notable también, que la introducción suele diferir mucho entre las grabaciones anteriormente mencionadas.

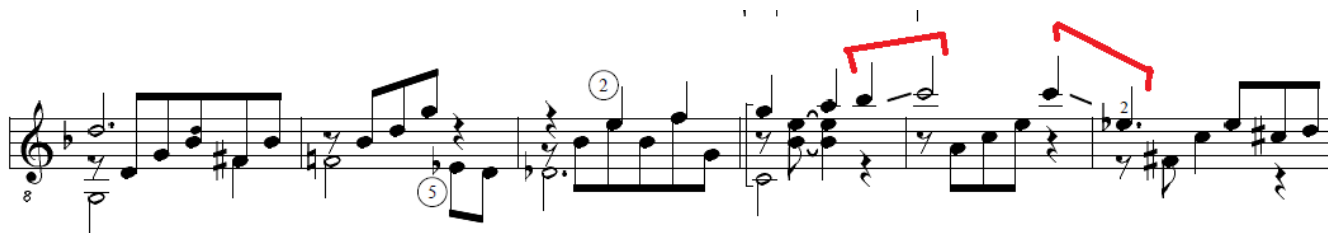


Del compás 1 al 4. Introducción

Podemos observar en el tercer compás una apoyatura y un *glissando*, como elementos estilísticos de uso frecuente dentro en el performance de la bossa y el jazz, como manera de ornamentación y conducción. Como puede observarse tanto en la partitura, así como escucharse en la grabación, el uso de estos recursos

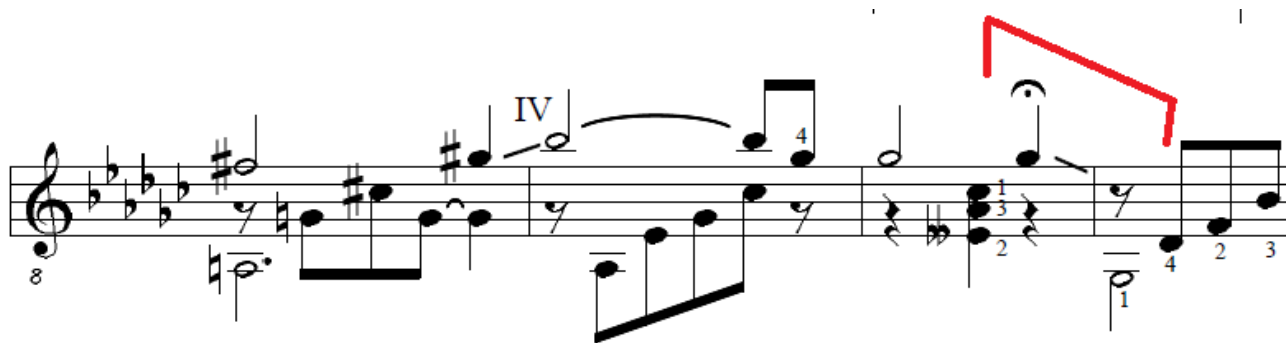
¹¹⁵ Se refiere a la forma común de construir las inversiones de los acordes dentro de la técnica jazzística

expresivos es frecuente y en ocasiones no sólo se realiza dentro de la voz principal, sino que se transfiere a las voces medias, para conectar, tantos saltos mayores a una tercera, como grados conjuntos. En el caso de los saltos, podemos escuchar que el glissando sobre la cuerda resalta un cromatismo implícito que dota de continuidad al sonido, pese a los trastes de la guitarra.



Del compás 175 al 180

En este fragmento, correspondiente a la sección A (4), podemos observar dos glissandos inmediatos con alturas definidas, sin embargo, también encontramos otros, como el siguiente esquema perteneciente a la pequeña coda del final, que tiene una altura definida de salida, pero no de llegada:



Del compás 148 al 150.

El siguiente fragmento resulta de suma importancia para el análisis comparativo entre la grabación de la pieza y su posterior transcripción, ya que pone de manifiesto el abrupto cambio de parámetros de articulación y agógica, casi caprichoso, que en la grabación del LP *Poema on Guitar* se puede escuchar, y asimismo en relación a otras grabaciones. Se trata de un breve pasaje escalístico donde reluce el genio improvisador de Baden Powell, lo cual se ve reflejado en las diferencias patentes entre las grabaciones con las que contamos. El pasaje en cuestión es el siguiente:



Compás 59 y 60

Hasta este punto, considero que es posible señalar tres características importantes de la guitarra latinoamericana y el proceso decolonial que en ella se suscita: La presencia de un arsenal de sonidos, de cuerpos, identidades, historias, que no corresponden a las narrativas eurocéntricas, sino que se construyen desde las “periferias”, es decir, desde las historias-otras; la construcción de un sonido, una articulación y un fraseo que se proviene de las culturas musicales latinoamericanas, y también de otras como el jazz, el bossa nova, el tango, el son; y por último, la relación con géneros sobre los que se improvisa continuamente, es decir, cuyas macro-formas, armonía y ornamentación, no constituyen formas cerradas, ni se piensan como tales, por lo que podemos resaltar, como en el proceso de construcción identitaria del sujeto, una forma en continua actualización, “un proceso y no una cosa”, como menciona Simon Frith.

Otra consideración, desde la perspectiva de Fernando Elías Llanos sobre la agenda de los instrumentos y su impacto en las relaciones sociales, podemos mirar a través de la guitarra decolonial, la manera en que el instrumento permite y genera el ejercicio de la diversidad, lo que le permite ser espacio para las narrativas locales y así mismo a las hegemónicas, y por lo tanto generar dinámicas sociales de encuentro y comunidad. La guitarra apertura los cuerpos sonoros para vivenciar y acercarse al otro, para interpretarlo y como menciona Steiner, en un símil con la literatura, “vulnerar la propia frontera identitaria”, pero no en un blanqueado ejercicio de política institucional de inclusión, sino en la interpelación de un otro que a través de su cuerpo acústico reclama su dignidad ontológica, que le ha sido arrebatada, privada y negada histórica e históricamente, tanto a sí mismo, como a sus representaciones simbólicas y materiales.

Elegía, para guitarra. Hébert Vázquez

Anteriormente, en el panorama de la guitarra en México, se ha mencionado la *Elegía para guitarra* (1988) del compositor uruguayo, radicado en México desde su infancia, Hébert Vázquez (1963). En el Conservatorio Nacional de Música estudio análisis y composición con Mario Lavista (1943-2021) y guitarra con Marco Antonio Anguiano (1951-2000). La figura y labor guitarrística de este último ha sido de vital importancia para el desarrollo de la guitarra contemporánea en México. Esto es comprobable desde su repertorio, ya que introdujo y difundió obras de repertorio de vanguardia; y segundo, desde la posterior labor de sus alumnos, entre los que como ya hemos mencionado, se encuentra Hébert Vázquez y el guitarrista Gonzalo Salazar, a quien fue dedicada la *Elegía*. Posteriormente a sus estudios en el conservatorio, Vázquez realiza estudios de posgrado en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh y en la Universidad de Columbia Británica en Vancouver. La obra de Vázquez está integrada tanto por música para instrumentos solistas, música de cámara, conciertos para diversos instrumentos, música electroacústica y música orquestal.

La *Elegía* se trata de una pieza breve compuesta en cuatro episodios contrastantes, dentro de los que se explora el color, la textura, la dinámica y la disonancia, a través de la técnica del dedillo o tremolado, misma que permite generar un sonido continuo en la guitarra, potencia rítmica, un amplio rango dinámico y una “simultaneidad” del ataque. Como un rasgo particular de su escritura, y como se muestra en el siguiente ejemplo, podemos observar que cada una de las cuerdas de la guitarra se encuentra escrita en un pentagrama independiente, lo que permite, primeramente, poner énfasis a la intención polifónica de la pieza, que implica resaltar la importancia tanto las relaciones interválicas generadas por el ataque simultáneo entre cuerdas diferentes, así como la independencia narrativa de cada línea, puesta de manifiesto en cada pentagrama; y por otro lado, la claridad paramétrica que es reflejada en aspectos como diferencias dinámicas, de ataque (cambio del ataque con la yema del dedo pulgar, al que se realiza con uña). Como otro ejemplo de este tipo de escritura multiparamétrica/multisistema, podemos encontrar el de *Llueve sobre el Río de la Plata* (2000) del compositor, etnomusicólogo y crítico Coriún Aharonian (Montevideo 1940-2017). Considero que, en ambas piezas, esta escritura permite observar con claridad e independencia los elementos constitutivos de las mismas.

La estructura general de la Elegía a través del siguiente esquema:

Episodio I	Episodio II	Episodio III	Episodio IV
Compás 1-9	Compás 10-17	Compás 18-27	Compás 28-44
Aire: <i>Tenso, dramático</i> Tempo: 42 = negra	<i>Senil y mágico (como fagot)</i> Tempo: idem	Tempo: 76 = negra	Aire: <i>Expresivo y lejano</i> Tempo: Idem

La palabra elegía proviene del latín *elegía*, que a su vez fue tomado del griego *elegéia*, derivado de *élegos* (Corominas 1987:225) que se refiere a un poema de lamentación. En términos líricos, se refiere a un poema breve que expresa el dolor por una pérdida, es decir, es de alguna manera, la elaboración de un duelo. Desde el aspecto narrativo, considero que la Elegía de Vázquez transita y desarrolla algunos de los momentos emocionales del duelo. Desde mi perspectiva interpretativa, puedo identificar momentos contrastantes del duelo como la ira, la tristeza y, finalmente, una elaboración, no menos lánguida, de la aceptación¹¹⁶. Duelo tiene dos acepciones comunes, aquella que hace referencia a la elaboración simbólica y dolor por aquello que se ha perdido, y, por otro lado, la de un enfrentamiento o batalla. En ambos casos representa un trabajo y un esfuerzo.

Aparte del carácter intrínseco de cada episodio, dado tanto por el aire y el tempo, como por las indicaciones dinámicas de cada uno de los momentos por los que transita la pieza, éstos se diferencian entre sí por una clara delimitación en el uso de los sets de cuerdas.¹¹⁷ El siguiente fragmento (del compás 1 al 5) pertenece al primero de los episodios, que se extiende del compás 1 al compás 9, y se caracteriza por el uso de la sexta, quinta y cuarta cuerda, es decir, de las cuerdas “graves” o bordones de la guitarra. En el compás 3 podemos observar, debajo del sistema correspondiente a la quinta cuerda, la sugerencia del empleo de la yema, con lo que se obtiene un ataque y un color muy diferente al de la uña. No se especifica, ni se sugiere el uso de un dedo en específico, por lo que puede optarse libremente. Personalmente sugiero que se opte entre pulgar e índice (MD). Como puede inferirse, por la diferencia de tamaño y la masa de cada dedo, se obtienen resultados sonoros diferentes en cada caso.

¹¹⁶ Distingo estos momentos mencionados correspondientes al duelo, de las *etapas del moribundo* de la teoría de la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross (<https://centrodepsicologiaintegral.com/las-5-fases-o-etapas-del-duelo-la-teoria-de-kubler-ross/>).

¹¹⁷ Con *set de cuerdas* me refiero a los ámbitos de cuerdas, de la 6ta a la 4ta; de la 4ta a la 1era; por ejemplo.

tenso, dramático $\text{♩} = \text{ca. } 42$

④

⑤

⑥

pp. p. mp. pp. subito ppp. seco pp. f. p. subito f.

yema

Del compás 1 al 5

Es notable el movimiento melódico de cada cuerda por semitonos, y mismamente, en un sentido vertical, los acordes (y semi-acordes de dos notas) construidos por segundas menores. Esto es corroborable en las relaciones que se generan en el segundo de los compases, ante la acción de las tres cuerdas graves, por ejemplo: “mi-b”- “fa”- “re” ---“mi-b”- “mi”- “re”. Considero que, en términos de interpretación, resulta importante resaltar estas relaciones tonales como recurso tensional expresivo. El compás 3 posee otro aspecto, aparte del uso de la yema, que considero importante mencionar y es que, aunque las tres cuerdas ejecutan la misma altura (“re”), se diferencia una de la otra, por el color, que depende a su vez de la cuerda en la que se ejecute debido al grosor y tensión de la misma.

En el siguiente esquema correspondiente al tercer episodio, podemos observar la construcción de acordes por segundas, menores predominantemente. Al centro del pasaje (del compás 23 al 25), y como único momento en la pieza, se puede apreciar la escritura de las seis cuerdas. No obstante, es importante mencionar, que nunca se da de manera simultánea, sino que alterna por sets claramente diferenciados, es decir: de primera a tercera; y de cuarta a sexta cuerda. Asimismo, este es el punto de mayor saturación tanto de textura polifónica como de rango dinámico, de la pieza, por lo que considero puede entenderse como el clímax de la misma.

Del compás 18 al 27

En el compás 26 y 27 de este episodio podemos observar la misma altura (“mi”) en diferentes cuerdas. Aparece nuevamente la indicación del uso de yema como un diferenciador tímbrico. Es notable, tanto en este pasaje, como en otros momentos de la elegía, el súbito cambio de dinámicas y de grados de saturación, que podrían entenderse como los contrastantes estados anímicos por los que se transita durante el duelo. Estos dos compases son una transición hacia el último de los episodios constituido, mayormente, por el uso de dos sets de cuerdas que oscilan entre el que va de primera a tercera; y de primera a cuarta, en los cuales ocurre una eventual transición de disonancias a consonancias. Considero que este último pasaje puede interpretarse como una la elaboración final del duelo, es decir, el momento de la aceptación de la *pérdida*, la caída en la *falta* y el posterior resurgimiento del *deseo*, una transición del dolor y la ira, representados por las tensiones y, la aceptación, por las consonancias. A continuación, un fragmento de ese pasaje del compás 28 al 34 donde podemos observar el paulatino establecimiento de la consonancia, siendo más evidente a partir del compás 31 donde se establece un acorde de “Fa” mayor con séptima mayor.

expresivo y lejano

Del compás 28 al 34

Considero que los efectos de *fade-in* y *fade-out*, se presentan en diversos momentos de este pasaje como es posible observarlo los compases 30, 31 y 32, son un punto de relevancia en la construcción de la idea sonora de la elegía. Los últimos compases correspondientes a este episodio, y también los últimos de la pieza, cierran con un acorde de “la menor” que se desintegra progresivamente hasta quedar únicamente la nota de “do” sobre la segunda cuerda generando un efecto de *fade-out*, señalado por el regulador de dinámica en *decrescendo*, desde el compás 42, y el *calderón* que sobre la solitaria nota “do” se encumbra, y la resonancia de la nota “mi”, de primera cuerda, que del compás anterior sobrevive. Esto podemos observarlo en el siguiente esquema:

Del compás 38 al 44

La búsqueda de un sonido “particular”, es decir, la generación de un sonido singular implica, una cuestión de identidad, que se consolida a través del ejercicio de la repetición y la diferencia. Como antes se mencionaba, se trata de la generación de un significante lo suficientemente diferente y que, sin embargo, posea un grado de “igualdad” suficiente para que sea posible asociarlo a un campo y una comunidad en específico. La singularidad se encuentra en la performance de los cuerpos sonoros y en los discursos, así como en la aparente paradoja entre la singularidad de un individuo y su pertenencia a su comunidad. Aunque se han escrito muchas elegías, muchas poéticas y otras musicales, considero que, parafraseando a Diana Taylor, “no una actuada por nosotros” y no antes, una desarrollada a la manera en que Vázquez realizó la suya, lo que aporta una perspectiva más a la identidad de la guitarra y de sus intérpretes. ¿Qué demanda del intérprete esta elegía? Principalmente, la apertura, búsqueda y desarrollo de una técnica de trémolo, color, y continuidad del sonido. Requiere, también, poder transitar entre estados emocionales contrastantes con presteza y precisión. La apertura, igual que en otros ejercicios de interpretación, implica apertura al cuerpo acústico y discurso de otro, lo que, como ya hemos mencionado implica una incorporación e interpelación, en este caso, del dolor por la pérdida que embarga a otro, dimensión que no resulta tan lejana con el ejercicio cotidiano de la interpretación, similar al de la empatía.

Conclusiones del capítulo

Considero que obras aquí expuestas se interseccionan entre sí, con varios aspectos que responden al enfoque analítico de la guitarra decolonial: Por un lado, vistas desde su particularidad, implican producciones relatos otros de la guitarra, nacidos de la intersección de las culturas musicales extraacadémicas, con ciertos elementos idiomáticos y formales de la música académica; por otro lado, en su conjunto, corresponden a la complejidad de narrativas que el instrumento tiene a través de técnicas, sonoridades y significados de los mismos en contextos diferentes de América Latina. Contribuyen, también, al contrapunteo del relato canónico de occidente, y también permiten una reelaboración de sus formas, lo que en términos de Quijano, podría funcionar como una subversión e inversión. El intérprete que se acerca a tan variado repertorio, requiere incorporar dentro de sí un repertorio de técnicas, que son en sí, formas de corporalidades e identidades de diferentes grupos. El intérprete performa lo que es, pero cuando interpreta la música de otro, se con/tacta con éste, con su cuerpo acústico, percibiéndole y reconociendo su diferencia, con la que se empata a través de la filiación imaginaria de la identidad ¿cómo un intérprete vivencia la otredad que interpreta?

Por otra parte, a través de las diferentes formaciones de los compositores, que en la mayoría de los casos son intérpretes, es decir, instrumentistas de guitarra también, podemos decir que no responden a un perfil unitario, es decir, que sus formaciones provienen a horizontes culturales y étnicos diversos. Lo que encuentro de parecido en ellos es el *ser fronterizos*, lo que quiere decir, que construyen sus representaciones, dando espacio a la complejidad de posiciones y de saberes de uno y otro universo sonoro. Esto genera perfiles identitarios abiertos, que permiten la integración y no la cerrazón ante la otredad. Constituidos por un núcleo en constante actualización a través del proceso interpretativo, que como hemos dicho, es similar al de la identidad, que se encuentra abierto; en este caso impulsado por el *contacto* de un del cuerpo acústico de otro con el que se interactúa a través del discurso musical. El creador, compositor, es también un intérprete de su cultura y en tanto es capaz de nombrarse y situarse en la complejidad de la misma, puede configurar representaciones que alberguen el cruce de esas coordenadas a veces antagónicas. La Identidad, en este sentido, es similar a la interpretación, una cuestión performática y discursiva, por eso, aventurarse y vulnerar aquello que decimos ser, es el “riesgo” y la “virtud” de un intérprete; caminar al borde del espejo, sobre la cuerda floja entre el “yo” y el “otro”. Se trata, en el fondo, de un ejercicio de interculturalidad, que nos acerca a la complejidad del mundo contemporáneo y sus historias entrelazadas.

Debo reconocer aquí el efecto de mi propia subjetividad en el ejercicio de la interpretación. No digo que los autores se pensarán ni como decoloniales, ni fronterizos, como una intención de fondo. Esa es una lectura que yo realizo a través ciertos parámetros que he fijado como enfoques analíticos y metodológicos. Eso no quiere decir, que la lectura de sus perfiles y sus composiciones necesariamente permita contenerlos dentro de las categorías decoloniales y de fronteras de manera homogénea, pero sí reconocer que en todos ellos la intersección de saberes musicales y de realidades étnicas hegemónicas, está presente.

Sin embargo, si pensamos la identidad de la guitarra como una frontera, podemos apreciar que en su territorio interseccional hay un constante tránsito de una comunidad de cuerpos sonantes que construyen la diversidad de sus relatos, y al medio de la cual, estos relatos generan nuevas identidades, o más bien, una identidad de frontera. En esta frontera se complejiza la construcción simbólica del instrumento, que derriba las ficciones unitarias que el canon le impregna. Digo que se trata de una ficción pensarle de manera unitaria, porque la idea y su lenguaje se construye de maneras diversas gracias a la actuación de sus agentes por lo que su característica no es la “unidad”, sino la diversidad de posiciones y perspectivas de frontera.

Creo que hay identidades y posiciones a las que es preciso interpelar con una crítica profunda, histórica, y preguntarles cómo llegaron a “ser lo que son”, porque estas identidades a veces se alimentan y desplazan a otras. Ese es el problema. La guitarra decolonial latinoamericana, desde su posición y estudio es la que se construye por irrigación de las culturas musicales de América Latina. Considero que desde esta posición, la guitarra como agente activo, es capaz de incidir en una dinámica de construcción del saber comunitario a través de sujetos individuales unidos por la unidad ficcional de su narrativa y de su significante.

Descifrar los rastros de un cuerpo inscrito en el universo de los signos musicales no nos convierte en el otro, pero nos permite vivenciarlo en su diferencia, escucharlo y acercarnos a su universo de comprensión. Sin embargo, para que esto suceda es necesario el ejercicio ficcional de “ponernos en su lugar”. Pensando la interpretación musical como un “puente con el otro”, a la vez que el ejercicio cotidiano del entendimiento, considero que existen ciertas salvedades o precauciones interpretativas que es importante tener en cuenta, para no hacerlo desde un óptica “extractivista” (porque la cultura también es un bien fruto del trabajo). Por ejemplo, la de la posición exotista, es decir, la de construir un “folclor” desde la óptica de “lo nuestro”, o la de la postal de lo “típico”. Estas dos ideas han costado sangre, literalmente.

Desde el pensamiento de Fray Bartolomé de las Casas hasta Ambrosio Velasco, se establece que el ejercicio hermenéutico, el ejercicio de la diversalidad (Mignolo 2003), es decir, la forma de entender al otro, de acercarse a él, de hacerle sitio en uno mismo para “ser él”, es asumirlo desde donde es y no tratar de comprenderlo desde un universalismo que sofoca los matices de la vida.

Conclusiones, un cierre y varios puntos suspensivos:

La colonialidad es difícil de detectar, difícil de ver, difícil de estudiar y difícil de escuchar. Es difícil porque se encuentra cifrada en la estructura y por tanto normalizada. En su prólogo al *Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea*, Erich Fromm comparte la experiencia de una paciente a la que su madre interpeló cuando ésta le confesó su homosexualidad “¿para qué quieres ser feliz, si puedes ser normal?”. El dictamen impuesto en esta pregunta es contundente: la normalidad es un valor que la gente defiende sobre la felicidad e, incluso, sobre la libertad. El trabajo decolonial es un trabajo arduo y sin retorno. Duele en el cuerpo a larga distancia histórica, duelen las heridas históricas. Y considero, que por eso es una pregunta y un debate que prefiere no tenerse, ni formularse. Lo que produce la reflexión decolonial es la pregunta sobre el espacio que se ocupa, sobre las relaciones de poder invisibles a través de aparatos ideológicos insertados en la estructura cultural, que se reproducen en el sujeto a través de procesos identitarios. Es tan sutil, porque es tan “natural”, porque es tan invisible, tan raigal, que parecería que no se le puede detectar. No requiere bombas, ni metralletas, requiere agentes y productos culturales. Sin embargo, la escucha es una buena aliada y una buena forma de encontrar los sedimentos del poder en los discursos (imperial, con sus formas locales). La escucha, como elemento de la interpretación, es fundamental, porque abre la posibilidad de deja aparecer al otro y con ello su diferencia y narrativa de mundo.

La escucha de la que hablo, no es una escucha prescriptiva, es decir, se diferencia de las escuchas expectantes que buscan la “desafinación”, lo “chueco”, lo “imperfecto”, el “error” y, sobre todo, que le buscan para normarle, es decir, para introducirle en la lógica de un canon. Por eso creo que las currículas de formación musical, formadas teniendo el piano como paradigma de escucha, el estudio de la armonía funcional, las formas musicales, el solfeo y el entrenamiento auditivo, más que formar una escucha crítica, forman una escucha prescriptiva, vigilante y castigadora, sostenida, y narrada desde la lógica de la “gran música europea”. Por eso, me parece que escuchar no es “buscar lo que debe haber, sino lo que hay”¹²⁰, ya que tener “buen oído”, no significa “saber dónde se equivocó el otro”.¹²¹ Escuchar, desde los términos de la interculturalidad es abrir una puerta al otro, es asomarnos a conocer la diversidad de posiciones, de relatos diferentes del de la modernidad/europea.

¹²⁰ Esto lo escuché del compositor Julio Estrada en su Laboratorio de Creación Musical LACREMUS, en el 2009.

¹²¹ Esto lo recopilé de la clase de Ambrosio Salvador Rodríguez Lara, en su clase de análisis.

Sucedee similar con la historia, que nos ayuda a construir una relación el pasado, pero con claridad sería decir, con el entendimiento que un particular tiene con el pasado. Y dentro del relato de la historia universal, hay muchas voces que no han podido contar su parte o que su parte no ha sido reconocida ¿cuál es el problema de esto? El no reconocer al otro, el no-escucharlo, es una afrenta a su identidad, a su construcción como sujeto diferente, es invisibilizarlo, es anular su voz y su relato del mundo, ante un relato único posible. En los diferentes ensayos que realicé con mi colega Donovan Hernández Castellanos, sobre la escucha decolonial, nos referimos a una forma de escucha que permita pensar con el sonido, y a través de él. El cuerpo acústico de otro, es una manera de captar la materialidad de otro a través de su sonido, de su voz, que nos interpela no solamente desde la actividad racional, sino a través del cuerpo, del sentir. Nos contacta, en una erótica que nos interpela. Entonces ¿por qué no escuchar su relato? ¿por qué se tacha, porque se le margina y desconoce?

Cuando escribí este trabajo, se infería, cuando exponía mis temas y problemáticas, que mi intención era la de “quitar” la música académica europea de las instituciones de música latinoamericana. Lo que producía un “terror” y resistencia hacia las categorías de mi trabajo. Nada más alejado de mi intención. Mi intención va más allá, y mi intención es otra, es la abrir los oídos a las narrativas otras. Y darle la dimensión adecuada a la música académica europea, dentro del crisol de la diversidad, es decir, tener la claridad sobre la noción de que *la música académica es una música más entre las músicas del mundo*. No más desarrollada, no más compleja, sino que es el relato y representación sonora de una serie de pueblos, cuerpos, en una región particular del mundo, desde la que ha se ha construido el relato del poder global, que han ejercido y ejercen la violencia sobre otros pueblos, como manera estratégica para su supervivencia. El problema, a mi parecer, está en dónde se le coloca dentro del pensamiento y la construcción de instituciones, como las latinoamericanas, insertadas en contextos territoriales y culturales diversos, compuestos por la agenda de muchos grupos étnicos a los que “el favor de la historia” ha dejado al margen. Ese es el problema, no su existencia, no su repertorio, no sus intérpretes, sino los procesos de poder intrínsecos y las consecuencias que tiene sobre los sujetos, que muchas veces terminan lesionados emocional y físicamente. Recapitulando, la clave decolonial permite una perspectiva de “dos miras”: el giro decolonial no consistiría, entonces, en abandonar las representaciones de occidente, sino poner distancia crítica ante la exclusión y marginación que éstas mantienen sobre las narrativas no eurocéntricas, a través de sus agentes, no necesariamente europeos, por efecto de la diferencia colonial; y, generando otra óptica por contraste, la de escuchar los mundos otros, las historias locales y poner el énfasis en la

diversidad de posiciones y representaciones culturales.

El patrón de poder es sutil, pero de largo alcance: se puede esconder en la agenda multicultural, en los proyectos estatales de los “Pueblos mágicos”, en la construcción de los movimientos identitarios que aplanan la diferencia, en las epistemologías; se puede esconder en un falso sentido de condescendencia e incluso de “conciencia social”. Y, sin embargo, entiendo que el auto-exotismo, quizás el único camino posible para algunos, y es, desde la perspectiva de este trabajo, la carta de la colonialidad autoimpuesta que coloca la cultura popular en el mercado de las representaciones, cooptando formas y maneras de ser, y de manera similar a las identidades hegemónicas, que cristaliza y dificulta la posibilidad de movimiento, de duda existencial o distancia epistemológica. También, es necesario decirlo, que hay una marcada colonialidad en personas que se declaran decoloniales y suponen una obligatoriedad prescriptiva del mismo. No. Esta posición no me parece decolonial. La duda debe desarrollarse por sí misma, como una brizna de hierba que se abre paso entre la tierra; los relatos tienen que ser relatados, sí, también tiene que ser escuchados; pero no se puede instalar como dogma en el sujeto la decolonialidad, porque puede resultar en un imperativo tan imposible, tan asfixiante, como el de los mandatos de heroísmo romántico.

La decolonialidad, sin embargo, implica un paso más allá: implica pasar de la herida abierta a la cicatriz, de la rabia a la organización, de la indiferencia a la escucha. Implica concebirse y pensarse desde la complejidad y vivir en la frontera de saberes. Como intérprete, mi trabajo es conectar con otro, escucharle desde donde es, es decir, más allá de mis propios parámetros. Es, en otras palabras, dejar aparecer al otro, por antagónico que sea. El ejercicio de la interpretación nos va complejizando si se ejercita más allá de la calca de las interpretaciones canónicas, nos complejiza porque nos da razón de nuestras dimensiones y ayuda a esas dimensiones a trascender las tensiones históricas y socialmente instaladas. No hay nada más terrible que negar el propio deseo y proyectarlo con furia al exterior, la tragedia de Macbeth se desencadena por el oscuro y negado deseo de su corazón. Quizás otra historia sería si pudiese decir lo que se quiere, si se escuchase; y otra relación pudiese establecer con el deseo del otro. Parafraseo a Bieletto cuando nos dice que, la escucha implica la formación de relaciones sociales.

¿Qué pasa con las subjetividades colonizadas a través de la curricula académica musical? Ya se ha esbozado, y lo he desarrollado a través de los capítulos de identidad y decolonialidad, y es que se generan tensiones internas entre sus núcleos identitarios, a través del choque de representaciones y posiciones de sus capitales, muchas veces subalternos frente a los mandatos de blanquitud. Es decir, un sujeto nacido

en una ciudad latinoamericana, que tiene contacto con los productos culturales que se ostentan como pertenecientes a una élite de poder, seguramente margina parte de su ser, renuncia a una parte de sí, en un proceso de dislocamiento y auto-extrañamiento. Este patrón insertado, sino se interpela se reproduce a través de las mismas prácticas (de poder), mediante las cuales fue impuesto: es decir, mediante maestros y alumnos. Todo trauma producido por el abuso de poder, si no se articula o verbaliza, se reproduce y en un espacio donde la escucha está atravesada por la vigilancia interna del sujeto, impuesta por el canon ¿qué espacio hay para hablar-escuchar las heridas?

Los guitarristas siempre me hemos parecido los más “subalternos” de todos los músicos de la academia. Nuestro instrumento tiene un inconsciente que abarca amplias parcelas de representaciones, donde se guardan los imaginarios agrarios y populares, blanqueados e imperiales. Me parece muy interesante si analizamos el resabio imperial de la guitarra, depositado sobre los arquetipos y discursos en torno a las figuras de Andrés Segovia (el rey de la guitarra), John Williams (el príncipe de la guitarra), María Luisa Anido (La dama de la guitarra) y los Romero (La familia Real de la Guitarra), y lo aplicamos al análisis de los cientos de concursos de guitarra que hay alrededor del mundo ¿por qué? ¿por qué concursos y no encuentros? ¿por qué competencia y no comunidad de saberes? ¿Por qué no coloquios? ¿es el objetivo imponerse y desplazar al otro? El objetivo es la legitimación, recorrer el camino del héroe y del santo, del abnegado fiel que desplaza a los infieles, a los “no reales”, y más allá, en lo real, es una colocación laboral. Lo interesante es el ritual alrededor de la colocación laboral. Por tanto, considero que un concurso no premia el trabajo interpretativo, sino el trabajo de reproducción del arquetipo o de la grabación canónica. ¿qué sucede con los subalternos? Iglesias Rossi habla sobre la frustración que produce en los sujetos “no haber triunfado” dentro de estas agendas de colocación, frustración que margina y que violenta a los sujetos ¿No nos parece que esta es una clara faceta colonial de la guitarra? Sin embargo, y por fortuna el inconsciente guitarrístico es amplio y las resistencias decoloniales muchas en la guitarra latinoamericana.

Para hablar de la guitarra decolonial, quiero repetirme, y aclarar que considero que nadie decoloniza la guitarra, es la guitarra la que ayuda al sujeto a la decolonización del canon. Los intérpretes fronterizos son personas cuya complejidad intrínseca alcanza un estado de distensión, en constante actualización y movimiento, que “implica la toma de conciencia (y el disfrute) de todas sus dimensiones por parte de los portadores” (Giménez 2007:90) y participan simbióticamente, como articuladores de este proceso a través del contacto con la diversidad de repertorios y performances que la guitarra supone. La guitarra

con su arsenal de historias y relatos, representa un contrapunto al relato hegemónico. La guitarra como instrumento trashumante, con un inconsciente popular de vasto alcance, incide en la agenda de los sujetos como objeto actuante. Su fisonomía permite pensar en movimiento, su portabilidad y representaciones permiten sentir el flujo, sus repertorios permiten ver la diversidad. Y quiero hacer una aclaración última: yo me he basado en la guitarra en América Latina para la construcción de este objeto etnográfico, pero considero que el proceso decolonial puede estar activo a través de otros instrumentos. La posición decolonial a mi parecer, no es necesario construirla, sino vivirla día a día con los oídos puestos en las historias del día a día, las se cuentan en la cotidianeidad. Y nosotros, sujetos contruidos en la intersección, aprendamos a caminar en la frontera. Aquí dejo tres puntos suspensivos...

Hilos y recovecos

A poco tiempo de terminar la escritura de este trabajo me encontré con el artículo *Apuntes preliminares para una pedagogía de la escucha* de Jorge David García Castilla, académico de la Facultad de Música de la UNAM, en el libro *Sonido, escucha y poder*, que me parece un pertinente trabajo que analiza el significado de la escucha dentro del ámbito escolar de la FAM. Una parte del trabajo, se fundamenta través del testimonio e historias de los estudiantes:

Ahora bien, a pesar de que mis observaciones no pretenden representar al conjunto total de estudiantes y profesores de la Facultad de Música, sí permiten aventurar una serie de conclusiones sobre un fenómeno común de nuestro entorno, a saber, *el hecho de que muchas personas cargan con el sentimiento de no ser escuchadas por el otro*. (García 2022:242)

Sin caer en reduccionismos y victimizaciones, aclara García Castilla, esta es una sensación generalizada entre el alumnado de la FAM. Esta somera mención, me apoya en mi reflexión sobre la identidad, sobre cómo la falta de escucha hacia el otro puede sentirse como un no reconocimiento o una invisibilización del sujeto. La intención de la interpretación, considero que la más fundamental, es la de dejar aparecer al otro. Así también, mi investigación, desde el enfoque de la identidad y la colonialidad, se direccionan a un problema similar, que atraviesa las relaciones de poder con los otros y sus efectos normativos. Esto me lleva a reflexionar sobre una de las inflexiones de este trabajo, y es la de no referirme directamente, pero refiriéndome siempre, al caso de la Facultad de Música a través de la clave decolonial. Y si no lo hice de manera explícita, o me sobrepasó, es porque en algún momento me “enmudeció”, pero más bien, diría que cierto terror colonial se apoderó de mí; escuchar aquello que la investigación me decía en torno

a los efectos del poder sobre los sujetos, se espejaba directamente con mi propia subjetividad. Analizándolo desde la tercera de las tesis de García Castilla, diría que fue la condición de “alumno” y la propia relación imaginaria, y dispar y no horizontal con “el maestro”, la que me produjo ese enmudecimiento. Insisto en que imaginaria, porque no me refiero a nadie en particular, sino al efecto interiorizado del canon. La interpelación se tornó ominosa. Pero aquí es pertinente la salvedad que hace García Castilla al principio de su artículo: la Facultad de Música posee una comunidad heterogénea y no se puede generalizar sus posiciones. Sin embargo, me parece que una amplia porción de eurocentrismo se juega en su posición central, añadiría yo.

Me reitero: este trabajo no es la crítica a una música específica, sino a las ideas en torno a las mismas y las prácticas de poder encubiertas a través de las mismas. Una crítica al posicionamiento y a la normalización de una historia sobre todas las historias otras, que las invisibiliza y las anula. A las epistemologías y a la violencia simbólica que se ejerce sobre las subjetividades, a través de ellas mismas. Pero más allá, se trata de poner el relieve y resaltar la importancia de la agenda de los intérpretes, es decir en los sujetos y sus comunidades antes que en los objetos y, a través de ellos observar como la agenda de la guitarra, produce relaciones sociales, psíquicas, identitarias y narraciones que pueden ser entendidas como decoloniales.

En lo personal, la escritura de este trabajo me implicó una transformación y la resolución de tensiones que consideraba inmanentes y por lo tanto inamovibles; sin embargo, la guitarra latinoamericana me permitió conocer la urdimbre de historias que en ella se contienen: historias que hablan de comunidades y sujetos cuyos saberes se encuentran cifrados a través del sonido.

Mi relato comenzó siendo una herida, pero terminó con una cicatriz que, poco a poco, florea.

Bibliografía consultada y referida

- Alabarces, P. 2020. *Pospulares: Las culturas populares después de la hibridación*. CALAS. Alemania.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. TDR: *The Drama Review* 50(1), 100-119. Cambridge University Press. Reino Unido. <https://www.muse.jhu.edu/article/197242>.
- Austin, J. L. 1962. *Cómo hacer cosas con las palabras (How to Do Things with Words)*, comp. Urmson, J. O., trad. Genaro R. Carrio y Eduardo A. Rabossi). Primera impresión en México. Ediciones Culturales Paidós. México
- Barthes, R. 1968. *La muerte del autor* en *El susurro del lenguaje*. pp. 65 – 71. Paidós, 1987. Barcelona. https://www.u-cursos.cl/filosofia/2007/2/FH472A035/1/material_docente/bajar?id_material=464491
- Bergeron, Katherine. 1992. "Prologue: Disciplining Music" en *Disciplining music: musicology and its canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, pp. 3-7. The University of Chicago Press. Chicago - London
- Bieletto-Bueno, N. 2019. *Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI* en *El oído pensante*, dossier *Modos de escucha*. Vol. 7 N. 2. 111-134 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7050978>
- Bourdieu, P. 1985. *¿Qué significa hablar?* Akal. España
- Borges, J.L. *El otro*, en *El libro de Arena*. Buenos Aires. 1976
- Brecht, B. *Preguntas de un obrero que lee*. <https://www.historiauned.net/tutor/editar/399-palabra-e-historia-preguntas-de-un-obrero-que-lee>
- Brouwer, L. 2004. *Gajes del oficio*. Primera edición. Editorial letras cubanas. La Habana.
- Brouwer, L. 1993. *Rito de los Orishas* (para guitarra). Les éditions Doberman-Yppan, Canadá.

- Calderón de la Barca, P. 1635. *La vida es sueño*. Libro al viento. Bogotá, Colombia.
- Carpentier, A. 1980 Afrocubanísimo, en *La Música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Cook, N. 2001. *Between Process and Product: Music and/as Performance* en *Music Theory Online* Volume 7, Number 2. MTO. USA
- Coromonicas, J. 1961 *Breve diccionario de la lengua castellana*. Tercera ed. Gredos. Madrid.
- Dreyfus, D. 1999. *O violão vadio de Baden Powell*. Ed. 34. Brasil
- Echeverría, B. 2007. Imágenes de la “blanquitud”. Diego Lizarazo (comp) en *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, Siglo XXI, México
- Eliade, M. 1985. *Lo sagrado y lo profano (Das Heilige und das Profane*, Traducción al español Luis Gil, catedrático Universidad de Madrid). Sexta edición. Labor. Barcelona.
- Frith, S. 2003. Música e Identidad, en *Cuestiones de identidad*, Stuart, H. y Gray, P. du (comp) (*Questions of Cultural Identity*, trad. Horacio Pons). Amorrortu. Buenos Aires.
- Galeano, E. 1971. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI editores. México
- García Castilla, J. D. 2021. *Apuntes preliminares para una pedagogía de la escucha* en *Sonido, escucha y poder*, Lizette Alegre Gonzáles y Jorge David García (coord.). UNAM, FAM. México
- García de León, A. 2002. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical historia y contrapunto*. Siglo XXI editores. México.
- García de León Griego, A. y Rumazo, L. 2006. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. CONACULTA. México
- Gaytán Zamudio, R. 2018. *Violencia epistémica y creación de subjetividades coloniales* en *De lo*

Poscolonial a la descolonización: genealogías Latinoamericanas, Verónica Renata López Nájera (Coord.). UNAM. México.

Giménez, G. 2016. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Secretaría de Cultura. México

Goyalde, P. 2017. *Historia de la Música de Jazz (III). Del free jazz a las músicas de fusión*. Bubok editorial. España.

Grosfoguel, R. 2006 La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global en *Tabula Rasa*. Colombia

Hall, S. 1996. *Quien necesita identidad*, Stuart, H. y Gray, P. du (comp.) (*Questions of Cultural Identity*, trad. Horacio Pons). Amorrortu. Buenos Aires.

Holguín, P. 2017 *La música desde el Punto Cero: La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad* en *Revista Internacional de Educación Musical*. Aróstegui, J. L. (Ed). España.

Iglesias Rossi, A. (2020). Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. *Tsantsa, Revista De Investigaciones artísticas*, (10), 29–45. <https://doi.org/10.18537/tria.10.01.03>

Jung, C. G. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins*, trad Miguel Murmis). Paidós. España

Kohan, J. 2007. *Sonata “en la neblina”*. Berben. Italia

Lacan, J. 1974. *Entrevista a Jacques Lacan en la revista Panorama* por Emilia Granzotto. Traducción Margarita Álvarez. Crisis, Número 27. Textos para el siglo XXI. <https://elpsicoanalisis.elp.org.es/numero-27/entrevista-a-jacques-lacan-en-la-revista-panorama-1974/>

Laguna, J.C. 2016. Teórica de música: algunas obras didácticas de la guitarra en el inicio del México decimonónico en *Guitarra Mexicana: tiempos y espacios del alma mía*. 131-152. INAH-SC. México

Llanos, F. E. 2019. *Félix Casaverde, guitarra negra: Identidad y relaciones de poder en la música de la costa del Perú*. UPC. Perú. <https://editorial.upc.edu.pe/felix-casaverde-guitarra-negra-nlmda.html>

Llanos, F. E. 2015. Violão “erudito” e “popular” como marcadores sociais da diferença - Por uma história das suas apropriações pedagógicas e estéticas. *Revista Da Tulha*, 1(2), 416-433. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2015.108793>

Llanos, F. E. 2018. Sugestões para um estudo etnomusicológico do violão: uma revisão teórica en *El oído pensante*, García, M. (Ed). Portal de publicaciones científicas y técnicas. Argentina.

Lenkersdorf, C. 2008 *Aprender a escuchar: Enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza y Valdés Editores. México.

Locatelli de Pergamo, A. M. 2004. Raíces musicales en *América Latina en su música*. Siglo XXI editores. novena edición. México

Mignolo, W. D. 2003 *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal. España

Moraes, V. y Powell, B. 1976. *Eurídice* (transcripción para guitarra (2016) Thomas Mueller)

Platón. *Ion o de la poesía*, en *Obras completas*, ed. de Patricio de Azcárate (1871), tomo 2. Madrid.

Quijano, A. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina en *La colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Lander, Edgardo (comp.) Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires.

Quijano, A. 2017. *Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina*, en *Decolonialidad y psicoanálisis*, Castañola, M. y González, M. (comp.). Navarra. México

Ramos Altamira, I. 2005 *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Ed. Club Universitario. España.

Restrepo, E. y Roja, A. 2010 *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colección Políticas de Alteridad. Popayán, Colombia.

Rothstein, W. 1995. Analysis and the act of performance en *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Rink, J. (Comp). Cambridge University Press. Reino Unido

Sacks, O. 1995. *Un antropólogo en Marte (An anthropologist on Mars. Seven paradoxical tales*. Trad. Damian Alou, 1997). Anagrama. México

Santamaría, C. 2007. El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales, en *Latin American Music Review*, Volume 28, Number 1. University of Texas Press

Saussure, F. 1945. *Curso general de lingüística (Cours de linguistique générale*, trad. Amado Alonso). Vigésimocuarta edición. Losada. Buenos Aires

Steiner, G. 1973 *Lenguaje y silencio: ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. (Trad: Ultorio, Miguel; Fernández Aúz, Tomás y Eguíbar, Beatriz). Gedisa. Barcelona.

Tabucchi, A. 2017. En *Revista de la Universidad*, septiembre. México

Taylor, D. 2017. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Segunda Ed. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Chile

Toro, R. y Hernández Castellanos, D. 2020. Decolonial listening: sonorous bodies and the urban unconscious in Mexico City; en *Border-Listening/Escucha-Liminal*, Alejandra Cárdenas (coord.).155-169. Radical Sound Latin America. Berlin.

<https://radicalsoundslatinamerica.com/2020/11/24/decolonial-listening-sonorous-bodies-and-the-urban-unconscious-in-mexico-city/>

Toro, R. y Hernández Castellanos, D. 2023. Decolonial Listening and the Politics of Sound: Water, Breathing and Urban Unconscious, en *Journal of Sonic Studies*, 24, Edward John Mkeon (Ed.).

Universidad de Leiden. Países Bajos <https://www.researchcatalogue.net/view/1912894/1912895/0/0>

Ugalde Bonilla, F. J. 2017. La música popular como estrategia decolonial comunitaria de resiliencia cultural, en *Música en clave*, vol 11, n2 (mayo-agosto). Venezuela

Vázquez, H. 1985. *Elegía* para guitarra. Ediciones mexicanas de música (1989). México

Vila, Pablo. 2002. Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales en *Cuadernos de Nación. Música en transición* (33). Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini. Ministerio de Cultura. Bogotá.

Walsh, C. 2006. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial en Walsh, Catherine *Interculturalidad, descolonización del Estado y el conocimiento*. Ediciones del Signo. Buenos Aires.

Wallerstein, I. 2007. ¿Injerencia en los derechos de quién? Valores universales vs barbarie en *Universalismo europeo: el discurso del poder (european universalism: the rethoric of power)* trad. Al español Josefina Anaya. Siglo XXI editores. México