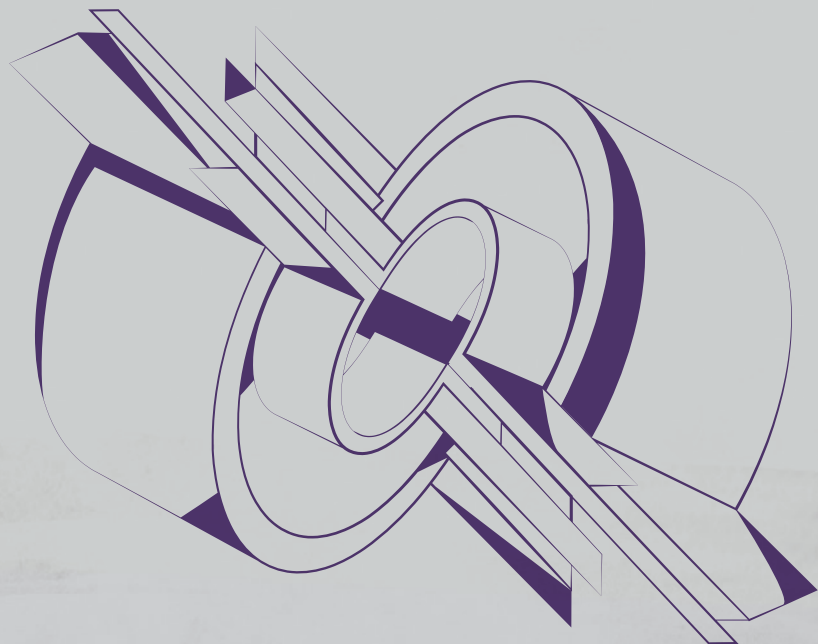




Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes

La notación occidental
vis-à-vis la tradición oral

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinadores



Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes

La notación occidental
vis-à-vis la tradición oral



Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes

La notación occidental
vis-à-vis la tradición oral

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Coordinadores



Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes

La notación occidental *vis-à-vis* la tradición oral

Primera edición 2019

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20131
<https://editorial.uaa.mx>

Coordinadores

© Jorge Arturo Chamorro Escalante
© Raúl Wenceslao Capistrán Gracia

© Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Vladimir Milchtein Zingle
María Teresa Puche Gutiérrez
Gabriel Rojas Pedraza
Juan Carlos Luna Urdaibay
Jorge Arturo Chamorro Escalante
María Guadalupe Rivera Acosta

Héctor Ernesto Villicaña Torres
José Luis Rangel Muñoz
Brahiman Saganogo
Igaël González Sánchez
Nicolás Rey
Hazell Santiso Aguila
Deiselene de Oliveira Barros Sánchez

ISBN 978-607-8714-37-7

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Presentación

Dr. Jorge Arturo Chamorro Escalante

11

Primera parte

**La obra musical y la metodología musical como
patrimonio convergente con las corrientes teóricas y
la historia de la música occidental**

19

**Paulino Paredes Pérez: entre la devoción del templo
y el encanto de los escenarios, 1913-1957**

Raúl W. Capistrán Gracia

21

**Las tendencias modernas en la metodología
de la enseñanza musical del mundo occidental.
Una propuesta de desarrollo para la pedagogía
del violín en México**

Vladimir Milchtein Zingle

51

**El impresionismo como corriente estética transversal
a la música, la literatura y las artes visuales**

María Teresa Puche Gutiérrez

79

**Los inicios del arte musical mexicano del siglo xx
en México: entre la exigencia social y la oportunidad musical**

Gabriel Rojas Pedraza

91

La guitarra barroca española en Santiago de Murcia

Juan Carlos Luna Urdaibay

111

Segunda parte

**La notación musical como herramienta
de análisis para el estudio de la música y el canto, convergente
como herencia occidental y divergente con la tradición oral**

125

**Estructuras elementales de la música occidental para el análisis
del contorno melódico y la forma en los complejos genéricos que
caracterizan a los repertorios tradicionales de Jalisco y Michoacán**

Jorge Arturo Chamorro Escalante

127

**Análisis y transcripción de los discursos musical
y coreográfico en una devoción danzante mariana
en la Zona Metropolitana de Guadalajara**

Ma. Guadalupe Rivera Acosta

145

**Elementos musicales que se preservan en el mariachi urbano
como herencia del mariachi antiguo en Jalisco**

Héctor Ernesto Villicaña Torres

177

Tercera parte

**La música y el canto como patrimonio
convergente en el mundo de la tradición oral y divergente en la
dimensión de la notación occidental** 191

**Las artes musicales entre otras expresiones humanas
desde la antropología social**
José Luis Rangel Muñoz 193

**Oralidad y música en el Manding: los *jàlís*.
Un estudio antropológico-sociocultural**
Brahiman Saganogo 201

**La presencia global del ensamble de percusiones
mandingas de África del Oeste y su apropiación
contemporánea en escenarios urbanos de México**
Igaël González Sánchez 211

**Isla Guadalupe: el *gwoka*, ¿instrumento de la resistencia
hacia la independencia?**
Nicolás Rey 235

**Reguetón: el frijol negro en el arroz blanco.
Primeros apuntes para una reconsideración cultural**
Hazell Santiso Aguila 267

**Una breve aportación de la oralidad y africanidad presente
en el grupo carnavalesco Olodum a través
de fragmentos de sus canciones**
Deiselene de Oliveira Barros Sánchez 277





Presentación

La historia intelectual de la musicología y la etnomusicología ha dejado con claridad la definición de líneas de investigación y el tipo de patrimonio cultural que precisan los intereses de las distintas posturas o tendencias teóricas y metodológicas de ambas disciplinas. El interés fundamental se ha centrado en el patrimonio inmaterial, aunque también el patrimonio derivado de la cultura material tiene su lugar en diversas contribuciones especializadas de las ciencias que estudian las artes musicales.

La etnomusicología como disciplina bien definida, desde su ingreso al Primer Congreso de Ciencias Etnológicas de Filadelfia en 1950, se orientó con bases en la antropología cultural que ha puesto de manifiesto la importancia de la etnografía, por consiguiente, la necesidad del trabajo de campo y el estudio de la tradición oral, pero al mismo tiempo, la etnomusicología es

heredera de ciertos modelos teóricos que le aportó la musicología, en particular el uso de la notación musical de la cultura occidental, para el análisis de la estructura de la música y la transcripción en notación europea de las expresiones musicales que no se escriben en el proceso de su transmisión de una generación a otra.

En la dimensión de la antropología cultural, el estudio de la cultura expresiva –que incluye a las artes musicales– de las diversas culturas tiene como interés fundamental el estudio de los *kulturelle güter* que provienen de la heredad, como los que se estudian tanto en la etnología como en la etnografía, o bien, los referentes al *Volkskunde*, que se entienden como los saberes populares. Claudio Esteva Fabregat (2010, pp. 194-195) explica que es importante entender y poner especial atención a los bienes culturales inmateriales porque el ser humano, al momento de nacer, únicamente dispone de la cultura de su madre, y por lo tanto, carece de la experiencia social; en este sentido, el ser humano va adquiriendo una cultura diferente a medida que se enfrenta al proceso de socialización, es decir, comienza a adquirir un amplio “patrimonio cognitivo”, en donde residen técnicas y conocimientos que le permitirán desarrollar su capacidad productiva.

El concepto de patrimonio cultural posee diferentes aristas que invitan a la reflexión. Según Josué Llull Peñalba (2005, pp. 175, 181), el concepto de patrimonio debe analizarse desde una perspectiva amplia e interdisciplinar, esto es, desde la antropología cultural, la historia del arte, el derecho y la educación, pero de manera general se puede entender como el conjunto de manifestaciones u objetos que emergen de la producción humana y que una sociedad mantiene como herencia histórica, lo que son, al mismo tiempo, evidencias del avance de una civilización, por ello, se consideran como bienes culturales.

Las artes musicales son consideradas patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO (s.f.), y éste se define como tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo; integrador; representativo; basado en la comunidad. A partir de esta caracterización, el valor patrimonio cultural inmaterial no es la caracterización cultural en sí misma, sino todo el conjunto de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. Esto es lo que se advierte precisamente en la permanencia de las culturas musicales tradicionales.

A partir del uso de modelos teóricos, la musicología y la etnomusicología se han ido fortaleciendo cada vez más y con ello han trazado intereses en ciertos tópicos, los cuales han sido abordados mediante el uso de herramientas similares, lo

que podría entenderse como intereses convergentes; aunque también hay orientaciones divergentes, con aplicaciones y obtención de resultados muy distintos.

Para los interesados en el estudio de la notación musical occidental, que es territorio de la musicología histórica y sistemática, una de las unidades fundamentales de análisis es “la obra musical”, entendida como un documento histórico del arte y creación individual. En un sentido distinto, pero con el uso de herramientas de la musicología histórica y sistemática, se encuentran los estudios que prefieren las expresiones musicales del folklore o los complejos genéricos que no se escriben, se manifiestan y transmiten de una manera distinta, aunque poseen evidentes herencias del mundo occidental.

En este panorama de las artes musicales, se puede advertir que, aunque hay convergencias a partir del uso de herramientas metodológicas, sin embargo, la divergencia se encuentra entre lo que corresponde al mundo de los creadores individuales de la cultura occidental, y lo que pertenece a las herencias del mundo occidental que no son concebidas como creación individual, sino como fenómeno que pertenece a la colectividad o a la vida comunitaria. En otras palabras, la confrontación entre “la obra musical escrita” *vis-à-vis* la “tradición oral.”

Carl Dalhaus (1977, p. 163) ha expresado que uno de los conceptos fundamentales en la historiografía de la música occidental es el de *musikalische werke*, es decir, las obras musicales, que son el objetivo central en la musicología y que tienen que ver con el pasado, en donde se puede ver una dialéctica entre el documento escrito como creación o composición musical y la interpretación del mismo. Para este autor, la obra musical es además un modelo que permite ver una forma legítima de la existencia y es, también, una manera de dirigir la mirada hacia la historia del arte, independientemente de que se examinen grandes o pequeñas obras, ya que se trata de documentos.

En relación a la importancia de las obras musicales, habrá que advertir que la individualidad en su creación como manifestación de arte es fundamental en el mundo de la evolución e historia de la notación musical, aunque no es tan importante en el mundo de la música que se transmite y preserva en la “tradición oral”, y no por ello las expresiones ágrafas carecen de importancia histórica. Si pudiéramos exponer algunos de los fundamentos de la antropología de la música, habrá que comprender que para esta disciplina la categoría central no es la música en sí misma, sino la manera como esta expresión de arte se comparte social y culturalmente.

La historia de las artes musicales ofrece diversas confrontaciones o divergencias, por ejemplo, entre la obra musical y la tradición oral; entre el uso de la notación occidental y la aplicación de esta herramienta para estudiar las músicas que no se escriben; así como entre la separación intencional de “la obra musical” como única evidencia en la que se basa la musicología histórica, frente a la expresión sonora que no se escribe; o mejor aún, la separación intencional entre la valoración de la tradición oral como modelo imprescindible para la historia de las artes y las culturas. Todo esto permite entender que, entre uno y otro modo de concebir las unidades de análisis y las herramientas metodológicas, está presente un movimiento dialéctico de convergencias y divergencias.

En el mundo de las artes musicales en donde no hay confrontaciones, se puede entender lo que refiere Nicola Abbagnano (1998, p. 243): la existencia de las “leyes de convergencia” en el campo filosófico se basan en el criterio empleado por el sentido común y por las generalizaciones que se apoyan en la observación entre dos elementos primarios sin relación simple, pero donde sus símiles secundarios pueden ofrecer relaciones simples y comprensibles. A partir de esto, por ejemplo, “la obra musical” y la “tradición oral” son dos elementos primarios que no tienen una relación simple, sin embargo, de la obra se desprende un suceso secundario y lo mismo podemos decir de la oralidad, por lo que las relaciones entre dichos sucesos secundarios son más simples que las relaciones entre los elementos primarios.

A partir de la ley de convergencia, podemos advertir en qué consiste la divergencia, aunque la divergencia no es necesariamente sustentada por la lógica de la disyunción en la que, en dos proposiciones unidas por un signo, una de éstas se considera como premisa mayor o verdadera. Con base en esto, debemos considerar que la divergencia no se basa en la lógica de las disyunciones, sino en la observación de las alteridades, las diferencias, las desemejanzas o las diversidades. A partir de esta abstracción, no podemos decir que “la obra musical” es la premisa mayor o superior del arte y la cultura, o en otro sentido, que “la tradición oral” se encuentra más allá de la obra escrita; la conclusión radica simplemente en que ambas premisas son divergentes y diversas, pero no disyuntivas.

El concepto de divergencia en las ciencias naturales se entiende como la pérdida de semejanzas o la aparición de disparidades. Un claro ejemplo de ello se encuentra en el mundo botánico, en donde observamos el nacimiento de

ramificaciones en una planta o arbusto, lo que se conoce como “escisión evolutiva” de una determinada familia a través del tiempo (Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2002, p. 773). Si aplicamos esta apreciación a la concepción de la música de tradición oral que posee raíces con la cultura occidental, sin duda la divergencia puede advertirse como una ramificación con el nacimiento de disparidades.

Otras consideraciones sobre la divergencia son las que proporcionan las ciencias de la evolución y la ecología. En este sentido, Lincoln, Boxshall y Clark (2009, pp. 140, 184) refieren que la divergencia es la adquisición de caracteres o rasgos disímiles mediante organismos relacionados. Por ejemplo, en el estudio de las aguas oceánicas se puede observar la existencia de una zona de flujo superior oceánico, en donde el agua profunda emerge y reemplaza a la que se encuentra en la superficie.

En el campo de las ciencias también podemos analizar la “convergencia” de manera similar a las ciencias físicas, pues ha planteado que en donde existe la presencia de un haz luminoso, éste se puede orientar hacia un punto deseado, al que se conoce como “imagen real”, cuyo efecto es similar a la imagen formada a través de una cámara fotográfica. En el campo de las ciencias naturales, la convergencia se explica por medio de la existencia de formas semejantes pero separadas entre sí, debido a su clasificación, pero tales formas existen en condiciones medioambientales similares (Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 2002, p. 230, 509).

En la ciencia de la ecología, la convergencia se aprecia también en el hecho de que las aguas oceánicas de orígenes diferentes se juntan, aunque tomen después rumbos diferentes, bien sea que unas emergen y otras se hunden. Pero en este campo científico también se puede atender al concepto de “evolución convergente”, el cual consiste en un fenómeno de evolución independiente en donde se observan similitudes estructurales entre dos o más formas que no están relacionadas o que lo están pero de manera lejana, aunque dicha similitud no es genotípica (Lincoln, Boxshall y Clark, 2009, p. 240).

Desde las consideraciones de las ciencias y tomando en consideración el fenómeno de convergencia, se puede plantear una analogía de éste con las artes y las culturas, así, por ejemplo, la obra musical escrita que se genera en la dimensión del arte del mundo occidental, en oposición a la música, el canto y la danza que emergen del ámbito de la tradición oral, en donde el pensamiento occidental no tiene cabida, son formas semejantes o guardan similitudes.

Otros parámetros se basan en la aplicación de recursos técnicos de un mundo en el otro, como la transcripción musical de las músicas que no se escriben, frente a la obra musical concebida originalmente como música escrita, donde ambas se dirigen al mismo enfoque, también son formas semejantes aunque separadas entre sí, debido a la manera como se analizan o se conciben originalmente y cómo se clasifican; no obstante, son expresiones cuyo espacio natural no es únicamente las artes y las culturas, sino también la historia y la existencia de la vida humana.

Dr. Jorge Arturo Chamorro Escalante
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Campus Huentitán
Universidad de Guadalajara
Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Bibliografía

- Abbagnano, N. (1998). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dalhaus, C. (1977). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne: Musikverlag Hans Gerig.
- Esteve-Fabregat, C. (2010). *Formas expresivas en antropología*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México/ El Colegio de Jalisco A.C.
- Lincoln, R. J., Boxshall, G. S. y Clark, P. F. (2009). *Diccionario de ecología, evolución y taxonomía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peñalba, J. L. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. (2002). *Diccionario esencial de las ciencias*. Madrid: Espasa Calpe s.A.
- UNESCO. (s.f.). ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura/ Patrimonio Cultural Inmaterial.

Primera parte

**La obra musical y la metodología musical
como patrimonio convergente
con las corrientes teóricas y la historia
de la música occidental**



Paulino Paredes Pérez: entre la devoción del templo y el encanto de los escenarios, 1913-1957

Raúl W. Capistrán Gracia¹

Paulino Paredes destacó por su intensa labor como promotor de la reforma musical sacra y como compositor protagonista del nacionalismo musical sacro y profano en México. Fue, quizá, el compositor más avanzado de su tiempo en el noreste de México. Su obra incluye una numerosa cantidad de obras sacras y de concierto. Murió a los 43 años; su música permaneció olvidada hasta 1997. Desde entonces, un grupo de familiares, amigos, musicólogos, intérpretes y directores de coro y orquesta se han abocado a rescatar su obra del olvido. El presente trabajo busca dar un panorama de su vida y obra, y presenta una reseña y análisis de dos de sus obras más importantes: *Cantata Mariana* (1954) y *Concierto para piano en Mi bemol* (1950).

1 Profesor investigador, Departamento de Música, Centro de las Artes y la Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes.



Ilustración 1. Paulino Paredes, revista *Schola Cantorum* (abril, 1945).

Hay compositores que dejan tras de sí un recuerdo inolvidable. En algunos casos, su influencia no sólo se ejerce en sus contemporáneos; sus vidas y obras se convierten en ejemplo para las generaciones posteriores. Maestros mexicanos del siglo xx como José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez vienen a nuestra mente, pues sus obras e influencia en el mundo de la música de concierto siguen presentes hoy en día. Ellos disfrutaron de reconocimiento público y partieron de este mundo dejando sus nombres grabados en las páginas de nuestra historia de la música.

Por diversas circunstancias, no sucede lo mismo con otros hombres de gran valía. Algunos de ellos, a pesar de su tremendo esfuerzo, son olvidados, hasta que otros, descubriendo la grandeza de sus contribuciones, son llamados a rescatar del olvido su nombre, ganando para ellos y su obra, el reconocimiento y lugar que les corresponde en la historia. Tal es el caso de Paulino Paredes Pérez. Hasta hace poco, el nombre de este compositor era desconocido para muchos, y su música se mantenía en un cajón, en espera de ser rescatada del olvido. Gracias al trabajo de sus descendientes y de un grupo de amigos, musicólogos, directores de orquesta y coro y diletantes, se ha llegado a conocer la vida y apreciar la obra de este prolífico compositor.

Paulino Paredes Pérez nació en el municipio de Tuxpan, al oriente de Michoacán, cercano a Zitácuaro (antiguamente conocido como Santiago Tuxpan), el 22 de junio de 1913, en el seno de una devota familia católica. Sus padres fueron Refugio Paredes y Petra Pérez. A temprana edad mostró interés por la música, probablemente inculcado por su padre, un hombre de gran sensibilidad que practicaba ese arte, o por sus tíos, quienes tocaban en la banda de música del pueblo.² Paulino fue miembro del coro de niños de la parroquia y recibió las primeras lecciones de música del maestro Vicente Ortiz, compositor y organista de Tuxpan (Guisa, 1945, p. 56).

A los 12 años murió su padre y comenzó para Paulino un periodo de constante lucha por sobresalir y forjarse un futuro. Al igual que su gran maestro y amigo, el compositor Miguel Bernal Jiménez, Paulino y su familia vivieron la trágica guerra cristera, y se horrorizaron al ver atacada su fe y subyugada la libertad religiosa. Su gran fe en Dios, la Virgen María y la religión católica se convertiría más tarde en la fuente de inspiración para sus composiciones litúrgicas. En 1929, el sacerdote de la parroquia de Santiago de Tuxpan, don Margarito Bautista, lo patrocinó para estudiar en la Escuela Superior de Música Sacra en la ciudad de Morelia, Michoacán, donde tuvo como maestros a José Ma. Villaseñor, José Cedillo, Salvador Carvajal, Ignacio Mier, Felipe Aguilera Ruiz y Miguel Bernal Jiménez (Guisa, 1945, p. 56).

José María Villaseñor, alto prelado de la Iglesia católica en Michoacán, era un alma diletante, un gran amante de la música y un visionario. Villaseñor se dio cuenta de cómo el trabajo de maestro de capilla y músico de iglesia iba desapareciendo poco a poco, hasta el punto de estar en peligro de extinción (Díaz, 2003, p. 32). El sueño de este dirigente eclesiástico era crear una escuela de música sacra “tan perfecta como fuera posible” (p. 33). Villaseñor creía firmemente que todos los estudiantes en la escuela de música sacra representaban al futuro organista o cantor de iglesia. Como Lorena Díaz Núñez (2003) expresó, “fundó una familia musical auténtica, protegió a sus miembros, les permitió compartir diferentes actividades musicales sacras y seculares, y les ofreció un apoyo moral inestimable” (p. 33). Por supuesto, Paulino Paredes también recibió la influencia y la protección de Villaseñor.

Gracias a su disciplina, responsabilidad y perseverancia, Paulino Paredes destacó en la Escuela Superior de Música Sagrada. En 1938 obtuvo la Licencia

2 Información proporcionada por la familia Paredes Chávez.

en Canto Gregoriano, y en 1939 fue galardonado con una beca para continuar sus estudios en Europa (Guisa, 1945, p. 56). Paredes quería ir a París, donde esperaba perfeccionar su arte y aprender y asimilar el estilo de composición francés de la época. Por desgracia, ese año estalló la Segunda Guerra Mundial, haciendo imposible que realizara el gran sueño de su vida. Según amigos y familiares, el propio Paulino Paredes comentaba entre risas cómo él y sus compañeros de viaje tuvieron que salir de sus camarotes y abandonar el barco.³

Desilusionado, regresó a la escuela de música sacra en Morelia y continuó sus estudios con renovado entusiasmo y energía. En 1940, siendo discípulo de Miguel Bernal Jiménez, Paredes recibió el magisterio en composición sagrada, siendo el primero en obtener este título de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, y teniendo el honor de contar entre sus sinodales a una personalidad en el mundo del nacionalismo musical mexicano: Manuel M. Ponce (Villarreal, 2003, p. 31). Cinco años más tarde recibió el magisterio en canto gregoriano, presentando un trabajo titulado *El Estudio del Canto Gregoriano como Complemento en la Carrera de todo Compositor* (Guisa, 1945, p. 56).

En 1942 contrajo matrimonio con la señorita Esther Chávez Aburto, con quien procreó cinco hijos. Gracias a su profesionalismo, seriedad y responsabilidad, Paulino Paredes fue nombrado profesor de Solfeo superior, Armonía y Contrapunto de la Escuela Superior de Música Sacra, y llegó a ser director de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana (Guisa, 1945). Sin embargo, su intensa vocación como educador lo motivó a formar parte del equipo de maestros encabezado por su gran maestro y amigo, Miguel Bernal Jiménez, para fundar el Conservatorio de las Rosas en 1945.

En 1948, el arzobispo Guillermo Tritschler y Córdova encargó a Paredes fundar una escuela de música sacra en Monterrey, Nuevo León. Paredes aceptó el reto y se trasladó a esa ciudad para dedicarse a la formación de los futuros profesionales de la música sagrada en el norte de México.⁴

3 Entrevista con Arnulfo Paredes en Tampico, Tamaulipas, 31 de mayo de 2013.

4 Información proporcionada por la familia Paredes Chávez.



Ilustración 2. Paulino Paredes y su esposa (foto cortesía de la familia Paredes).

En Monterrey, su vida profesional se hizo aún más intensa. Para él, era tierra casi virgen pero fértil,⁵ donde con esfuerzo y dedicación se podrían desarrollar importantes instituciones musicales. Así, poco después de llegar a su tierra adoptiva, fundó un coro profesional para realizar y difundir la música sacra a través de la radio; también trabajó para la Universidad Labastida, el Instituto Motolinía, así como la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en donde llegó a ser director desde 1956 hasta su muerte.

La obra sacra de Paulino Paredes

Probablemente, Paredes tuvo el primer encuentro con la música sacra al asistir desde muy niño a la parroquia de su pueblo, y quedó marcado por ella para el resto de su vida. En el campo de la música sacra, su intensa devoción a Dios y la Virgen María, así como su formación como músico de iglesia, dio lugar a

5 Por muchos años, Monterrey contó con la Academia Beethoven, dirigida por Daniel Zambrano, eminente maestro de piano que había realizado estudios en Europa. Los discípulos de Zambrano, a su vez, establecieron estudios de música, principalmente de piano, en todo Monterrey, creando un ambiente musical rico en comparación con otros estados de la República. Cuando Paredes llegó, ya se había fundado la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León, sin embargo, había aún mucho por hacer, sobre todo en materia de música sacra, composición, instrumentación, etc., en consecuencia, le correspondió a Paredes continuar con esa labor.

una abundante producción de obras que incluye misas, réquiems, música para el oficio divino, Aves María, motetes, villancicos, música sacra para órgano y otras obras, entre las que destacan *Las siete palabras*, la *Cantata Mariana* (1954) para órgano y coro, y un *Stabat Mater* (1942) para orquesta y coro. Adicionalmente, en 1939 comienza a fungir como jefe del Departamento de Redacción, Consultas y Revisión de Obras Musicales. Como evaluador de obras litúrgicas a publicar en la revista *Schola Cantorum*, Paredes sometía a un estricto escrutinio las propuestas antes de publicarlas.

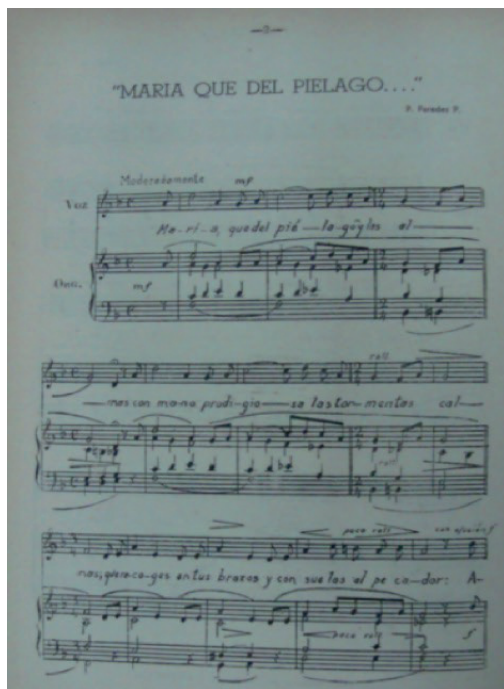


Ilustración 3. Fragmento de *María que del Piélago*, obra publicada en la revista *Schola Cantorum* (abril, 1939).

Como católico devoto y compositor de música sacra, Paredes conocía y cumplía los altos estándares morales y compositores que el *Motu proprio tra le sollecitudini* (1903) del sumo pontífice Pío X exigía, y que habían sido refrendados por los papas Pío XI y Pío XII. En su artículo “Lo que debe saber el compositor sagrado”, plasma sus convicciones religiosas y profesionales:

Es por esto por lo que la Iglesia tiene como propio y exclusivo un canto, una música: El Canto Gregoriano. Es por esto que la Iglesia haya acogido en su seno otra manifestación elocuente y grandiosa del arte musical; la Polifonía vocal Clásica. Es por esto que la Iglesia recoge para su servicio, las nuevas manifestaciones artísticas del desarrollo musical de las épocas que va viviendo, otorgándoles un pasaporte de identidad que les permita entrar en su recinto.

Mas, como ya dijimos, solo aquello que reúne las cualidades que exige su santidad y pureza, aquello que está a la altura de su grandeza, aquello que nos es menoscabo de la dignidad del alma, aquello que está de acuerdo con la doctrina y la fe que sustenta, aquello que la prestigia y que se asemeja, por su belleza, a la belleza de su Dios que guarda en sus templos y altares, recibe en su cenáculo y les imprime el sello de su autoridad soberana (Paredes, 1943b, pp. 74-77).

Su música sacra revela dos estilos. Por un lado, tenemos música funcional, creada para ser tocada por organistas con poca técnica y cantada por el pueblo; estas composiciones presentan una escritura fácil de tocar en el órgano, así como líneas melódicas sencillas y diatónicas. Por otro lado, tenemos composiciones como la *Las siete palabras*, la *Cantata Mariana*, y el *Stabat Mater*, obras que poseen todo el carácter y la profundidad inherente a la música sacra creada para ceremonias solemnes.

La *Cantata Mariana*

La *Cantata Mariana* fue compuesta en 1954, a petición del presbítero Rubén Ríos, promotor de las vocaciones para la arquidiócesis de Monterrey. Ríos proporcionó también los textos sobre los cuales Paredes se basó para la composición.⁶ La obra está dividida en cinco partes: Introducción y coro, Aria para tenor, Coro con solo de barítono, Aria para soprano y Coro final.

En esta obra, Paredes no sólo vuelca su fe, sensibilidad y creatividad, sino que deja plasmada la influencia de sus propios ideales sacro-musicales, el canto gregoriano y la polifonía clásica (Paredes, 1943b). La *Cantata Mariana* fue

6 Información proporcionada por Arnulfo Paredes vía correo electrónico a Raúl W. Capistrán, el 24 de octubre de 2013.

concebida para coro y órgano. Uno se preguntaría, por qué un orquestador tan dotado como Paulino Paredes limitaría su mejor obra sacra al acompañamiento del órgano, en vez de crear una fastuosa instrumentación. En la sección titulada “Respuestas” de la revista *Schola Cantorum* de agosto de 1944, Paredes expone sus ideas respecto a la orquestación de la música sacra:

No soy de opinión que a una obra escrita especialmente para el órgano deba dársele otra forma de escritura, pues en este caso se haría cosa distinta de aquélla que el autor quiso hacer y, por otro lado, se desvirtuaría, con el artificio, el carácter propio de esas composiciones escritas para uso exclusivo de la Iglesia. Lo más lógico es que dichos instrumentos [los de cuerda] sean usados con el fin único de reforzar la sonoridad del armonio, el cual se oiría, sobre todo en las funciones solemnes en que generalmente hay coro y mucha gente dentro del recinto sagrado, muy débil sin esta ayuda. Mas, en donde por fortuna existe órgano, no creo que sea necesaria esta ayuda. Por otra parte, si se cuenta con un excelente coro, la solemnidad no sufriría en su grandiosidad y majestad prescindiendo de los instrumentos. No hay mejor instrumento para alabar a Dios que la voz humana (Paredes, 1944, pp. 124-125).

Con excepción del tercer coro, cada uno de los números tiene como característica presentar largos preludios y/o interludios organísticos, que nos hablan del conocimiento que el compositor tenía del instrumento y de la importancia que daba a la participación del mismo. Para su composición, Paredes (1945, pp. 37-39) prescinde de la tonalidad mayor-menor y recurre a los modos eclesiásticos, lenguaje en el cual era una autoridad, dando como resultado general una obra de carácter místico y sabor arcaico, que provoca en el oyente un sentimiento de introspección y recogimiento.

El primer número coral, “Introducción y coro”, se caracteriza por exhibir un bajo en movimiento constante en el estilo del bajo continuo, y una textura predominantemente homófona en las secciones corales. Una larga introducción organística precede el solemne recitativo en la voz de los tenores y bajos. El coro irrumpe solemnemente en el compás 54. La estructura formal es A-B (solo de barítono)-A.

Coro

Tén mi-se-ri-cor-dia de no-so-tros Se-ñor

Org.

mi-se-ri-cor-dia de no-so-tros Se-ñor

Ilustración 4. Fragmento del primer número, “Introducción y coro”, de la *Cantata Mariana* de Paulino Paredes.

El segundo número de la *Cantata Mariana* es un aria para tenor titulada “La Profecía”. El lenguaje es modal. La textura polifónica en el órgano, con sus líneas melódicas en constante interacción contrapuntística, y la línea melódica del tenor, con su lirismo, dan al aria un carácter de placidez y esperanza. La estructura formal es ABA y coda. Destaca el cuidado de Paredes por apoyar con la música el mensaje del texto, reservando la nota más alta y la armonía más intensa para enmarcar y realzar las palabras “será llamado hijo del altísimo”.

The image shows a musical score for a tenor and organ. The tenor part is in G major, 4/4 time, with lyrics: "se-rá lla-ma-do el Hi-jo del Al-ti-si-mo del Al-". The organ part is in G major, 4/4 time, with lyrics: "ti-si-mo". The organ part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a "mf" dynamic marking.

Ilustración 5. Fragmento del segundo número. Aria para el tenor “La Profecía” de la *Cantata Mariana* de Paulino Paredes.

En el tercer número de la *Cantata Mariana*, Paredes incluye un solemne recitativo para barítono, que contrasta con la sección coral que le sigue. El ritmo de corchea con punto y doble corchea en el órgano funciona como motivo unificador del movimiento, imprimiéndole una tremenda cohesión formal. *El tempo allegro* de la sección coral, los diálogos entre coro y órgano y entre las distintas voces, así como el uso de contrapunto imitativo, dan a esta sección un carácter festivo, resuelto y enérgico. La sección central, con sus quintas paralelas, evoca el estilo del *organum* medieval. Nuevamente, destaca en este movimiento la preocupación de Paredes por apoyar el texto con la música, reservando la nota más alta y la armonía más intensa para la palabra “Dios”.

f

Choir

Le - van - ta - te

Le - van - ta - te Je - ru - sa -

Org.

Le - van - ta - te Je - ru - sa - len y su - be a lo al - to.

ván - ta - te Je - ru - sa - len, Je - ru - sa - len y su - be a lo al - to.

Je - ru - sa - len, Je - ru - sa - len y su - be a lo al - to.

lên le - van - ta - te Je - ru - sa - len y su - be a lo al - to.

Org.

Ilustración 6. Fragmento del tercer número de la *Cantata Mariana* de Paulino Paredes, coro con solista barítono.

“La anunciación”, aria para la soprano, es el cuarto número de la *Cantata*. La larga introducción en el órgano prepara al oyente para la interpretación del número más expresivo de la cantata. Paredes parece haber reservado los recursos compositivos más importantes para el “Coro final” *allegro maestoso*. Después de una solemne introducción, el coro inicia una exaltación a la Virgen María con un *fugato a cappella* sobre las palabras “Bendita, tú, hija del Dios altísimo. Bendita sobre todas las mujeres de la tierra”. El órgano se une a la ejecución con una escritura sumamente compleja, llena de contrapunto y dificultades técnicas e interpretativas. Manuales y pedalera se unen para crear una atmósfera de grandiosidad. Un apoteótico final en Do mayor (única vez que el compositor recurre a la tonalidad mayor) culmina la *Cantata* en esta exaltación mariana.

S.
 A.
 T.
 B.
 S.
 A.
 T.
 B.

Ben - di - ta Tú ben - di - ta
 Ben - di - ta Tú ben - di - ta Tú Hi - ja del Dios Al -
 Ben - di - ta Tú ben - di - ta
 Ben - di - ta Tú ben - di - ta Tú ben - di - ta ben - di - ta
 Tú Hi - ja del Dios Al - ti - si - mo, ben - di - ta
 - ti - si mo, ben - di - ta Tú ben - di - ta Tú ben - di - ta Tú

Ilustración 7. Fragmento del “Coro final” de la *Cantata Mariana* de Paulino Paredes.

La música de concierto de Paulino Paredes

Paredes fue un compositor sacro por fe, amor y profesión, y un compositor de música de concierto por convicción. Una carta de Bernal Jiménez recibida en 1954 revela el aprecio y respeto que este gran compositor sentía por Paredes, así como el apoyo y admiración que le brindaba ante el gran reto que representaba para ellos abordar los géneros profanos:

A mi vez lo felicito porque ha seguido trabajando no sólo en el difícil terreno de la reforma sacro-musical, sino también en el muchas veces más arduo de la composición musical, en el cual las incomprensiones, falta de estímulo, hacen sentir una soledad desconsoladora en torno al composi-

tor. Siga usted trabajando y produciendo a despecho de las circunstancias adversas, como un árbol crece a pesar de los vendavales que lo sacuden.⁷

La obra de concierto de Paulino Paredes es abundante, e incluye canciones, piezas para piano, sinfonías, poemas sinfónicos, *suites* orquestales, un concierto para violín, un concierto para piano, música para *ballet*, música de cámara, así como música para teatro infantil y pantomima. Sus obras tienen estructuras formales perfectamente equilibradas y temas que revelan creatividad, imaginación y originalidad.

Su estilo es flexible y se ajusta a diferentes propósitos. Así, por ejemplo, sus canciones populares muestran rasgos nacionalistas. El lenguaje armónico es tonal y simple, y las líneas vocales son predominantemente diatónicas. Música y texto transportan al oyente a un ambiente pintoresco y provincial. Por otro lado, sus canciones de concierto muestran un estilo de composición más complejo, exhibiendo un lenguaje armónico cromático, al igual que una línea vocal lírica caracterizada por una gama más amplia de intervalos melódicos, que ofrecen cierta dificultad para el intérprete.

A pesar de la corta vida de Paredes, su obra orquestal es considerable. Su catálogo incluye 18 obras, entre sinfonías, poemas sinfónicos, *suites* orquestales y *ballets*. Su producción revela a un compositor maduro, que conoce su oficio con profundidad. Lo mismo trabaja con ensambles de cámara que con grandes conjuntos instrumentales, y combina con sabiduría, inteligencia y perspicacia las diversas posibilidades instrumentales y colorísticas de la orquesta.

La influencia de los compositores de mediados de siglo xx, tales como Silvestre Revueltas, Aaron Copland y Bernal Jiménez, entre otros, puede percibirse en la obra de Paulino Paredes. Sin embargo, la individualidad de éste está presente en todo momento. Entre estas obras se encuentra: *Estampas campestres* (1939), *La danza del loco* (1941), el *ballet Las horas* (1942), las sinfonías *Provinciana* (1945) y *Benjamina* (1947), el *ballet Espalda mojada* (1954), y el poema sinfónico *Cañón huasteca* (1956). Esta última obra fue estrenada en 1997, más de cuarenta años después de la muerte del compositor.

7 Carta de Miguel Bernal Jiménez dirigida a Paulino Paredes, escrita en Nuevo Orleans el 5 de octubre de 1954, correspondencia de la familia Paredes.

De su música orquestal destacan sus composiciones para *ballet* y *pantomima*. Por un lado, son un reflejo de la habilidad de Paredes para adaptarse a todo género musical. Por otro, representan su adhesión solidaria al movimiento dancístico nacionalista, que tomaba cada vez más fuerza bajo el liderazgo de Nellie Campobello (1900-1986) y otros coreógrafos. Muchos de nuestros compositores incursionaron en este género (Chávez, Revueltas y Bernal Jiménez, entre otros), y Paredes no fue la excepción. En colaboración con Sergio Franco, director del Ballet de Morelia, compuso *Almas oscuras* y *Donajina*.

En 1947, participó en el concurso de composición “Sinfonía de las Américas”, patrocinado por el millonario Henry H. Reichhold, presidente de la Orquesta Sinfónica de Detroit, en Detroit, Michigan. Su *Sinfonía Provinciana* recibió mención honorífica del Reichhold Music Award Committee.⁸ Esta obra fue estrenada en el Palacio Nacional de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica Nacional, en la Ciudad de México, el 9 de octubre de 1953, bajo la dirección del maestro Guillermo Espinosa.⁹ De intenso sabor nacionalista, *Sinfonía Provinciana* consta de cuatro movimientos, y está caracterizada por su gran complejidad rítmica e instrumental, así como por la tremenda unidad formal que posee.

8 El Reichhold Music Award Committee otorgó el premio a Paulino Paredes el 26 de diciembre de 1947. Henry Helmuth Reichhold, promotor financiero del premio, fue un destacado químico y exitoso empresario industrial alemán fundador de Reichhold Chemicals Incorporated en Detroit, Michigan, en 1938, quien fue también un dedicado filántropo, a quien se debe la revitalización financiera y la presidencia de la Orquesta Sinfónica de Detroit en 1942, también el premio de la misma orquesta, iniciado en 1945, y la construcción de un centro cultural en su natal Berlín. El premio de la Orquesta Sinfónica de Detroit se ofertó para brindar reconocimiento a las mejores composiciones escritas por compositores nativos nacidos en Norte América, Centro América y América del Sur, las cuales, de acuerdo a la premiación, serían posteriormente interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Detroit, bajo la conducción de Karl Krueger.

9 Programa de Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 9 de octubre de 1953.

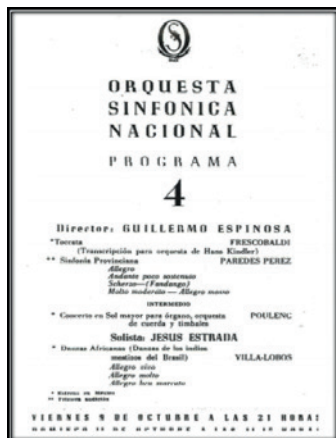


Ilustración 8. Programa de concierto de la Sinfónica Nacional en octubre de 1953 (cortesía de la familia Paredes).

El Concierto para piano y orquesta

El *Concierto para piano en Mi bemol* fue compuesto por Paulino Paredes en 1950, y estrenado ese mismo año en Guanajuato por el pianista Jesús Lira, acompañado por la orquesta de la Universidad de Guanajuato, bajo la dirección del maestro José Rodríguez Fraustro. Ese mismo año, Miguel Bernal Jiménez estrenaba su *Concertino para órgano* (compuesto en 1949). Uno podría imaginar una sana competencia entre amigos que tratan de no quedarse rezagados el uno con respecto del otro.¹⁰

El estilo de Paredes es ecléctico. Por un lado, su formación profesional en la Escuela Superior de Música Sacra se ve reflejada en su interés por el canto gregoriano y la polifonía clásica. Por otro lado, no puede rechazar el influjo del nacionalismo mexicano, movimiento estilístico imperante en los escenarios artísticos del país. Ambas influencias pueden percibirse en el *Concierto para piano*.

10 Otras interesantes coincidencias llaman la atención. En 1937, Bernal Jiménez compuso su *Cuarteto Virreinal* basado en temas y rondas infantiles. En 1947, Paredes compone su *Sinfonía Benjamina*, obra inspirada en temas infantiles tradicionales. La influencia y el deseo de emular podrían estar presentes. Bernal Jiménez y Paredes se apreciaban y respetaban mutuamente, como lo muestra la carta antes mencionada, sin embargo, basta escuchar y comparar las obras para darse cuenta de la independencia y autenticidad composicional de Paredes.

El primer movimiento combina elementos tradicionales del concierto romántico, con temas tomados del folclore mexicano. El segundo movimiento, con su escritura pseudo-organística, su intrincado contrapunto, su lenguaje armónico cromático, y el carácter místico e introvertido de las líneas melódicas parece evocar la salmodia de los ritos católicos. El tercer movimiento es de carácter festivo, espontáneo y alegre. Los temas, eminentemente folklóricos, invitan al oyente a transportarse en el tiempo y el espacio a una fiesta de pueblo con sus ferias, cohetes y bengalas.

Los atributos más valiosos de este concierto están representados por su tremenda unidad formal y su riqueza armónica. No es de sorprender el trabajo exhaustivo del compositor en estos rubros, que él cuidaba con gran profesionalismo y celo artístico. De entre los pocos escritos que don Paulino dejó, llama la atención un artículo publicado en la revista *Schola Cantorum*, titulado “A Propósito de Algunas Obras”, donde nos revela su sentir y preocupación con respecto a los elementos formales y armónicos que deben regir una composición. Paredes (1943a) escribió:

Por lo que toca a la forma, no se define ninguna en la obra del cual vengo hablando. Carece de construcción. Solo hay un encadenamiento de trozos sin cohesión tonal alguna y corren parejas la monotonía rítmica y la melódica. No hay un plan tonal preconcebido, pues el tono es el mismo para todas las estrofas, el ritmo igual (salvo un aire de valsecillo) y las cadencias armónicas y fraseológicas iguales también [...] (pp. 24-26).

Otros atributos de interés en el concierto de Paredes están representados por la creatividad, ingenio y belleza que exhiben los temas y motivos, aspecto composicional que destacó el maestro Juan José Maldonado, director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, en ocasión del reestreno de esta obra en México¹¹ el 31 de mayo del 2013.¹²

11 El reestreno internacional de la obra se realizó en La Grande, Oregon, el 6 de marzo de 2013, con la Ronde Grande Symphony Orchestra, bajo la dirección de Leandro Espinosa Garay.

12 Entrevista después del concierto con Juan José Maldonado, director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. El lector puede ver y escuchar la grabación del concierto en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=4fw3oT16Hkg>.



Ilustración 9. Fragmento del “Tema principal”, 1er movimiento del *Concierto para piano en Mi bemol* de Paulino Paredes.

El diálogo orquesta-solista está bien balanceado. El uso de las percusiones es limitado, pero de buen gusto. El compositor da preferencia a la cuerda. Sin embargo, son muchos los pasajes en que los alientos desempeñan un papel protagonista, expandiendo la paleta orquestal y creando una atmósfera rica en colores y timbres. En resumen, la obra tiene el suficiente colorido para dar una excelente impresión de la capacidad de Paredes como orquestador. El primer movimiento tiene forma sonata-*allegro*. El piano abre el movimiento sin la típica introducción orquestal, presentando el material temático acompañado por la orquesta. El tema es *molto cantabile*, tiene la estructura ABA y las características de una canción.

Una vez presentado el Tema A, una rápida *cadenza* cromática en el piano funciona como puente. Paredes sorprende con esta *cadenza*, cuyo objetivo final es la lejana tonalidad de Re bemol para la presentación del Tema B.



Ilustración 10. Fragmento del puente del primer movimiento del *Concierto en Mi bemol* de Paulino Paredes.

El segundo tema es lírico y *cantabile*, y al igual que el Tema A, tiene una estructura formal ternaria. La belleza, el lirismo y su naturaleza nacionalista, acentuada por su presentación en tercetas, nos recuerda el segundo tema del *Concierto para piano en La mayor* (1912) de Manuel M. Ponce. Destaca en esta sección la riqueza armónica.



Ilustración 11. Fragmento del Tema B del primer movimiento del *Concierto en Mi bemol* de Paulino Paredes.

Una vez que la exposición ha terminado, comienza un largo y emocionante desarrollo. Aquí, Paredes manipula los temas, los transforma, fragmenta e invierte; modula a tonalidades distantes y crea progresiones y secuencias, ex-

plorando distintas dificultades pianísticas, tales como octavas, acordes, arpeggios y saltos. A diferencia de los conciertos clásicos, es en el desarrollo y no al final de este movimiento donde encontraremos la cadencia, representada por una larga sección solista de carácter rapsódico y virtuoso, en donde el pianista deberá mostrar su dominio técnico y su capacidad pianística.

El desarrollo culmina con un intenso clímax que lleva a la recapitulación en el compás 168. El carácter de la reexposición o recapitulación contrasta dramáticamente con el inicio del movimiento. Donde antes había lirismo, melodías *cantabile* e introspección, ahora hay pasión, intensidad y elocuencia. Paredes no se limita a repetir el material de la exposición, sino que, haciendo gala de su talento y creatividad, varía la presentación de los temas. Así, el primero de ellos es presentado en esta ocasión por la orquesta, mientras que el piano exhibe una serie de figuraciones técnicas que ponen a prueba no sólo la capacidad del pianista, sino también de la orquesta. La misma *cadenza* moduladora conecta con el segundo tema, que es presentado ahora en la tónica. Una grandiosa coda concluye el movimiento y prepara al oyente para el segundo tiempo.

The image displays a page of a musical score, specifically Section A of the second movement of the *Concerto en Mi bemol* by Paulino Paredes. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor (Horn), Trumpet in D (Tpt. Do), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Piano (Pto.), Piano (Pno.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in D minor (one flat) and 4/4 time. The piano part begins with a melodic line, which is then taken up by the strings and woodwinds. The score shows measures 171 through 174. The piano part has a melodic line with some grace notes. The strings play a rhythmic pattern. The woodwinds have some melodic lines. The brass parts are mostly rests.

Ilustración 12. Sección A del segundo movimiento del *Concierto en Mi bemol* de Paulino Paredes.

De carácter meditativo, el segundo movimiento está en la tonalidad de Do menor (relativo menor), y tiene la estructura formal A-B-A-coda. El material temático de la sección A está representado por líneas melódicas de largo aliento, presentadas primero por el piano y luego por la orquesta. Es

en el segundo movimiento donde Paredes parece revelar su formación académica como compositor de música sacra, pues los elementos nacionalistas parecen estar ausentes. La escritura del movimiento es pseudo-organística (compárese con sus obras para órgano), el lenguaje armónico es sumamente cromático y la textura predominante es contrapuntística. La insistente repetición de una misma nota en el tema nos hace evocar la salmodia católica. Paredes parece hacer uso de todos estos recursos para transportar al oyente a la quietud de un claustro o la introspección de un templo, y crear una atmósfera de intimidad y misticismo.



Ilustración 13. Primera parte del segundo movimiento.

La sección B comienza en el compás 33, donde presenta nuevas ideas musicales, las cuales contrastan rítmicamente con la sección A; no obstante, poseen el mismo carácter de íntimo misticismo que permea todo el movimiento. Estas ideas musicales son desarrolladas hasta llegar a un intenso clímax. El movimiento concluye con el mismo carácter íntimo y lírico al volver a presentar el material temático de la sección A. Una breve pero bella coda culmina el movimiento con un solo de *cello*.

The musical score is for the second movement of the Piano Concerto in E-flat major by Paulino Paredes. It is a full orchestral score with piano accompaniment. The tempo is marked "A tempo". The key signature is E-flat major (three flats). The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor I, Cor II, Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The woodwinds and strings provide harmonic support, with some instruments playing pizzicato (pizz) in the later measures.

Ilustración 14. Fragmento de la Sección B del segundo movimiento en el *Concierto para piano en Mi bemol* de Paulino Paredes.

El tercer movimiento vuelve a la tonalidad de Mi bemol mayor, y tiene la estructura formal rondó-sonata. Este movimiento tiene la brillantez, el virtuosismo y el estilo de los grandes finales. Una alegría franca y contagiosa permea todo el movimiento, como evocando su infancia cuando trabaja en uno de los circos del pueblo (Jaramillo, s.f.), como si estuviera celebrando la vida misma. Y es que don Paulino era así. De acuerdo con sus familiares, amigos y discípulos, Paredes poseía un fino sentido del humor y un carácter franco, alegre y amigable que transmitía a los que lo rodeaban. El compositor y periodista Silvino Jaramillo (1957) escribió en ocasión de la muerte del compositor: “De castañuelas y cohetes su carácter reflejado aun en sus obras. No podía él modificarlo, porque ‘en la variedad está el gusto’” (pp. 86-88).

Así, vemos reflejado en este movimiento no sólo el ingenio y creatividad de Paredes, sino también su personalidad. El tema principal es ingenuo, alegre y contagioso, presentando rasgos típicamente nacionalistas. Dos acordes en fortísimo abren el movimiento a toda orquesta, para dejar que el piano presente el material temático A. Una vez que el piano concluye, la orquesta toma el turno para hacerlo.

Un emocionante y brillante puente modulatorio, consistente de progresiones, arpeggios, octavas, acordes y saltos, conecta con el segundo tema en la tonalidad de Si bemol mayor. Aquí, Paredes procede de manera similar, presentado el Tema B con el piano y luego con la orquesta. El carácter de este tema es aún más nacionalista que el primero, dada su escritura en tercetas y la participación protagónica de los alientos y metales. Uno no puede evitar sentirse transportado a un pequeño villorrio en el corazón de México y evocar su folklore, sus tradiciones, sus bandas de pueblo, y la alegría de sus ferias y carnavales con sus cohetes y luces de bengala.

III
Rondó

Allegro Vivace

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Allegro Vivace'. The score begins with a treble clef and a bass clef. The first system shows the initial melody with a forte (f) dynamic. The second system continues the melody with a crescendo. The third system features a forte (sf) dynamic and a more complex rhythmic pattern. The fourth system shows a continuation of the melody with a forte (sf) dynamic. The fifth system concludes the first theme with a final cadence.

Ilustración 15. “Primer Tema” del tercer movimiento, *rondo-allegro*, *Concierto para piano en Mi bemol* de Paulino Paredes.

Después de presentar estos dos temas, Paredes procede a desarrollar y manipular el Tema B con su fantasía y creatividad característica, llevando al oyente a tonalidades distantes. La recapitulación comienza en el compás 213, con la presentación del Tema A por parte de la orquesta. Las ideas presentadas en el puente son retomadas nuevamente. Las progresiones, arpeggios, octavas, acordes y saltos llenan de intensidad este pasaje, que conduce sorpresivamente a la tonalidad de Mi bemol menor, para presentar el Tema B por parte de la orquesta en el compás 287. La reexposición del Tema B en la tonalidad paralela de Mi bemol menor representa uno de los tantos recursos perspicaces de Paredes para ampliar la paleta de colores orquestales y armónicos, y sorprender al oyente.

Una brillante coda a toda orquesta concluye el movimiento. Paredes combina perspicazmente ambos temas en un interesante juego polifónico, poniendo a prueba la capacidad técnica de la orquesta y del pianista, para concluir el movimiento con gran virtuosismo.

Epílogo

En 1957, justo cuando Paulino Paredes empezaba a experimentar el éxito y sus obras empezaban a ser conocidas más allá de nuestras fronteras, se le diagnosticó un cáncer de páncreas. Tenía sólo 43 años de edad. En medio del terrible dolor, Paulino Paredes murió abrazando una cruz y lamentándose por no ser capaz de continuar su obra. Tres días antes de fallecer, pudo escuchar a través de la radio la interpretación de su *ballet Espalda mojada*, dirigida por Luis Herrera de la Fuente. Muy débilmente comentaría: “los trombones están un poco desafinados”.¹³

Paredes sabía que poseía la chispa divina de la creatividad, y contaba con la disciplina y la dedicación necesaria para seguir materializando sus ideas musicales. Desafortunadamente, después de su muerte, su nombre y su obra fueron olvidadas por muchos.

Al igual que su amigo y maestro Miguel Bernal Jiménez, su formación en el área de la música sacra y su trayectoria como compositor y músico de iglesia hicieron que su labor se viera marginada. No perteneció al grupo de compo-

13 Entrevista con Carlos Paredes Chávez, agosto de 2013.

sitores de “línea oficial”, como Chávez, Revueltas, Galindo y otros, sino que, por convicción, tomó un derrotero distinto. Al igual que Bernal Jiménez, Paulino Paredes no emigró a la Ciudad de México, sino que prefirió la provincia para vivir y trabajar. Fueron muchos sus logros, a pesar del aislamiento que el centralismo gubernamental imponía. Tal vez si hubiera decidido vivir en la capital, su vida y su obra ocuparían el lugar que merecen en nuestra historia de la música.

Uno puede especular y hacerse preguntas, tales como: ¿qué habría pasado si Paulino Paredes hubiera estudiado en Europa, si no hubiera decidido vivir en la provincia, o si él no hubiera muerto tan joven? Sin embargo, la verdad es que la vida y obra de don Paulino Paredes Pérez merecen ser rescatadas del olvido. Tenemos que ganar el lugar que le corresponde.

Un grupo de familiares, amigos, musicólogos, directores de orquesta y coro, así como educadores, hemos tomado acciones decisivas para rescatar y difundir sus obras, y poco a poco se ha logrado el reconocimiento que don Paulino merece. Todavía queda mucho por hacer. Espero que pronto nuestras revistas de música clásica publiquen artículos sobre su vida y su obra, que su nombre aparezca entre las biografías de los grandes compositores mexicanos y su música sea interpretada por todas las orquestas de nuestro país y el extranjero. Del mismo modo, me gustaría que don Paulino pudiera ver todo lo que se está haciendo en su nombre, desde donde él se encuentra.

La *Cantata Mariana* y el *Concierto para piano y orquesta en Mi bemol* son sólo una muestra de su gran capacidad creadora. Otras de sus obras continúan en espera de su rescate. Afortunadamente, cada vez más profesionales de la música de concierto se han interesado por la obra de este compositor, dedicándose a rescatarla del olvido, interpretándola y difundiéndola a través de grabaciones y conciertos. Destaca la labor de la familia Paredes Chávez, de los directores de orquesta Félix Carrasco y Guillermo Rommel Villarreal, de críticos y periodistas como el fallecido maestro Silvino Jaramillo y, recientemente, de músicos como Rodolfo Ritter, entre otros.

Todos sabemos que esta labor no debe cesar hasta que las obras del maestro se hayan consolidado en el mundo de la música de concierto. Continuemos trabajando para que las obras no sólo del maestro Paredes, sino también de otros compositores olvidados o ignorados, vean la luz para orgullo y deleite de todos.

Bibliografía

- Díaz Núñez, L. (2003). *Como un eco lejano: la vida de Miguel Bernal Jiménez*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Ríos y Raíces, Teoría y Práctica del Arte.
- _____ (2010). La música en México. En A. Tello (Ed.), *Nova et Vetera: Un acercamiento a la música sacra-católica del siglo xx* (pp. 647-696). México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guisa, M. (1945). Presentación: Paulino Paredes. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, 7(4), 56.
- Jaramillo, S. (1957). Las H.H. del hombre de las P. P. P.: Aspectos humano-humorísticos del maestro Paulino Paredes Pérez. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, 19(222), 86-88.
- Moreno Rivas, Y. (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: UNAM, Escuela Nacional de Música.
- Paredes, P. (1943a). A propósito de algunas obras. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (2-3), 24-26.
- _____ (1943b). Lo que debe saber el compositor sagrado. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (53), 91-94.
- _____ (1944). Respuestas. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (8), 124-125.
- _____ (1945a). Música *Amica Amicis*. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (77), 68-70.
- _____ (1945b). Una nomenclatura errónea. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (3), 37-39.
- _____ (1946). El Armonio. *Schola Cantorum: Revista de Cultura Sacro-Musical*, (86), 20-23.
- Stevenson, R. (1952). *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Villarreal, G. R. (2003). *Paulino Paredes Pérez: Datos históricos, cronología y documentación*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Hemerografía y otras fuentes

Carta de Miguel Bernal Jiménez dirigida a Paulino Paredes, escrita en Nuevo Orleans el 5 de octubre de 1954. Archivos de la familia Paredes.

Figuerola, M. (22/sept/2003). Queda por escrito su legado musical. *El Norte*.

Fuentes de internet

Jaramillo, S. (s.f.). *Cuatro convidados* de Paulino Paredes. Notas a la obra. Disponible en <http://www.paulinoparedes.org/musicacuatroconvi.html>. Consulta: el 25 de agosto de 2013.

Pío X. *Motu proprio: tra le sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre la música sagrada*. Disponible en http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini_sp.html. Consulta: el 28 de mayo de 2013.



Las tendencias modernas en la metodología de la enseñanza musical del mundo occidental. Una propuesta de desarrollo para la pedagogía del violín en México

Vladimir Milchtein Zingle¹

El desarrollo de la enseñanza musical del mundo occidental durante varios siglos cuenta con numerosas generaciones de maestros de violín de diferentes países del mundo, los cuales han realizado una importante labor en la formación de la enseñanza del instrumento. Empezando en los siglos XVI-XVII con los primeros manuales de los italianos S. Ganassi y R. Rognino, el francés G. Muffat, y después en el siglo XVIII los famosos virtuosos-violinistas, compositores y maestros F. Geminiani, P. Locatelli, G. Tartini (Italia), L. Mozart, padre de W. A. Mozart (Austria), los cuales, en sus “manuales” sobre los golpes de arco, ornamentación y la dinámica musical, desarrollaron la técnica de la ejecución y diferentes formas de la interpretación.

¹ Departamento de Música, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara.

En el siglo XIX, con la creación de las numerosas escuelas de música y conservatorios en Francia, Bélgica, Alemania, Austria y Rusia, se formaron diferentes escuelas de violín, pero con la aparición del “Método del Conservatorio de París”, al principio del siglo XIX (P. Rode, P. Baillot, R. Kreutzer), se muestra ya la división de los elementos en la ejecución del violín para profundizar en su aprendizaje y después para unirlos en el proceso de tocar. Esta misma orientación la tienen casi todos los libros de metodología en el siglo XXI (Ch. De Beriot, L. Spohr, J. Joachim). En el mismo estilo son escritos los métodos de F. Steinhausen y C. Flesch.

En este capítulo no se pudieron mencionar muchos de los trabajos de la enseñanza del violín de los siglos pasados, pero se trata de analizar algunas tendencias importantes en la metodología de enseñanza moderna, esto es la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI. Por ejemplo, los libros antes mencionados son el producto de la experiencia de los maestros y contienen un material práctico bastante valioso, pero no hablan sobre el aprendizaje, de cómo aprender. Por eso la metodología moderna, la cual se apoya en las ideas de la anatomía y fisiología del cuerpo humano, la psicología, etc., trata de sumar la teoría de la ejecución del violín, la pedagogía musical y el instrumento. Algunos investigadores ponen la metodología como ciencia, pero eso no es cierto. La metodología no existe como ciencia, aunque sí abarca la tecnología de la ejecución del violín y también la enseñanza; más bien, se apoya en muchas ciencias, pero sus conclusiones, sin la práctica, no sirven de mucho.

Algunos trabajos de la metodología de los siglos pasados ponen más atención a la mecánica de los movimientos de los brazos (Steinhausen, Nemirovsky), la geometría en la posición de los dedos en el diapasón del violín (Voicu), también los sistemas del entrenamiento en las escalas y numerosos ejercicios, los cuales no tienen mucho que ver con las ideas musicales (Sradiec, Flesch). En general, sus métodos son enfocados a ciertos problemas técnicos, pero descuidan el proceso que es tan polifacético y complejo de la ejecución del instrumento.

La metodología siempre tiene que descubrir los aspectos fisiológicos y psicológicos en el proceso de la interpretación al momento de la comunicación entre el alumno y el profesor, transmitiendo la experiencia del maestro. Como dijo Isaac Stern, la metodología tiene derecho de existir si realmente ayuda a tocar y no llena la cabeza del alumno de muchos consejos e información pesada e inútil. Una tendencia importante en la etapa inicial de la enseñanza moderna

del violín es la preparación de los músculos y los movimientos relajados, la respiración correcta antes de utilizar el instrumento. Yehudi Menuhin (1987) subrayó:

Este proceso es semejante al de la digestión; depende en gran parte de las características físicas de cada violinista, por eso, el profesor es como un médico de talento, debe atemperar y ajustar estos ejercicios a los atributos físicos, psicológicos y emocionales de cada alumno (p.11).

Al principio de su libro *Seis lecciones*, Yehudi Menuhin (1987) le envía un agradecimiento al B.K.S Lyengar, diciendo que él ha sido su mejor “profesor de violín”, su *gurú* de *yoga*. Naturalmente, Lyengar no era violinista, pero muchos de sus ejercicios de relajación que ha desarrollado están basados en el yoga y en su enseñanza. Asimismo, varios ejercicios de las primeras lecciones son de su inspiración. En el mismo tiempo debe empezar la etapa preparativa para mejorar el oído musical de un principiante, basándose en los ejercicios de solfeo a diferentes ritmos musicales. Primeramente, es necesario formar la sensación correcta de un sonido fino en el violín. Por eso, Shinichi Suzuki (1978, p. 9) recomendaba a sus alumnos escuchar diariamente las grabaciones de los grandes violinistas para tener idea y ejemplo de un excelente sonido del violín.

El maestro Igor Oistrakh ratificó que los violinistas principiantes deben tomar el tiempo de los pintores principiantes, los cuales, como parte de su aprendizaje, copian por un tiempo las obras de los grandes maestros antes de desarrollar su propio estilo. De la misma manera, los principiantes del violín deben intentar copiar el sonido de los maestros de violín o canto. Él mismo subrayó que en el inicio de su carrera como violinista copiaba el sonido de algunos cantantes solistas del famoso Teatro Bolshoi.

Hasta ahora en mis oídos suena el arioso de la ópera *Mazepa* de P. I. Tchaikovsky en una interpretación del cantante D. Golovin. Él me impresionó con un sonido fuerte pero bello en su voz. También me gustó el sonido ligero y transparente del cantante I. Zhadan. Comencé a copiar estos dos diferentes timbres de sonido en mi violín. Esta ha sido una muy buena experiencia para mí. El hecho de desarrollar el modelo del sonido en mi propio violín (Grigoriev, 2007, p. 132).

Cada persona tiene diferente calidad de escucha y de memoria musical. Unos pueden aprender la melodía nada más escuchándola una o dos veces, pero la memoria de esta gente a veces tiene fallos.

Las personas que ejercitan la memoria natural dependen mucho del oído musical –llamado oído absoluto–, pero los dueños de este fenómeno a veces no lo aprovechan correctamente. Aprenden rápidamente de memoria la nueva obra, pero nunca la estudian a profundidad (Makkeinon, 1967, p. 17).

Una tendencia importante del arte musical moderno desde el inicio del siglo xx es la interpretación de las obras de concierto de memoria. El pianista Ferruccio Busoni, autor de *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), subrayaba: “La ejecución de memoria garantiza la máxima libertad de expresión”.²

Existen muchas opiniones sobre el proceso de aprendizaje de la obra musical para ejecutarla de memoria en el concierto. ¿Cuándo apareció la tendencia de tocar de memoria las obras musicales en los conciertos? En el año 1808, en un concierto público en la ciudad italiana de Livorno, sucedió algo inesperado con el gran violinista virtuoso Niccolò Paganini. Al momento de tocar, se le cayeron de su atril las partituras y se apagaron las velas que le daban luz para poder leerlas, pero el destacado músico siguió ejecutando como si no hubiera pasado nada, gracias a su memoria. Para los otros músicos de su tiempo era imposible hacerlo, porque nadie intentaba tocar de memoria en los conciertos.

En la época moderna casi todos los músicos-concertistas interpretan de memoria las obras musicales en sus recitales. También tenemos que recordar que la práctica de ejecutar de memoria empezó a desarrollarse en los tiempos del famoso compositor y pianista virtuoso Franz Liszt (1811-1886). La mayoría de los maestros de los siglos xvii-xviii en sus tratados de música nunca recomendaron estudiar y tocar de memoria las obras. Por ejemplo, en el libro *Introducción al arte musical*, editado en inglés en 1654 por el famoso maestro de música D. Playford, se recomendaba estudiar y tocar las melodías viendo siempre las partituras, porque se decía que tocar sin ellas era lo mismo que ejecutar dichas melodías de oído (cuando el alumno está escuchando a la otra

2 La traducción más reciente al castellano es de Ferruccio Busoni (2010). El escrito original en alemán es citado por Makkeinon (1967, p. 14).

persona nada más para copiarla). Playford menciona que esta forma de aprendizaje (de memoria) no servía para nada, porque las melodías se olvidaban muy rápido. Al contrario, quien estudiaba y tocaba siempre viendo las partituras, nunca tendría problemas de aprendizaje (Busoni, 2010).

En el año de 1861, el pianista inglés C. Galle tocó de memoria en un recital unas sonatas de L. Beethoven, siendo culpado en el periódico *Times* por ser una persona inmodesta y torpe, que hacía eso queriendo “tentar a Dios” (Busoni, 2010, p. 13). Otro famoso violinista, el compositor alemán y maestro de música Ludwig Spohr (1784-1859), en su escuela de violín, recomendaba a los jóvenes músicos estudiar y leer las partituras de orquesta y no perder tiempo tocando de memoria obras de violín, porque el violinista que no tiene suficiente experiencia de tocar en una orquesta y estudia de memoria se parece al canario amaestrado, que de repetir miles de veces las mismas melodías, se pone ronco (Spohr, 1967, p. 81).

A pesar de todo, la práctica de tocar de memoria las obras musicales fue aceptada por la mayoría de los músicos concertistas a finales del siglo XIX. En el *Grove Dictionary of Music and Musicians* se menciona: “El famoso pianista ruso Anton Rubinstein realizó una hazaña tocando de memoria siete conciertos históricos” (Blom, en Makkeinson, 1967, p. 14). Con él compitió el famoso director de orquesta H. Richter, quien dirigió de memoria una serie de sinfonías y obras monumentales con la Orquesta Sinfónica de Londres (1879-1881).

¿Cuáles son las etapas importantes del aprendizaje de una obra musical? Antes de estudiar de memoria, tenemos que analizar muchos aspectos, como el estilo musical, su lenguaje melódico y armónico, cuestiones rítmicas, etcétera. En el aprendizaje de una obra musical también tienen mucha importancia las capacidades artísticas y la experiencia del maestro, quien puede ayudar al alumno en las cuestiones musicales y técnicas. El maestro debe ayudar a su alumno en diferentes aspectos, empezando con la elección de la obra musical, observando las capacidades musicales y técnicas del alumno, sus intereses interpretativos, su temperamento, sus conocimientos del estilo musical, armonía y análisis de la forma musical.

En la etapa del aprendizaje de la obra musical se forman la idea y las imágenes musicales en general. El maestro puede también ayudar a su alumno en las cuestiones del estilo musical de la obra, recomendando las grabaciones de otras obras del compositor en turno y los libros para investigar el estilo mu-

sical de su época. El famoso violoncelista español Pablo Casals (en Ginzburg, 1968, p. 25) subrayó que el conocimiento de la cultura enriquece al intérprete y lo hace más capaz para entender y transmitir los matices artísticos de la obra. También es muy importante que el maestro muestre el carácter de la obra, porque así puede dar al alumno un impulso para entender el carácter y el estilo de la composición, estimulando su iniciativa artística.

Es muy interesante la opinión del gran violinista soviético David Oistrakh (1978), quien aseveraba que antes de estudiar la obra musical en serio, era necesario tocarla a primera vista para conocerla. Cuando la música de la obra se hacía muy cercana y querida, ya se podía empezar a aprender la obra en serio, pero para hacerlo era necesario que el músico tuviera los conocimientos de la lectura a primera vista. Los famosos violoncelistas Pablo Casals y Mstislav Rostropóvich siempre estudiaban nuevas obras para su instrumento, primeramente sin tocar, analizando ya fuera la partitura o la parte del piano; después tocaban la obra, pero no en el violoncelo, sino en el piano. Comenta Pablo Casals (en Ginzburg, 1968): “No empecé a abordar la nueva obra en el violoncelo, porque no quería que mis primeras imágenes musicales estuvieran en dependencia con las cuestiones técnicas. No quería pensar desde el inicio en las digitaciones, golpes de arco, etcétera” (p. 27).

El músico siempre tiene que hacer todo lo posible para no convertirse en esclavo de las tareas técnicas. En la misma posición estaba el famoso maestro soviético de violín Abram Ilich Yampolsky, quien decía que al inicio, el alumno tenía que conocer la nueva obra tocándola en el piano, viendo todo el conjunto de la parte de solista y del acompañamiento, pero sin observar todavía los detalles. Uno de los aspectos más importantes del trabajo de la nueva obra musical es el aprendizaje correcto y profundo del texto musical de la partitura. Pensamos equivocadamente que la escrupulosa realización de todas las indicaciones del autor puede matar la personalidad del intérprete, dijo Alexander Goldenweiser (en Ginzburg, 1968), gran pianista y maestro soviético: “Esta idea es falsa, porque se puede nombrar una lista de intérpretes que cuidaron mucho todas las indicaciones del autor y al mismo tiempo son concertistas con una brillante trayectoria artística (A. Rubinstein, U. Gofman, etcétera)” (p. 28).

Esta opinión es muy valiosa porque en su época muchos solistas falsearon el texto del autor, cambiando las notas y sus duraciones, aplicando su propia ornamentación, etcétera, sólo para lograr un mayor número de efectos en su ejecución y tener más éxito por parte del público. Para interpretar una nueva obra,

tenemos que lograr el balance entre los factores objetivos que existen en la lectura correcta del texto de la partitura, y los factores subjetivos que vienen de parte del intérprete y revelan su musicalidad, su conocimiento del estilo y del autor.

En mi experiencia docente como profesor de violín, el proceso debería comenzar con los alumnos principiantes, desde las primeras lecciones, estudiando las primeras melodías. El maestro tendría que ver con su alumno todo el material nuevo, antes de que el principiante pudiera leer la obra con muchos errores. En el periodo inicial, el maestro puede recomendar cómo interpretar el carácter musical de la melodía, el fraseo, la dinámica, ver las dificultades rítmicas y ayudar a escoger una digitación cómoda. Igualmente, debe poner al corriente a su alumno en cuestiones del estilo de la música, carácter melódico, de armonía y otros.

Al observar la práctica de trabajo de una orquesta infantil-juvenil en Moscú, se puede recomendar que el conocimiento de la nueva obra se realice frente a todos los miembros de la orquesta. El maestro informará sobre la época y el autor, analizando la obra musical, primero, en general y después detallando el carácter de la música, el contenido emocional y la idea principal; después se puede mostrar el carácter de los temas, tocándolos en el instrumento; de inmediato se puede proponer la ejecución con la orquesta completa, leyendo a primera vista. Si dicha composición tiene bastantes dificultades técnicas, es recomendable leerla a una velocidad más lenta de la que está indicada en la partitura (Gertovich, 1986, p. 158).

En la etapa básica del aprendizaje es muy importante escuchar las interpretaciones del maestro, también el audio y el video en grabaciones, así como cantar y solfear al principio las melodías que luego se van a ejecutar. El maestro también puede ayudar a su alumno explicando algunas imágenes que sugieren las melodías, viendo la similitud entre el sonido del instrumento y la voz humana. Shinichi Suzuki (2007) decía en su método que un niño no debe proseguir con una nueva pieza simplemente porque ha aprendido la digitación y el arqueo de la presente, más bien le diría: ahora que tú conoces las notas, podemos comenzar un trabajo muy importante para desarrollar tu habilidad.

Después procedería a mejorar su tono, sus movimientos y su sensibilidad musical. Los niños deben escuchar en discos la música que están estudiando. Esta audición les ayudará a efectuar un progreso rápido. Es el factor más importante en el desarrollo de la habilidad musical (p. 9).

Es muy importante que el maestro de música aplique en su método de enseñanza la historia y la teoría del arte, la musicología, el solfeo, la armonía y el contrapunto. Por lo mismo, se presentan las etapas del aprendizaje de la obra musical:

1. Conocimiento general de la obra
 - a. Época y estilo del compositor
 - b. Desarrollo melódico y de la armonía, dibujo rítmico
 - c. Contenido y forma
 - d. Dificultades técnicas
2. En la segunda etapa del trabajo sobre la obra musical, toda la atención del alumno y del maestro se centra en resolver los problemas importantes del proceso de ejecución, como dinámica y expresividad del sonido, limpieza y expresividad de la afinación, exactitud del ritmo, indicaciones de la agógica y de la dinámica, claridad de las arcadas, racionalidad de la digitación, calidad del vibrato, etcétera.

Exactitud en la lectura y el aprendizaje del texto musical

Tenemos que poner en el concepto “Texto musical” la posición del intérprete sobre la concepción del compositor. El texto se puede comprender en términos reducidos como anotación en las notas de la composición, editadas por el autor. Pero en términos más amplios, la interpretación debe incluir diferentes variantes y lecturas de la obra; también diferentes variantes y redacciones de la obra, la lógica musical y la concepción artística en general. El mundo occidental que considera a la obra musical que está ya sonando no se puede limitar nada más a las indicaciones del texto de la obra escrita. Por ejemplo, en las composiciones de A. Corelli, A. Vivaldi, G. Händel y otros músicos de la época barroca, no están descifrados aparte del bajo y los adornos musicales. En la misma situación se encuentra el intérprete de las composiciones del siglo xx, donde están incluidos los elementos de aleatoria. El proceso de descifrar las indicaciones de dichos estilos siempre exige la combinación de varios conocimientos y la fantasía artística.

Existe la idea de la interpretación de una obra musical con diversas variantes de ejecución. Así, el destacado violinista Isaac Stern, en su plática con

los estudiantes del Conservatorio P. Tchaikovsky de Moscú (año 1958), mostró diez variantes de interpretación de la misma obra: *Concierto para violín* de F. Mendelssohn. El violinista dijo que antes de estudiar la nueva obra musical, trataba de imaginar una colina arriba de una ciudad: sube a la cima de la colina nada más para observar la ciudad, pero en un principio no alcanza a ver nada, porque todo está en la oscuridad, de repente, se prenden los focos de una calle –en principio fueron pocos y después fueron apareciendo más y más. Algo similar pasa con la obra musical cuando se prenden los focos en la calle principal y se descubre la idea, la construcción de la composición; cada día la obra se hace más entendible y más cercana, por eso no es necesario estudiarla especialmente de memoria. Al finalizar el segundo periodo de aprendizaje, la obra tiene que ser aprendida en la mente (Brainin, 1987, p. 37).

En el periodo de trabajo de una nueva obra, el alumno tiene que analizarla para ver las dificultades que va a encontrar. Para dominar las dificultades técnicas, dijo Abram Ilich Yampolsky (en Ginzburg, 1968, p. 29), se necesita saber en dónde está el problema. En muchos casos, el conocimiento de la obra en general puede venir cuando el alumno está aprendiéndola en episodios, fragmentos, frases, etcétera. Es necesario dividir la obra en fragmentos, no nada más para analizarla, sino también para que cada fragmento esté colocado a nuestra propia idea. Es necesario estudiarla cuidadosamente para describirla, pues eso puede ayudar a la interpretación de toda la obra en general. Es un gran error tocar la obra de forma mecánica hasta aprenderla de principio a fin. Estudiando de esa manera, los alumnos nunca ponen suficiente atención a los detalles, nunca podrán aprender de los fragmentos y, al contrario, los episodios más sencillos los encontrarán aburridos después de repetir miles de veces toda la obra de principio a fin.

Después de conocer la nueva obra musical, para interpretarla bien, el alumno debe revelar los momentos más difíciles para analizarlos y estudiarlos detalladamente, con el fin de economizar su atención y tiempo en los episodios que no tienen dificultades de consideración. Mientras se aprende un concierto o una sonata, no hay necesidad de empezar el estudio desde el inicio de la obra. En esta etapa se recomienda comenzar la práctica desde el desarrollo, exposición o cadencia. El alumno no tiene que perder de vista el plan de aprendizaje de toda la obra en general, pero condicionalmente se puede dividir la composición en fragmentos que muestren la singularidad de la forma y del fraseo, trabajando de manera racional para resolver las dificultades técnicas: “[...] estudiando

un episodio técnicamente complicado, pensando en su relación con el episodio anterior y el siguiente, decía S. Kozolupov” (en Ginzburg, 1968, p. 30).

Genrikh Neigauz (en Ginzburg, 1968) desarrolla la misma idea, subrayando lo siguiente: “Tenemos que recordar que después del periodo de la división temporal de la auténtica materia musical en las moléculas y los átomos, los mencionados átomos y partículas, bien pulidas, después nos pueden ayudar a revivir todo el organismo musical” (p. 31).

En esta segunda etapa del aprendizaje de la nueva obra musical, el maestro tiene que recordar al alumno que es muy importante estudiar los episodios, trabajando detalladamente para resolver las dificultades técnicas, pero sin perder la idea general, estilo y carácter del fraseo de la obra, como dijo Konstantin Stanislavsky (en Ginzburg, 1968, p. 29). Todo el proceso tiene que depender de la súper-tarea musical, incluyendo los movimientos físicos, no nada más en el escenario sino en todo el proceso del aprendizaje de la obra musical. En esta etapa se recomienda estudiar la obra musical en tiempos más lentos que los indicados en la partitura. Este trabajo tiene como finalidad desarrollar y organizar el principio racional y moderado de un ejecutante, para que se pueda defender en cuestiones del control de la velocidad en el escenario y quitar las malas costumbres de las aceleraciones involuntarias al tocar en público.

No hay necesidad de tocar en la velocidad disminuida los movimientos lentos. Por ejemplo, no es recomendable estudiar una melodía que está escrita en el *tempo andante*, en el *tempo adagio*; nada más los movimientos o fragmentos de la obra que están escritos en velocidad rápida los estudiaremos en los tiempos disminuidos para aclarar bien la articulación del episodio mencionado, observando el carácter, los golpes de arco y las digitaciones racionadas. Después de marcar las arcadas y digitaciones de la velocidad lenta, es recomendable probarlas acercándose a la velocidad indicada en la partitura. Lo mismo puede servir si se estudia un pasaje de la obra musical apoyando periódicamente algunos sonidos para lograr claridad en ellos, empezando en la velocidad lenta y después ejecutándolos en la velocidad indicada.

En la etapa final del aprendizaje de la obra musical, previa a la presentación en público, resulta útil estudiar los movimientos rápidos en la velocidad lenta o moderada. Es importante tocar lento para controlar algunas tensiones, movimientos incómodos, para revisar todo el sentido del tacto, dijo Konstantin Nicolayevich Igumnov (en Ginzburg, 1968, p. 34). Genrikh Neigauz (en Ginzburg, 1968) afirma lo siguiente:

Cuando tocas lento es muy importante advertir todos los matices, viendo la obra como en una lupa. Estudias nota tras nota, limitas el sentimiento musical, pero no tocas mecánicamente. En esta técnica debe haber mucha claridad. La exageración de todos los detalles y de los matices. Realizar en el escenario los ejercicios de ese tipo pueden servir mucho en el aprendizaje de la obra musical de memoria (p. 35).

Así, A. Schapov (en Ginzburg, 1968, p. 87) recomendaba, para memorizar la obra musical, tocar al principio en una velocidad mucho más lenta de la indicada. Tocar de esta manera brinda muchos puntos de apoyo. Esta técnica del aprendizaje de la obra musical sin tocarla en el instrumento tiene que ser investigada; pero muchos grandes instrumentistas del siglo xx, como Pablo Casals, David Oistrakh o Leonid Kogan, la utilizan. Cada persona posee diferente calidad de memoria. La memoria de los jóvenes músicos es muy receptiva, incluso los niños pueden repetir de memoria páginas completas de las partituras sin comprender bien la razón de las obras. Este tipo de memoria, parecida a la de un loro, tiene una tendencia a debilitarse con el desarrollo del intelecto. Por eso la técnica de aprendizaje de la obra, tocándola de principio a fin mecánicamente para aprenderla de memoria, no tiene ningún sentido. Dicho aprendizaje mecánico, con la ayuda de la memoria motriz, no va a producir buenos resultados artísticos, tampoco a garantizar el aprendizaje sólido de la obra.

Las dificultades del aprendizaje de la memoria siempre tienen que ver con la incompreensión de la idea, de la estructura y la forma de la obra, como afirma K. Mostras (en Ginzburg, 1968, p. 86). Más que nada, se nota al estudiar obras de J. S. Bach. En lugar de tener una partitura muy racionada y bien analizada, el alumno aprende algunos sonidos a cambio de construir las frases; unos acordes a cambio de mostrar el contrapunto. Resulta muy recomendable el aprendizaje memorístico de una obra dividiéndola en fragmentos; dichos fragmentos serán conocidos como frases musicales, con su propio desarrollo y determinación.

Primero tenemos que descubrir las imágenes musicales de cada frase, después pulirlas, aprendiendo toda la secuencia de los sonidos, sensaciones, movimientos; utilizando en conjunto la memoria musical y la memoria motriz. Debemos utilizar el trabajo razonable, analítico, y no usar las repeticiones mecánicas en el proceso. David Oistrakh (en Ginzburg, 1968) subraya que una

obra musical se puede aprender correctamente en un periodo breve, cuando es necesario prepararla para un concierto y no hay mucho tiempo, pero regularmente no debemos abusar de la memoria con un entrenamiento especial. Es ideal que el alumno aprenda de memoria la obra sin hacer esfuerzos especiales. Su método de aprendizaje tiene que ser muy razonable, basado en el análisis de la forma, estilo, lenguaje y armonía, las sensaciones y los movimientos principales.

La maestra inglesa L. Makkeinson (1967, p. 19) habla de la memoria musical como un conjunto de diferentes tipos de memoria: del oído, del ojo, del tacto y del movimiento. El músico con experiencia siempre utiliza todos los tipos de memoria ya mencionados. Hace tiempo existía un método que obligaba a los principiantes a leer pura nota, sin entonarla. En cierta manera, este método puede ayudar un poco en la lectura a primera vista, cuando el principiante debe leer rápidamente las notas y al mismo tiempo tiene oportunidad de escuchar y comprender la música que está tocando. Sin embargo, casi nunca puede recordar algo de memoria de la obra que ejecutó recientemente, quejándose de su mala memoria.

En el proceso de la lectura a primera vista es muy importante que la práctica visual, auditiva y motriz trabajen en conjunto. Para los músicos con experiencia es menos complicado lograr estos objetivos, porque ellos, con su vista y oído, están anticipándose tres a cuatro veces en los compases de la obra musical que están leyendo. Recordemos algo de la historia de la música en los grandes virtuosos como J. S. Bach, W. A. Mozart, etcétera, que siempre asombraban a sus contemporáneos con su brillante lectura a primera vista, tocando su clave sin ver las teclas, “volteando” la partitura y al mismo tiempo improvisando. Dos tipos de memoria musical (motriz y de tacto) siempre funcionan en conjunto, pero en el proceso de aprendizaje de la obra musical deberían utilizarse por lo menos tres tipos de memoria: auditiva, de tacto y motriz. La memoria visual también puede completar este conjunto y formar un cuarteto, el cual ayuda al músico a desarrollar sus propias cualidades y costumbres. Makkeinson (1967) afirma que:

La memoria y las costumbres forman una orquesta caprichosa. Los miembros deberían de estar siempre en unión, pero a veces son capaces de mostrar trucos. La educación y entrenamiento de esta orquesta tiene que ser organizada por un director muy exigente/la inteligencia (intelecto), que pueda

resolver las tareas complicadas de la profundidad del conocimiento, del compromiso, de la disciplina estricta (p. 19).

La memoria motriz difícilmente puede ceder al poder del director, pero todavía más grave es la distracción, la cual puede hacer perder el hilo a toda la orquesta. Cuando la memoria trabaja con mucho interés, las costumbres se hacen más compasivas y rápido aprenden sus tareas. El resultado del aprendizaje es la adecuación de las costumbres y conocimientos adquiridos por la práctica, tanto buena como mala, pero la inteligencia dirigirá todo el proceso en la selección del material de estudios, en la formación del conocimiento y el análisis del trabajo que produce la conciencia (Makkeinson, 1967, p. 21).

El éxito en la música no se puede lograr sólo con los esfuerzos de la voluntad, pero sí con los esfuerzos de la inteligencia. En la psicología existe una fórmula que se llama “la ley del esfuerzo inverso”, que procede de la siguiente manera. Una persona que desea lograr algo con todo el esfuerzo de la conciencia, lo trata, pero al final no puede obtener un buen resultado. Por ejemplo, un hombre se hace el nudo de la corbata tan frecuentemente que todo el proceso es automático. Sin embargo, si el mismo hombre comienza a pensar en cada movimiento y a analizar todos los detalles, el nudo puede no salir bien y va a echar a perder el proceso. De la misma manera un músico que, al ejecutar una obra, en lugar de pensar en el desarrollo musical, se concentra nada más en las dificultades técnicas, no va convencer al público con su interpretación.

En el proceso del aprendizaje de la obra musical tenemos que subrayar la existencia y el desarrollo de dos sustancias que dirigen cualquier movimiento en nuestra vida: conciencia y subconsciencia, las cuales se aplican de diferente manera en la nueva obra musical. Al tocar de memoria ya no se puede agilizar la conciencia porque se provocan errores en la ejecución. Hay que librar el camino de la subconsciencia y usarla en el concierto para sentirse más cómodo, menos tenso. A veces el músico pierde la concentración y su interpretación no tiene ningún sentido musical. Puede ser una señal de que la obra no se estudió conscientemente en las primeras etapas del aprendizaje, quizá porque se tocaron los pasajes difíciles observando al mismo tiempo el televisor.

La última etapa en el trabajo de la obra musical se enfoca en la preparación de la obra para el concierto. La concepción de la interpretación de la obra apareció en la primera etapa y se hizo más interesante y madura. Para

tener una mayor preparación para ejecutar las obras, la maestra L. Makkeinon (1967, p. 34) recomienda algunos aspectos relevantes:

1. Estudiar de manera sistemática, de preferencia a la misma hora.
2. Hacer todo lo posible para que las primeras imágenes de la obra sean musicales.
3. Al aprender algo, hay que concentrarse solamente en esa tarea.
4. No estudiar la música nota por nota o compás por compás, sino mediante frases o fragmentos determinados.
5. Comparar los fragmentos que son parecidos.
6. Practicar algunas repeticiones con sus respectivas pausas.
7. Estudiar los acordes en grupos, practicándolos estructuralmente de acuerdo con sus intervalos.
8. Elegir la digitación más cómoda para la mano, pero al mismo tiempo la más lógica desde el punto de vista de la idea musical.
9. Si olvidas el texto, abre de inmediato la partitura y trata de corregirlo.
10. Si olvidaste el texto a la hora del concierto y no sabes improvisar, trata de continuar a partir del siguiente fragmento; no repitas.
11. Cuando repitas la música en tu mente, trata de escuchar la melodía y el carácter de los sonidos, pero nunca digas las notas. Piensa de manera expresiva.
12. En tu plan de estudios diarios incluye:
 - a) Ensayar conscientemente leyendo la partitura.
 - b) Tocar un rato de la manera subconsciente, leyendo la música.
 - c) Recordar la idea y las imágenes leyendo la partitura y utilizando la concentración consciente.
 - d) Tocar la obra de memoria utilizando la subconsciencia.
 - e) Entrenar la habilidad de comenzar la obra desde diferentes puntos: desarrollo, reexposición, cadencia, etcétera.

En la tercera etapa de aprendizaje es muy recomendable ejecutar la obra frente a los alumnos o frente al maestro. Tocar en público es un buen entrenamiento para los nervios, así se pueden ver algunos detalles que no están al nivel y que se pueden pulir. En los dos últimos días antes del concierto, no es necesario estudiar toda la obra completa, repitiéndola muchas veces; hay que cuidar las emociones, la energía y la concentración (Nath *et al.*, 2009). Junto

con el tema de interpretación de la obra musical de memoria en concierto, siempre aparece el problema de los nervios y “pánico” en el escenario enfrente del público. Existen diferentes y contrastantes opiniones sobre este caso. Por ejemplo, el violinista y gran maestro húngaro Leopold Auer (2004), el fundador de la escuela de violín en el Conservatorio de San Petersburgo, expresó lo siguiente: “Todavía no existe ninguna receta médica, ni por medio de hipnosis se puede curar esta enfermedad llamada ‘miedo al escenario’” (p. 90).

Otro punto de vista podemos encontrarlo en el libro de V. Grigóriev (2007), donde describe la preparación del músico para un concierto:

Es un proceso largo y complejo, el cual depende de muchos elementos como la preparación psicológica, mental, así como la respiración, control muscular, etc. La obra que va a interpretar el violinista debe de ser estudiada profundamente. Los nervios pueden aparecer cuando la obra, que el músico está interpretando, no está muy bien aprendida o está al límite de las capacidades musicales y técnicas del intérprete. Psicológicamente, el ejecutante tiene que pensar y sentir que está tocando en el centro de la sala y siempre está en contacto con el público. Así se rompe la barrera entre músico y el público (p. 143).

Es muy importante que el ejecutante comience su práctica de tocar en público desde la etapa inicial de su educación musical. Aparte de sus clases individuales con el maestro, el alumno debe participar en las clases colectivas organizadas por el profesor con la presencia de todos los alumnos, una o dos veces al mes. Tocar enfrente de sus compañeros le desarrolla la habilidad y experiencia para los conciertos públicos. Los destacados maestros de violín, como I. Galamian, D. Oistrakh, S. Suzuki, etc., siempre utilizaron este método en sus programas de estudio con sus alumnos. Hablando de las formas colectivas en las clases de música, es necesario señalar que la metodología de enseñanza del violín moderno da mucha importancia a las clases de ensamble, música de cámara y práctica orquestal. El maestro Suzuki (1978, p. 9) subrayó la importancia de los estudios en grupo desde las primeras clases, en las cuales los alumnos avanzados y principiantes tocan en conjunto, como extremadamente eficaz, pues progresan notablemente y además disfrutan sus lecciones.

En las escuelas de los Estados Unidos, Japón y algunos países de América Latina como Venezuela, México, etc., se está desarrollando intensivamente el sistema de aprendizaje musical en grupo y/o en diferentes conjuntos musica-

les. Así fue como aparecieron instituciones llamadas “Escuela de orquesta”. Existen métodos especiales como, por ejemplo: *Essential Elements for Strings: A Comprehensive String Method* (Allen, Gillespie y Tellejohn, 2002), donde los alumnos, desde sus primeras clases de instrumento, ya están tocando en conjunto. Al terminar este breve artículo podemos acordarnos de las palabras del violinista Yehudi Menuhin (1987):

El violín es un instrumento que puede ser seguramente uno de los artefactos más hermosos creados por el hombre y uno de los más caprichosos de manejar. La universidad del violín como instrumento musical es ilustrada por el hecho de que el violín que es perfeccionado en Italia en el siglo XVII, ha sido adoptado en culturas tan lejanas como India, donde el ejecutante se pone en cucullas en el suelo con la base del violín presionada contra sus costillas. Además, el violín está igualmente en casa entre los nómadas, los intuitivos gitanos, cumpliendo diferentes cometidos expresivos, salvajes, naturales y nostálgicos. De los violinistas de la Meseta de Hardanguer en Noruega a las tierras altas de Escocia, de los urbanizados judíos de la Rusia europea a los originales violinistas de las montañas azules de las Carolinas y ahora en gran escala a la gente de Japón, el violín ha triunfado en cada estilo y ha cubierto todas las necesidades (pp. 12-13).

Situación de la enseñanza del violín en el ámbito académico de México

En general, en algunas instituciones de música, como es el caso de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México, el Conservatorio de las Rosas de la Ciudad de Morelia, la Escuela Patriótica Municipal de Veracruz, fundada en 1816, entre otras, se dan cursos de iniciación musical para niños de entre 6 a 12 años. Las mismas escuelas preparan a los niños y luego a los adolescentes, que son un semillero para sus planes y programas de estudio a las carreras técnicas y profesionales. En la Ciudad de Guadalajara todavía no existe una escuela que tenga organizados los estudios musicales para niños con el fin de llevarlos al nivel profesional. En el Departamento de Música del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, los niños pueden ingresar a estudiar música y el

instrumento musical a nivel básico, terminando sus estudios escolares de la primaria, apenas a la edad de 11 a 12 años. Por otra parte, los docentes que impartimos cursos en este Departamento, advertimos que muchos adolescentes poseen una orientación equivocada, ya que eligen estudiar una carrera de “Técnico en Música”, comenzando a una edad tardía (después de los 15 y hasta 25 años), con una preparación musical casi de cero. Por eso, el método de enseñanza del violín tiene que ser basado en el desarrollo de las habilidades de los alumnos, enfocando no sólo la técnica de ejecución, sino el desarrollo musical.

Analizando los métodos de violín que utilizan los profesores en sus clases, podemos observar que algunos manuales contienen material para el desarrollo de la técnica en un modo escolástico, artificial, sin mucha motivación para el alumno; sin destacar lo positivo y lo útil que son estos ejercicios. En la actualidad, existen pocos métodos para el nivel inicial traducidos al español. Por lo general, vienen de Estados Unidos, Alemania, Japón o Rusia. Estos métodos están orientados hacia la enseñanza musical en sus países y están basados en la música folclórica, canciones y temas conocidos de los compositores nacionales; también, incluyen melodías o fragmentos de la música de los compositores clásicos.

Sabemos que toda la música tiene sus raíces en las melodías populares y en los temas de folklore nacional; por lo tanto, la mejor enseñanza debe incluir el material conocido por el alumno, canciones que cantan en su casa, melodías que escuchan en los conciertos, en la radio, etc. Son muy pocos los temas mexicanos que aparecen en los métodos ya mencionados, pues no es suficiente para motivar al alumno en México. La música mexicana es muy melódica, con una variedad de ritmos y armonías; todavía falta mucho para descubrir toda su riqueza. Ahora bien, la música folclórica mexicana puede ser el material ideal para la educación musical básica; muchos temas podrían ser adecuados y útiles para tocarlos en el violín y serían muy interesantes como material didáctico para el desarrollo de la técnica violinística. Por los siguientes motivos, debemos basar el método progresivo en las melodías mexicanas, pensando e intentando lograr los siguientes objetivos:

1. Despertar el interés y la atención por la música durante las clases; así como el gusto por el instrumento musical.
2. Difundir la música mexicana, incluyéndola como parte del repertorio para violín.

3. Formar ideas auditivas como base del razonamiento musical.
4. Desarrollar una cultura de hábitos de estudio e interpretación.
5. Desarrollar una lógica en la formación técnica del instrumento.
6. Evitar los factores que indican vacíos en la formación de los conocimientos y habilidades del principiante.
7. Subordinar la selección del repertorio de acuerdo con la capacidad individual del alumno.

Por otra parte, tenemos que lograr los siguientes objetivos específicos:

1. Posición cómoda y relajada del violín.
2. Posición correcta de la mano izquierda y de los dedos en la primera posición.
3. El manejo básico del arco.
4. Sonido uniforme y desarrollo del ritmo en las melodías.
5. La libertad de los movimientos.
6. Manejo de diferentes golpes de arco (*detaché*, ligados, *martelé* y *staccato* en varias combinaciones). Sonido sólido y un buen ritmo (diferentes estructuras rítmicas, incluyendo los ritmos típicos de México).
7. Introducción temprana a la tercera y la segunda posición, principios de técnica de desmangles (cambios de posiciones).

Al elegir las melodías para los principiantes, tratar de cumplir los siguientes objetivos:

1. Sencillez y claridad melódica y armónica
2. Facilidad técnica y variedad rítmica
3. Brevedad y simplicidad de la forma musical

Todo el material didáctico: estudios, ejercicios, escalas, melodías, fragmentos de las obras de los compositores clásicos mexicanos que se encuentran en un método progresivo del violín, deben venir en una consecuencia lógica. Nuestras prioridades son las tareas musicales, como la sonoridad, afinación, ritmo, fraseo, etc., que ayudan al alumno en el desarrollo de sus cualidades artísticas. Pero en la etapa inicial es necesario dedicarles más tiempo a varios problemas técnicos, como:

1. Posición cómoda y relajada del cuerpo, así como de ambos brazos para tocar violín.
2. Producción del sonido y movimiento del arco en diferentes partes: centro, talón, punta, con todo el arco.
3. Colocación y separación de los dedos de la mano izquierda en las cuerdas La, Re, Mi y después Sol.

Es muy importante tener un breve periodo de 4 a 5 semanas antes de empezar a tocar con el arco. Primero hay que hacer los ejercicios del manejo del arco sobre las cuerdas sueltas y, en este mismo periodo, trabajar en la colocación y la separación de los dedos de la mano izquierda, tocando los ejercicios y estudios sin arco en *pizzicato*, *pulsado*, *pellizcado* (se usa para pulsar las cuerdas de un violín generalmente con el dedo índice de la mano izquierda sin ayuda del arco). Tocando sobre las cuerdas sueltas, un alumno puede estudiar diferentes ritmos, incluyendo los ritmos mexicanos, tocando en conjunto con su maestro o con un alumno avanzado la segunda voz (por ejemplo: *Sierra morena*, *La botella*, *Las mascaritas* y *Jarabillo*, Ilustración 16, 17, 18 y 19).



Ilustración 16. *Sierra morena* en *tempo andante* (D.P. folklore, México).



Ilustración 17. *La botella* en *tempo allegro* (D.P. folklore, México).



Ilustración 18. *Las mascaritas* en *tempo marciale* (D.P. folklore, México).



Ilustración 19. *Jarabillo* en *tempo allegretto* (arreglo escrito por Daniel García Blanco sobre un tema del folklore y versión de M. A. Jiménez).

En el inicio hay que estudiar las melodías cantando y solfeando, después tocarlas en el violín (la segunda voz), siguiendo el ritmo, cuidando el sonido. Es muy importante practicarlas escuchando la pista grabada de la voz melódica.

Después de haber estudiado correctamente las escalas y los ejercicios para el brazo izquierdo en tonalidades Re, La y Sol mayor, más adecuadas para la posición inicial de los dedos de la mano izquierda de un violinista (tocando todavía *pizzicato*), se puede comenzar con unas melodías sencillas, tocándoles primero *pizzicato* y luego con el arco (ver *La bamba*, *La patita* y *Son michoacano*, Ilustración 20, 21 y 22).

The musical score is written for five parts: Alto (A.), Medio (M.), Violín (V.), and Contrabajo (C.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into five systems. The first system includes dynamic markings *mf* and *f*, and a measure with a '4' below it. The second system includes a *mf* marking. The third system includes a *f* marking. The fourth system includes a *cresc.* marking. The fifth system includes a *f* marking. The score concludes with a double bar line.

Ilustración 20. *La bamba* en *tempo andantino* (D.P. folklore de Veracruz, México).



Ilustración 21. *La patita* en *tempo allegretto* (Francisco Gabilondo Soler, México).



Ilustración 22. *Son michoacano* en *tempo allegretto* (D.P. folklore de Michoacán, México).

En los siguientes pasos de los estudios es recomendable aplicar las melodías en diferentes tonalidades, utilizando la variedad de los ritmos, otras posiciones de los dedos de la mano izquierda, distintos golpes de arco (por ejemplo, *El tunkuluchú-hú*, primero y segundo fragmentos de *Las chiapanecas* y *A la víbora de la mar*, Ilustración 23, 24, 25 y 26).



Ilustración 23. *El tunkuluchú-hú* (El ulular del búho), jarana en *tempo allegro* (D.P. folklore de Yucatán, México).

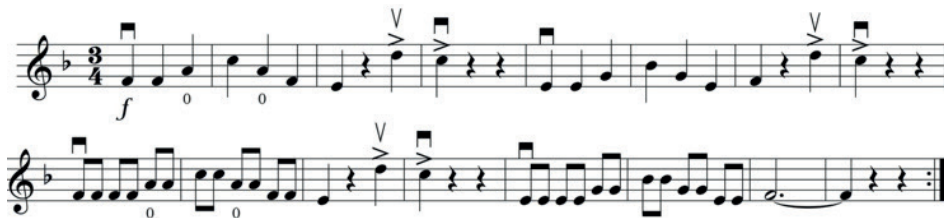


Ilustración 24. Primer fragmento de *Las chiapanecas* en *tempo allegro* (Bulmaro López Fernández, Chiapas, México).



Ilustración 25. Segundo fragmento de *Las chiapanecas* en *tempo vivo* (D.P. folklore de Chiapas, México).



Ilustración 26. *A la víbora de la mar* en *tempo allegro* (D.P. melodía y lírica del folklore mexicano, recopilada por Vicente T. Mendoza, lírica infantil de México).

El docente puede escoger varias melodías para estudiar en conjunto de dos y hasta diez o quince alumnos, incluyendo los principiantes y más avanzados, tocando todos los estudiantes al unísono. David Oistrakh (en Corrales, 1994), en sus *Memorias* sobre una gira artística por Japón, donde lo invitaron a la famosa escuela de música del maestro S. Suzuki para escuchar un conjunto de unos 200 pequeños violinistas, tocando al unísono melodías bastante complicadas técnicamente, pero muy afinado y muy bien acoplado, mencionó:

Me hizo recordar los años de mi niñez, cuando mi maestro Piotr Stotiarsky juntaba a todos sus pequeños discípulos para tocar al unísono. Él siempre dio mucha importancia a las prácticas colectivas de la interpretación musical como conjunto de cámara y la orquesta (p. 13).

Actualmente, es necesario incluir las materias de la práctica orquestal y música de cámara en los planes y programas de estudio desde los niveles básico y técnico en instituciones de música en México, con el fin de preparar en todos los aspectos a los jóvenes instrumentistas en su futuro, para competir dignamente en el mercado laboral.

Bibliografía

- Allen, M. (2002). Robert Gillespie y Pamela Tellejohn Hayes. *Essential Elements for Strings: A Comprehensive String Method*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, Arrangements by John Higgins.
- Applebaum, S. (1988). *The Belwin String Builder Vol. 1-3*. Van Nuys, California: Belwin- Mills Publishing Corp.
- Auer, L. (2004). *Mi escuela de cómo tocar el violín. Compositor*. San Petersburgo.
- Blom, E. (Ed.) (1954). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mc. Millan and Co.
- Brainin, V. (1987). *Problemas de la pedagogía musical. Vol. 8. Música*. Moscú.
- Busoni, F. (2010). *Esbozo de una nueva estética musical*. Sevilla: Editorial s.l.u. Doble J.
- Corrales, N. (1994). *Estudio de violín con el sistema relaytec*. México.
- De Bériot, C. A. (1927). *Método de violín. Vol. 1-3*. Schott, Mayence.
- Flesch, K. (1994). *El arte de tocar el violín. Música*. Moscú.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin*. Prentice-Hall, N.J: Prentice Hall.
- Gertovich, R. (1986). *Los problemas de la pedagogía musical. Música*. Moscú.
- Ginzburg, L. (1968). *El proceso del aprendizaje de la obra musical. Música*. Moscú.
- Grigóriev, V. (2007). *La metodología de la enseñanza del violín. Clásica*. Moscú.
- Liberman, M. y Belyanchik, M. (1985). *La cultura del sonido de un violinista. Música*. Moscú.
- Makkeionon, L. (1967). *Ejecutar de memoria. Música*. Leningrado.
- Mendoza, V. T. (2003). *Lírica infantil de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Menuhin, Y. (1987). *Violín seis lecciones con Yehudi Menuhin*. Trad. Alicia Santos. Madrid: Editorial Real Madrid.

- Milchtein Zingle, V. (2013). *Método inicial de violín basado en la música mexicana e iberoamericana*. New York: Forverts.
- Nath, C., Medina, S., Milchtein, V. y Arias, R. (2009). *Innovaciones musicales. Cuatro ensayos sobre estrategia de aprendizaje*. México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- Oistrakh, D. (1978). *Música, memorias, artículos, entrevistas*. Moscú.
- Raaben, L. (1967). *La vida de los destacados violinistas*. Música. Leningrado.
- Suzuki, S. (1978). *Suzuki Violin School Vol. 1-4*. Miami: Summit Bichard, Inc.
- _____ (2007). *Desarrollo de habilidades desde la edad cero*. Trad. Mariana Vera Raswan. México: EMDEMUS.



El impresionismo como corriente estética transversal a la música, la literatura y las artes visuales

María Teresa Puche Gutiérrez¹

Introducción

Desde el siglo XIX, cuando alcanzan apogeo las corrientes críticas y teóricas historicistas, se generan modelos de aproximación al objeto artístico tendentes a la parcelación y delimitación *in extremis*, los cuales provocan la consecuencia inmediata de establecer profundas coyunturas entre unos campos disciplinares y otros, entre diferentes propuestas estéticas o producciones artísticas, o entre periodos históricos correlativos, como si cada uno de ellos hubiera surgido por generación espontánea. El uso de *etiquetas* para compartimentar de forma exhaustiva todos y cada uno de los productos resultantes de las actividades intelectuales y creativas ha sido el recurso por excelencia para clasificar

¹ Facultad de Letras, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

todo lo clasificable y que nada escape al riguroso control sistémico. Hasta el día de hoy, seguimos pensando y construyendo el mundo de forma categórica, aplicando conceptos y criterios preestablecidos de manera automática sin reparar en su significado, pero, sobre todo, sin replantear su pertinencia actual y sin contemplar los posibles errores de comprensión de la realidad a la que aluden, en tanto que, en la mayoría de los casos, no se tiene en cuenta la diversidad de enfoques posibles, como la experiencia nos demuestra que sucede en la praxis cotidiana.

En respuesta a estas problemáticas, entre otras propuestas factibles, ha surgido en las dos últimas décadas la transdisciplinariedad como herramienta de estudio del medio, al ponerse de manifiesto, desde la práctica investigadora, que “La propia complejidad del mundo en que vivimos nos obliga a valorar los fenómenos interconectados” (Pérez y Setién, 2008, s.p.), en lugar de parcelados o escindidos como si no existieran puntos de conexión entre ellos, o más aún, como si fuera posible explicarlos tendenciosamente aislados. El análisis transdisciplinario “permite «atravesar» las disciplinas [...] o el espacio entre dos dimensiones donde se evidencia un constante flujo de información” (Peñuela Velásquez, 2005, pp. 66-67). Tal perspectiva favorece un acercamiento más exhaustivo, coherente y multidimensional al objeto de estudio, al tiempo que contribuye a una valoración mucho más compleja y veraz de cualquier hecho o producto históricamente determinado.

En el caso del presente trabajo, puede ser de gran utilidad la propuesta transdisciplinar de aproximación a la corriente artística, surgida en el último cuarto del siglo XIX, denominada *impresionismo*, de tal modo que a partir de los presupuestos estéticos de los que se nutre la producción musical de este periodo, se logre un trazado de coordenadas históricas y estéticas de análisis que consigan imbricar los diferentes productos artísticos impresionistas como un todo indisoluble más clarificador y aproximado a la realidad referida, con el fin de pensarlas como resultado de su contexto de pensamiento y de producción precedente.

El impresionismo como consecuencia

El siglo XIX es, si cabe, uno de los más complejos de la historia humana occidental, en tanto que representa el colofón de la modernidad inaugurada por el

Renacimiento,² la cual culmina con la supremacía política y económica definitiva de la burguesía y con la inevitable imposición de los modelos culturales y de pensamiento que le son inherentes. Esto significa que no hay una etapa más burguesa que la decimonónica, por lo que implica la disolución definitiva del antiguo régimen (feudal, claro está) y la consolidación de la imagen del *sujeto*, sin la cual sería impensable el sistema burgués y su consecuente evolución hacia lo que hoy llamamos capitalismo (Rodríguez, 1994).³ Tal noción no representa solamente al individuo como ser único frente a todos los demás, sino que en tal oposición debemos contemplar la idea de un “*sujeto* «libre» [...] y *poseedor* de su propia *Razón*, su propia *alma*, su propio *gusto* y sus *Normas*” (Rodríguez, 1994, p. 21).

Esta circunstancia particular que nos ocupa es ni más ni menos que el resultado inmediato de una confianza ciega y creciente en el ser humano y sus capacidades, que no habría sido posible sin la existencia de un pensamiento racional empírico e ilustrado, consolidado durante el siglo inmediatamente anterior, el XVIII, el cual dará lugar, entre otras consecuencias, a la supremacía de ciertas cualidades que podríamos considerar intrínsecamente humanas, como la imaginación, el sentimentalismo y el placer sensual, siempre enfocados para el artista del siglo XIX a “la extrema búsqueda del Amor y de la Belleza” (Argullol, 2008, p. 167), aun cuando éste se piensa a sí mismo anti-ilustrado y antiempirista (Argullol, 2008, p. 129). Así pues, podemos afirmar que conceder más importancia a la imaginación es parte sustancial de una actividad racional previa que permite distinguir entre realidad y fantasía, del mismo modo que se racionalizan los placeres o se formulan ideas acerca de lo que significan unos sentimientos respecto de otros, etcétera. Es necesario puntualizar que sensualidad, imaginación y sentimentalidad son finalmente conceptos burgueses, como tendré oportunidad de defender más adelante, resultantes de la ya mencionada consolidación de la figura del *sujeto libre*.

2 Aceptemos la convencional denominación de Renacimiento para referirnos al conjunto de cambios de todo orden que dan inicio a la modernidad a partir de los nuevos elementos sociales, políticos y económicos a los que da lugar la aparición de la nueva clase social burguesa.

3 Es preciso aclarar que el capitalismo es una consecuencia de un sistema burgués llevado al límite, algo que va más allá incluso de lo que la propia burguesía anterior al siglo XX pudo imaginar, de ahí que se defienda en este trabajo la idea de que el modelo político-económico burgués y, por ende, ideológico culmina como tal en el siglo XIX, para dar paso al sistema capitalista brutal que hoy nos rige bajo el implemento de unos medios ideológicos de transmisión sin parangón en la historia de la humanidad.

Para entender, entonces, la complejidad del siglo XIX, es preciso recuperar, aunque sea *grosso modo*, las distintas formas en que la citada confianza del hombre en sí mismo se plantea, dando lugar a una diversidad de procesos que parten de la prolongación en el tiempo decimonónico de un racionalismo dieciochesco en algunas manifestaciones artísticas como la música. Es lo que se ha considerado un clasicismo⁴ tardío, como una de las tantas etiquetas referidas al inicio de este trabajo, que, en parte, va a estar motivado por la fuerte presencia hasta 1750, ya mediando el siglo XVIII, de la figura barroca por excelencia, Johann Sebastian Bach, pero sobre todo por la vinculación más dilatada en el tiempo de los artistas músicos con el mecenazgo cortesano y nobiliario, hecho éste que no sucede de igual modo en otras artes como la literatura o la pintura. De ahí que el romanticismo literario del *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu),⁵ por ejemplo, produzca sus primeras manifestaciones casi treinta años antes que el romanticismo musical, al igual que el romanticismo pictórico, cuyo origen hay que buscarlo también en el último tercio del siglo XVIII y vinculado a la producción artística de las academias, en primera instancia, y de los salones de exposición de manera complementaria, dando lugar a “la existencia del público burgués, para el que el debate estético se conviert[e] en símbolo y metáfora del ansiado cambio social, político y económico” (De la Villa, 2003, p. 23).

Por el contrario, la condición específica de los músicos, ya señalada, se enmarcaría en un conjunto de relaciones laborales anacrónicas por su vinculación con las formas de producción económica y, por tanto, de clase, propias aún del antiguo régimen, las cuales daban lugar a una actividad musical dirigida, en buena medida, al medio privado. Pese a la voluntad de orden y equilibrio, propia del pensamiento racionalista del siglo XVIII, la producción musical de las postrimerías del clasicismo nos dice otra cosa, al presentar cierta ambigüedad armónica, abundante cromatismo y cambios constantes de tonalidad que están anunciando una inestabilidad y una pérdida de asideros del

4 El término *clasicismo* nos remite a un intento de recuperación, con todas las salvedades posibles, de los paradigmas formales y conceptuales de la antigüedad clásica que, a su vez, son articulados y reformulados durante el comienzo de la modernidad.

5 El nombre del movimiento fue tomado del mismo título de una obra teatral de Friedrich Maximilian Klingler, estrenada en 1777, la cual, anteriormente, se había titulado *Caos*. La acción se desenvolvía en tiempos de la guerra de independencia norteamericana, y su argumento cifraba sobre un doble equívoco con desenlace afortunado, cuyo desarrollo resultaba precisamente caótico y tumultuoso.

artista, en particular, al descubrir cómo su función dentro del orden social se debilita en cuanto a la imposibilidad de generar un arte miméticamente bello, pero también ante la incertidumbre de la nueva situación de soledad productiva que enfrenta, desvinculada del patrocinio que se había producido al interior de unas relaciones sociopolíticas feudales, en una primera etapa, y posteriormente burguesas,⁶ que lo eximían de su responsabilidad con la obra creada.

La llegada definitiva del Romanticismo va a incorporar importantes novedades en el ámbito del pensamiento y de la praxis artística, al promover “la soberanía del individuo, cuyo acceso al conocimiento respalda su posición en la esfera pública” y “será en el terreno de la sensibilidad donde el individuo halle su garantía última” (De la Villa, 2003, p. 23); sensibilidad que viene asociada, como ya se puso de manifiesto líneas atrás, a una importancia desmedida de la imaginación como vía de conocimiento del mundo y a la defensa del sentimiento como origen del impulso creador del artista-genio, único capaz de comprender y cambiar la realidad vital, en un momento en el que se precisa la reconfiguración de su rol en la definitiva sociedad burguesa. La recién nacida crítica, como público en proceso de formación estética, juega un papel fundamental en la nueva valoración del artista y su obra, al creer, desde esta misma conciencia de libertad del sujeto, que ambos están sometidos al paulatino gusto consensuado burgués, que se siente casi obligado a opinar sobre ambos, en detrimento de las autoridades reconocidas e institucionalizadas en materia artística (Rocío de la Villa, 2003).

De otro lado, y desde el punto de vista del creador, la captación sensorial del mundo se transforma mediante un proceso de interiorización personal y único, en un conjunto de impresiones imaginarias, en tanto que alejadas de una mimesis ya imposible para el artista desde el Barroco. El nuevo ideal de belleza viene dado ahora por su imaginación y no por la imposibilidad que supone la imitación de la naturaleza, ya que el resultado de su actividad artística (la obra de arte) nunca podrá ser la naturaleza misma. Desde esta concepción, el arte, en tanto que desnaturalizado, es realmente suyo, privativo del artista, y creado a

6 Recordemos, a este respecto, cómo en la obra pictórica *Las meninas* de Diego Velázquez aparece el pintor, en primer término, para dar significación y preponderancia a la figura del artista cortesano, que era cada vez más irrelevante, y cómo las figuras de los mecenas reales, el rey Felipe IV y su esposa, aparecen desplazadas, al fondo de la escena, en un cuadro colgado en la pared, generando así todo un discurso ideológico acerca de las nuevas circunstancias que se plantean en torno a la desvinculación progresiva del artista de las relaciones de servidumbre.

partir de otra de sus pertenencias exclusivas como sujeto, que es el sentimiento, es decir, la otra cara, junto con la razón, de una misma moneda. El arte sólo existe, en consecuencia, “con la aparición de la imagen de un sujeto libre, que posee un alma igualmente libre y bella, que se autoconsidera propietario privado de su lenguaje y de sus ideas y sentimientos que puede expresar en unas formas también nuevas y libres” (Rodríguez, 2002, p. 42). Y esta situación es posible únicamente con el triunfo definitivo de la ideología burguesa, cuya proyección se expande hacia el siglo XIX:

Concurren en esta transformación, numerosos aspectos estrechamente vinculados con esta implantación de una nueva sociedad moderna de mercado. Primeramente, encontramos la figura de un compositor que se emancipa de su condición servil respecto a la Corte y a la Iglesia. El músico se desliga de las obligaciones a las que se hallaba sometido y pasa a concebirse como un sujeto autónomo, dueño de sí mismo, de sus capacidades creativas y de su obra. Las actitudes rebeldes de Beethoven muestran claramente la figura de un sujeto que se libera del control ejercido por las autoridades cortesanas sobre su vida. [...] Dado que la composición ya no se proyecta con la funcionalidad de nutrir de música a un ritual religioso o cortesano, surge igualmente el concepto de una música autónoma [...] como indagación y experimentación libre de índole puramente musical y estética (Kaiero, 2007, pp. 30-31).

En la obra romántica, ahora pretendidamente creada bajo los principios de libertad por los que se rige el artista, se vierten todas las consecuencias de las sobrevaloradas sensualidad, imaginación y sentimentalidad, que son propias de un nuevo régimen, construido sobre una falacia diferente, pero falacia al fin y al cabo, de hacer creer al individuo, sobre todo pequeño-burgués, que posee el control sobre su propia vida, y por tanto sobre su producción artística, sin reparar en que con esta falsa convicción está concediendo poder a los nuevos dueños de su destino, vinculado a una definitiva economía de la oferta y la demanda.

El impresionismo como estética de la recepción

Este proceso decimonónico va a culminar con un modo reaccionario de producción artística frente al tradicional historicismo que durante las tres cuartas partes del siglo ha atravesado todas las esferas del conocimiento; es un nuevo enfoque que se aleja de la individualidad del creador, de su realidad social, para dirigir su mirada al receptor de la obra de arte y a su personal percepción, lo que constituiría, finalmente, una variante más de la epistemología historicista. En palabras de Kandinsky (1989): “El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar” (p. 9).

Estamos, ahora sí, ante el que se ha considerado el movimiento que abre paso a un nuevo periodo histórico etiquetado bajo el nombre de “edad contemporánea”, el cual es consecuencia directa del pensamiento romántico, al igual que de un largo proceso de siglos que se extiende desde una etapa prerrenacentista, cuando el hombre toma conciencia de la fugacidad del tiempo. Se trata del impresionismo, corriente estética que de manera transversal toca los diferentes campos artísticos.

Todo ello no debe hacernos olvidar el paréntesis que suponen las corrientes realista y naturalista que parten de esa otra “necesidad burguesa de escribir la historia como su propia historia. O mejor dicho, como la única historia posible” (Rodríguez, 2002, pp. 269-270), cuya representación en el contexto de la producción musical sería la música programática, ya sea bajo la forma de sinfonía (programática, se entiende) o de poema sinfónico,⁷ los cuales, en su desarrollo, describirían un programa o argumento, fundamentalmente de carácter literario, bajo la pretensión de evocar ideas o imágenes extramusicales en la mente del oyente. Pensar que la música emulaba la

7 La música programática parte, precisamente, de una idea de transversalidad artística, en tanto considera la posibilidad de generar un flujo creativo constante entre diferentes formas de expresión artística: la música y la literatura, en este caso, bajo la pretensión implícita de que ambos lenguajes sean semánticamente similares, aunque, en la práctica, sólo son estructuralmente parecidos (como han demostrado investigaciones de Charles Limb en la Universidad Johns Hopkins). El significado en la música es indeterminado porque, a diferencia del lenguaje natural, no posee “un código que establezca una correspondencia entre lo que el signo representa y lo representado” (Zunzunegui, 1998, pp. 58-59), y aunque puede suscitar emociones parecidas en los oyentes, éstas se racionalizan en el pensamiento, que se construye con el mismo lenguaje de la comunicación verbal.

realidad construida y formulada siempre a través de la palabra, significaba otorgarle un valor de lenguaje universal que hasta el momento presente persiste. Claro que universal, y no podemos perder esto de vista, nunca significó otra cosa, en la práctica, más que “occidental”, bajo una falta de perspectiva total de los factores culturales que subyacen a toda práctica artística, o simplemente vital.

Pero volviendo a algunas ideas que ya se plantearon anteriormente, ser sujeto libre en medio de un mundo habitado por otros sujetos libres conlleva una inevitable reafirmación del individuo frente al resto de los individuos, que debe ser propiciada, en primera instancia, a partir de atributos básicos, primarios, que sean únicos para cada ser, como las percepciones sensibles y los sentimientos que éstas producen. La aprehensión de la realidad se realiza a través de las *impresiones* físicas, corporales, captadas por los sentidos y que finalmente generan reacciones particulares, es decir, individuales; los sentimientos que serían propios del *espíritu*.

Todas estas formas de ser auténticamente artísticas cumplen una finalidad y son [...] alimento espiritual, [...] en el que el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, relación (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador. En cualquier caso, estas obras evitan que el alma se envilezca y la sostienen en un determinado tono, como el diapason con las cuerdas de un instrumento (Kandinsky, 1989, p. 10).

La actividad racional que permite el paso de la impresión sensible a la imaginaria evocación de la realidad individual, como también la conjunción entre sensualidad y sentimiento, conforman la textura básica que da origen a la estética impresionista de finales del siglo XIX.

Para Kandinsky (1989), *comprender* es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista. Esta definición nos sitúa ante un nuevo horizonte de relaciones entre artista, obra y recepción, sustentado sobre un principio que redimensiona la realidad objetiva, al desplazarse ésta desde el instante fugaz y subjetivo de la percepción del artista, hasta la captación del devenir histórico como un *continuum* heterogéneo de percepciones infinitas, las cuales son, finalmente, transferidas a través de la obra artística al posible receptor de la misma, quien, a su vez, generará un nuevo universo de impresiones propias

que fluctuarán, a decir del crítico impresionista Jules Lemaître (1890) en sus *Impressions de Théâtre*, según el día, la hora y el momento.

Es posible suponer, desde esta nueva forma de aprehensión de la realidad, que los estereotipos formales son rechazados en pro de que la circunstancia sensitiva volátil y posteriormente emotiva, sobre la que se pretende construir la obra, ya sea musical, literaria o pictórica, genere su propio modelo de creación también efímero. De ahí las siguientes apreciaciones de Debussy al definir la obra de Mussorgsky, aplicando no sólo los parámetros románticos que la rigen sino sus propias concepciones impresionistas del arte:

Nunca se ha transmitido una sensibilidad más refinada a través de medios tan simples. Es como el arte de un feroz investigador que va descubriendo la música paso a paso a través de sus emociones. Ni se trata tampoco de nada que tenga que ver con una estructura especial; en concreto, la estructura es tan variada que no entraña posibilidad alguna de identificarse con ninguna forma establecida o supuestamente codificada ya que depende y se compone de minúsculos toques sucesivos ligados misteriosamente por medio de un sagaz instinto (García, 2004, p. 16, publicado originalmente en *Revue Blanche* y Gil Blas, 1901, p. 6).

La “forma establecida” como estructura fósil se opone diametralmente a la inmediatez de una forma producida al hilo de la espontánea impronta sensual que, como ya mencionamos, encuentra raíces en la necesidad de revalorizar el instante como único modo temporal posible, ante la fugacidad incontenible de la vida, y de convertirlo en un suceso irreplicable que queda permanentemente atrapado y actualizado a través de la obra de arte. Pierre Boulez (en Carpentier, 2007), por su parte, valorando la obra de Debussy, afirma que el compositor impresionista abandona el conocimiento heredado que posee en pro de la improvisación y de la alternancia entre el rigor estructural y la libertad formal.

Los escritores simbolistas del fin del siglo XIX también reflejan en sus reflexiones y en su práctica poética una correspondencia con la estética impresionista; así encontramos a un Baudelaire que expresa el significado del arte moderno: “La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente; la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1976, p. 695) y la impresión percibida y llevada a la obra literaria es tanto más

perfecta cuanto más sutil y efímera se muestre en la palabra. Por eso es que nos encontraremos a un poeta como Mallarmé (1987, p. 220), que propone una poética del silencio, de la hoja en blanco, cuando afirma: “Après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau” (“Después de haber descendido a la nada, encontré la belleza”). También esta será la propuesta purista de Juan Ramón Jiménez tras toda una primera etapa de producción impresionista. Lo expresa en un verso que constituye toda una declaración de principios: “No le toques ya más,/ que así es la rosa” (Jiménez, 1985, p. 164).

La recepción de la obra artística durante el impresionismo también se ve alterada desde tales presupuestos, así nos encontramos que al crítico literario ya no le interesa la obra en sí misma, su significado, su contexto de producción, ni el de su autor, sino que, aplicando los mismos parámetros de creación del artista, lo que le importa es el conjunto de impresiones, evocaciones y sensaciones que dicha obra causa en él como lector. De ahí que el ya citado Jules Lemaitre opine que el buen comentarista sería aquel que narra las aventuras de su alma a través de las obras literarias. En este sentido, el acto de comprender del que hablaba Kandinsky nos remite a la impresión del receptor que parte inevitablemente de la impresión previa del artista.

La pintura impresionista es también un claro exponente de los mismos principios que ya se han planteado. En la obra *El desayuno sobre la hierba* (1862-63), el pintor Édouard Manet intenta dirigir la mirada del espectador conminándolo a observar de otro modo: el objeto deja de ser el centro de atención y es suplantado por el tratamiento que se concede a su presentación en la escena correspondiente, a partir de un uso particular del color y de las características de los personajes (Muro, 2009):

Eran personas mirando fijamente a los ojos del espectador, pero eran personas normales con las que uno se cruza a diario en la calle. No eran personajes mitológicos o históricos. No estaban idealizados, no eran caracteres anónimos en la luz oscura y melancólica del crepúsculo comunicándonos algo trascendental, que era a lo que el público estaba acostumbrado.

[...] Todo estaba en contra de la tradición y del buen gusto. Y esto ponía en cuestión el carácter y el significado de la manera tradicional de concebir el arte (Muro, 2009, p. 5).

Epílogo

A pesar de que “En Francia, durante la depresión económica del periodo de entreguerras, los líderes de las vanguardias cubista y surrealista criticaron con mucha dureza al impresionismo junto con los valores burgueses que se percibía que encarnaba” (Thomson, 2001, p. 259), esta nueva manera impresionista de concebir el arte va a determinar considerablemente los movimientos vanguardistas posteriores. Se trataba de un camino ya iniciado por la estética impresionista, al proponer un progresivo distanciamiento del arte mimético en tanto que “El verdadero artista sólo tomaba de la naturaleza lo que de verdad pertenecía al arte” (Thomson, 2001, p. 111). Los llamados ismos, que se alejarán por completo del histórico sentido de lo bello, van a crear un producto convencido e intencionalmente artístico, un arte tan burgués como el resto, que se corresponderá, en la práctica, con esa nueva perspectiva burguesa del sujeto libre poseedor de su propia verdad sobre el mundo y que decide cómo debe mirarlo. Es evidente que el impresionismo como corriente transversal de producción artística no es más que un refrendo de esta conciencia de individualidad que sentará las bases de la definitiva escisión con la otredad, con la naturaleza y con el nuevo mundo posmoderno.

Bibliografía

- Argullol, R. (2008). *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado.
- Baudelaire, C. (1976). *Le peintre de la vie moderne. Oeuvres Completes. Vol. II*. París: Gallimard.
- Carpentier, A. (2007). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza.
- De la Villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los salones. En A. M. Guasch Ferrer (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 23-62). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- García Laborda, J. M. (Ed.) (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble.
- Jiménez, J. R. (1985). *Antología poética*. Madrid: EDAF.

- Kaiero Claver, A. (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Puebla: Premia.
- Lemaître, J. (1890). *Impressions de Théâtre*. París: Lecene, Oudin & Cie.
- Mallarmé, S. (1987). *Prosas*. Madrid: Alfaguara.
- Muro, J. A. (2009). Música y artes plásticas (segunda parte). Nuestra historia reciente. Puntos de contacto. *Sonograma*, (4).
- Peñuela Velásquez, L. A. (junio/2005). La transdisciplinariedad. Más allá de los conceptos, la dialéctica. *Andamios*, año 1, (2), 43-77.
- Pérez Matos, N. E. y Setién Quesada, E. (2008). La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico-informativa. *ACIMED*, 18(4), s.p.
- Rodríguez, J. C. (1994). *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial.
- _____ (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- Thomson, B. (2001). *El impresionismo. Orígenes, práctica y acogida*. Barcelona: Destino.
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Los inicios del arte musical mexicano del siglo xx en México: entre la exigencia social y la oportunidad musical

Gabriel Rojas Pedraza¹

Presentación

Durante el siglo pasado, se ha llevado a cabo un gran movimiento musical, no solamente en algunos países del mundo, sino que nuestro país también ha sido partícipe de él y, por qué no decirlo, ha sido una parte muy importante para el desarrollo musical en Latinoamérica. A finales del siglo xix y antes de 1910, México vivió principalmente influenciado por la música europea. La producción de la música mexicana fue escasa; la mayoría de los compositores e intérpretes mexicanos estaban formados en el estilo romántico y produjeron obras que eran más bien copias o imitaciones de la música europea. Durante esta etapa, se produjeron valeses, marchas, gavotas, romanzas,

1

Profesor investigador, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

fantasías, caprichos, y en general muchos estilos propios de la música de cámara, además de obras para piano solo. Los compositores más destacados de este tiempo fueron: Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy y Juventino Rosas.

Los movimientos populares originados por la Revolución y la lucha de clases por el poder influyen en mucho para la suspensión de las actividades musicales en el país. Cuando viene la calma, se fundan en la Ciudad de México las academias para la enseñanza de la música y en algunos estados los conservatorios de música. En esta etapa se inicia el movimiento nacionalista introducido al país por Manuel M. Ponce y José Rolón, e impulsado por el primer secretario de Educación en el país, José Vasconcelos.

Una de las etapas más importantes de la historia de la música mexicana es en las primeras décadas del siglo xx, sobre todo a partir de los años veinte, cuando se funda el Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica Nacional y, aunado a esto, el descubrimiento del sonido 13 como una propuesta realizada por el maestro Julián Carrillo, que anuncia la llegada del microtonalismo, en una nueva propuesta creativa para el desarrollo de la composición musical, la cual propicia que los músicos mexicanos ocupen lugares importantes a nivel internacional, resultado de las propuestas musicales a partir de la búsqueda de una identidad musical nacional.

Introducción

Muchas han sido las transformaciones que ha tenido la música que se produce en nuestro país a lo largo de este siglo pasado, como también han sido ricas las participaciones de nuestros músicos instrumentistas y compositores, que algunos son reconocidos plenamente por la crítica mundial, participando así en toda esa relación de estímulos sonoros y una relación humana que se manifiesta en función de los comportamientos psicológicos y culturales de nuestro México. Así, todas nuestras exigencias formales dependen de todo ese cúmulo de experiencias anteriores que nos ha permitido fortalecer el presente y futuro musical de nuestro país.

Nuestra situación actual como actores de la cultura resulta fundamentalmente distinta a la de los siglos anteriores, esto no sólo por el hecho de que nuestra información creativa y auditiva sea mayor, sino por el cambio tan radical que se ha dado en las estructuras musicales, además de los diferentes

elementos sonoros que se han utilizado en el transcurso del siglo pasado. Cabe señalar también que los medios de comunicación han difundido en un porcentaje elevado distintas obras musicales que corresponden a otros estilos, ya definidos desde un punto de vista histórico y que nuestros modelos, tanto de audición como de creación, se han identificado por lo general con este tipo de obras y estilos, siendo difícil la asimilación de nuevos modelos y procesos creativos.

En toda la música que se menciona anteriormente, la tonalidad es el centro en el cual gira la composición y la audición, pero la música que se genera en el siglo xx parece que se aparta de ella, originando momentos de crisis y de tensión; hay quienes opinan que se debe dar un regreso a la tonalidad y a estas formas de creación musical ya establecidas que resultan más claras para los melómanos que asisten a las salas de concierto, y se ausentan de ellas al momento de escuchar nuevas propuestas que ponen en duda su capacidad de escuchar y reflexionar sobre el hecho musical.

Antecedentes musicales a la música del siglo xx

Desde la llegada de Cortés a las costas de México en 1519, mucho se ha dicho en relación con la música mexicana. Bernal Díaz del Castillo (en Sandi y Domínguez, 1962, p. 35) en su *Historia verdadera de la nueva España*, cuya fuente sigue siendo una de las más importantes, describe a la música de los aztecas como bárbara y horrible. Para 1523 llegan a México los primeros frailes franciscanos, entre ellos fray Pedro de Gante, quien funda la primera escuela para enseñar materias europeas en América, adoptando los indígenas la técnica del canto gregoriano y la polifonía, además de que se importan algunos instrumentos de la música europea.

Con la llegada del primer virrey don Antonio de Mendoza, existe un aumento de los músicos en las iglesias, a tal grado que en el Concilio de 1555 se pone un límite al uso de los instrumentos en las iglesias y Felipe II, en 1561, ordena una reducción de músicos indios (Sandi y Domínguez, 1962, p. 42). Entre 1575 y 1650 es un gran periodo de actividad musical en México, ya que en 1573 se comienza la construcción de la Catedral Metropolitana (Sandi y Domínguez, 1962, p. 68), y con ello se desarrolla la música, además de la ciudad de Puebla y Oaxaca. Durante este periodo se desarrolla la música impor-

tada de Europa relacionada con la iglesia, pero a su vez existe un desarrollo de la música profana.

Para 1711 se realiza la primera representación de una ópera en el Palacio del Virrey (Mercado, 2016),² y en 1792 se inaugura la Escuela de Minería, que se convertirá en un importante centro musical patrocinado por los ricos mineros. Para 1793 se construyen los primeros pianos en México en Durango y posteriormente se construyen en la Ciudad de México en 1796. A partir de esta fecha comienzan a gestarse los principios del movimiento de Independencia, considerado como revueltas sociales que estarán interfiriendo en el desarrollo económico social y cultural de nuestro país y que, sin embargo, se concretaría hasta 1821. En este periodo no existe gran movimiento musical en el México independiente, aunque resaltan algunos hechos importantes, entre ellos la creación de nuestro himno nacional, con letra de González Bocanegra y música de Jaime Nunó en 1854, encargado por el general Antonio López de Santa Anna, quien ya buscaba como gobernante comenzar a brindar una identidad nacional al pueblo de México.

Ya durante la época porfiriana empeoran las condiciones de vida de los mexicanos, en donde, por un lado, se desarrollan actividades comerciales que vienen a beneficiar a unos cuantos, como la industrialización, la minería, se tienden las líneas férreas y la explotación de productos agrícolas. No obstante, como en la actualidad, el pueblo no compartió las crecientes riquezas y los extranjeros no sólo recibieron privilegios especiales, sino que tales privilegios se les concedieron a expensas del pueblo. Como hasta ahora, los pobres (porque ya no sólo podemos hablar de indios y campesinos pobres como antes) cada vez más pobres y el sistema judicial que estaba descompuesto y en la actualidad sigue en las mismas, ya que ahora está coludido con el narcotráfico y la corrupción, males que aquejan el siglo xx y xxi. La libertad de prensa no existe y si alguien no coincidía de acuerdo con la política institucional, más valía y no

2 Este texto es un fragmento del ensayo publicado originalmente en el libreto del disco *Eccomi!*, de la soprano Verónica Murúa, “Arias del posromanticismo mexicano”, y bien puede considerarse como un esbozo de la poco conocida historia de la ópera mexicana; es decir, aquella compuesta por autores mexicanos, donde señala que: “Las primeras composiciones del género músico-escénico no tardarían en llegar como producto de esa hegemonía sonora. El capitalino Manuel de Sumaya (Ciudad de México, 1678–Oaxaca, 1755) estrenó, en el Palacio Virreinal, sus partituras *El Rodrigo*, en 1708, y *La Parténope*, en 1711. La primera, probablemente una zarzuela, con motivo del nacimiento del príncipe Luis Fernando; y la segunda, una ópera, del onomástico del rey Felipe V”.

debía manifestarlo. Ahora sigue siendo igual, solamente que aparentemente existen otras “manos ejecutoras”.

La música en México antes de la Revolución

Se puede señalar, en términos generales, que la música en México compuesta a finales del siglo xix ha tenido poca reproducción dentro del país, y fuera es casi nula. La falta de profesores competentes y experimentados, así como de músicos profesionales, hacen que la vida musical de finales del siglo xix esté en manos de músicos aficionados y melómanos de la clase alta, que ciñen su vida a la alta sociedad europea.

Si bien, la Iglesia católica y la corte virreinal son quienes fijaron las políticas culturales en nuestro país desde 1824, aquella pasó cada vez más a las clases sociales “altas”, quienes se entretenían tocando el piano en sus salones. Como lo señala Stevenson (1971, pp. 218-219): “La música era considerada como una vocación digna, aún entre las clases superiores, lo que no ocurría en los Estados Unidos”. En este tiempo, la música mexicana difícilmente destacaba, ya que competía con las óperas italianas. Así, las composiciones que surgieron en este periodo fueron imitaciones principalmente de la ópera italiana.

Sin embargo, con el tiempo se desarrolló la música de salón y en 1825 surgió el primer conservatorio, establecido por el músico Mariano Elízaga, que no duró mucho, debido a razones económicas. En 1839, José Antonio Gómez realizó otro intento; este duró más tiempo, pero fue hasta 1866 cuando se fundó el Conservatorio Nacional que, desde 1877, lleva este nombre. Se dice que Porfirio Díaz favoreció la vida musical y contribuyó al desarrollo y fomento de la música, empero, Vasconcelos (1956) lo criticó y señaló como quien no realizó todo lo que debía hacer para el desarrollo del arte y la cultura.

La considerada primera musicóloga mexicana, Alba Herrera y Ogazón (1917), dedica un capítulo de su libro para señalar que, en 1873, el Conservatorio Nacional contaba con 43 profesores, 720 alumnos y 260 alumnas, así como dos coros con más de 300 cantantes. También señala que la mayoría de los alumnos nunca pasaron de ser músicos aficionados. Sin embargo, aun con estas limitantes, se forma la Orquesta del Conservatorio, que actuó solamente en ocasiones especiales. Como se puede observar, el número de

conciertos era muy limitado y el de asistentes igual, ya que las posibilidades de ofrecerlos eran más limitadas que en Europa. Al principio sólo los muy ricos, la alta sociedad y los funcionarios acudían a los conciertos, no obstante, se siguieron promoviendo solamente en la burguesía. Por otro lado, no existe la crítica, aunque se realizan algunos escritos en 1805 en el primer periódico *El Diario de México*; también, antes de la Revolución de 1910 aparecen algunos escritos referentes a la música, realizados por algunos aficionados.

Figuras de músicos importantes en México a finales del siglo xix y principio del xx

Si bien el movimiento musical en nuestro México a mediados del siglo xix se desarrolla de manera muy raquítica, existen algunos personajes importantes en la vida musical y cultural de nuestro país que, al igual que en Europa, van a ser un parteaguas para el desarrollo cultural y musical del siglo xx. Entre éstos se encuentra Ángela Peralta (1845-1883), una de las pocas figuras célebres de la música mexicana del siglo xix que salió de las clases populares; en la época de 1860 fue a estudiar a Europa y logró triunfar como cantante de ópera. Murió de fiebre amarilla en Mazatlán mientras estaba de gira (Stevenson, 1971).

Otro destacado músico de la mitad del siglo xix es el compositor y violonista Juventino Rosas (1868-1894), de quien su obra es interpretada con mayor frecuencia. Su vals *Sobre las olas* ha sido tocado por muchas orquestas de nuestro país y de otros países. En general, su música fue de salón (Mayer-Serra, 1941).

Felipe Villanueva (1863-1893) es sin duda otro de los músicos más destacados de finales del siglo xix, pues algunas de sus obras comenzaron a mostrar el desarrollo del nacionalismo musical de México antes de la Revolución. Utilizó ritmos de habanera y algunas derivaciones en su música de salón. Probablemente se inspiró en la música folklórica o popular mexicana (Herrera y Ogazón, 1917).

Así como Felipe Villanueva, Julio Ituarte (1845-1905) es otro virtuoso pianista y compositor que se desarrolló en la música de salón. Su música se puede considerar como otro ejemplo del nacionalismo musical, naciente a finales del siglo xix (Stevenson, 1971). En el desarrollo musical de nuestro país, a finales del siglo xix, también hubo quien desarrolló su actividad aus-

piciado por el imperio, como es el caso de Melesio Morales (1830-1908), cuya música está muy relacionada con la europea. Todas las óperas de Morales nos recuerdan a las composiciones italianas de entonces que estaban en boga. Fue fundador del conservatorio e impartió clases en él. Mucha de su obra y de sus manuscritos permanecen en el Conservatorio Nacional (Stevenson, 1971).

Ricardo Castro (1864-1907) es uno de los músicos más destacados de este periodo histórico. Llegó a ser un pianista destacado en Europa, viviendo cuatro años en Francia, Bélgica y Alemania. Fue uno de los primeros músicos que comenzaron a cuestionar el predominio de la música italianizada en nuestro país, junto con Gustavo Campa, Juan Hernández, Felipe Villanueva, Carlos Meneses e Ignacio Quesadas, quienes formaron el grupo de los seis, contrario a las ideas de Morales y que, en esa búsqueda, lograron proporcionar algunos elementos que ayudarían a establecer nuestra música mexicana de arte, cuyo periodo se mantiene como uno de los más importantes en el desarrollo musical de nuestro país.

El desarrollo musical en la época revolucionaria

Según algunos comentarios vertidos en el desarrollo de la música en el periodo revolucionario, parece que los compositores y músicos no se vieron afectados de manera inmediata. Luis Sandi (1951) nos dice: “Para ellos fue como si la Revolución apenas existiera, y ni uno de ellos tenía sentimientos en común con los revolucionarios”. Antes de 1913 no hubo cambios que resultaran sorprendentes para el desarrollo musical y cultural de México, los más significativos se realizaron en el Conservatorio Nacional, debido a la misma inestabilidad política. Rafael Tello, en 1917, fue destituido como director del Conservatorio Nacional por órdenes de Carranza. A esta destitución sobrevinieron algunas protestas de profesores, declarándose en huelga, y así se formó el Conservatorio Libre. Casualmente, estas condiciones se repitieron cuando difirieron con Morales el grupo de los seis en 1887, en cuyo tiempo se formó el Instituto Musical. A pesar de estos movimientos, no se puede asegurar que hayan existido cambios significativos en este periodo de la Revolución, por lo que debemos considerar lo dicho por Luis Sandi, en que la Revolución no afectó considerablemente el desarrollo de la música en México.

Por otro lado, en la escena musical, la ópera dominó la vida musical del final de la época porfiriana. Se pensó que al estallar la Revolución se detendría el desarrollo de la ópera en México. Sin embargo, esto no sucedió, pues se siguió representando ópera durante casi toda la época revolucionaria. Tal vez el único hecho que resulta importante fue la cancelación de la ópera de Julián Carrillo, que debió cantarse en los festejos de la Independencia en 1910 (Herrera y Ogazón, 1917, pp. 202-203). No obstante, existían otras dos compañías de ópera: una establecida en el Teatro Colón y otra en el Teatro Abreu, como lo señala Sandi (1962, p. 224), en sus investigaciones musicales.

Además de la ópera, en este periodo se desarrolló la música de salón y la música vocal en forma de solos con o sin acompañamiento. Posiblemente lo que se cantaba eran arias y otras partes de óperas, así como canciones de autores europeos y mexicanos, algunos de los cuales los hemos mencionado anteriormente, como es el caso de Manuel M. Ponce. La música en este periodo revolucionario fue muy activa, misma que se desarrolló en conciertos y en la música de cámara. No se tienen datos precisos de la formación de la Orquesta Sinfónica Nacional, pero según Mayer-Serra (1941, p. 225), Ponce dirigió la orquesta de 1917 a 1919. Tampoco señala que fuera permanente, sólo refiere a que se formó una orquesta profesional en 1928.

Cabe señalar que existieron algunos intentos de formar orquestas como la Orquesta Beethoven, de Julián Carrillo, así como el desarrollo de la música de cámara con el Cuarteto Beethoven y el Saloma, que se decía eran profesionales. Aparte de estos dos cuartetos, no se tienen referencias de otros grupos de cámara que estuvieran realizando actividades musicales. Malmström (1977, p. 44) señala que en una de las entrevistas que realizó al músico Alfonso de Elías, recuerda que durante el periodo de 1915 a 1925 se realizaban algunos conciertos que incluían música de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, entre otros, además, que en algunos recitales se comenzó a interpretar música de Rimsky-Korsakov. Para este entonces se comenzaba a conocer el nacionalismo ruso, hecho que posiblemente detonó el desarrollo del nacionalismo mexicano.

Por otra parte, se comenzó con la formación de las bandas sinfónicas, como lo menciona Luis Sandi (1962, p. 225); la Banda de Policía y la Banda de Artillería solían ofrecer conciertos en la alameda central de la Ciudad de México. No señala el tipo de música que tocaban esas bandas, probablemente algunas polkas, popurrís, arreglos de piezas populares, marchas militares,

entre otras, ya que este tipo de música estaba a la mano de cualquier persona sin tener que pagar por escucharla. Entre los compositores mexicanos más importantes de entre 1910 a 1930, se encuentran Julián Carrillo y Manuel M. Ponce.

Julián Carrillo

Julián Carrillo nace en Ahualulco, San Luis Potosí, y muere en la Ciudad de México en 1965. Es uno de los compositores que difícilmente podemos encajillar en un solo periodo de la música, ya que puede estar como un compositor pre-revolucionario y también como un nacionalista, pero igualmente se puede destacar su proceso como investigador del sonido 13, que puede tomarse como una propuesta microtonal de principios del siglo xx y que forma parte del desarrollo musical de este siglo, aunque su esfuerzo no fuera muy reconocido por músicos de otros países. Carrillo comienza a desarrollar sus teorías del sonido trece en 1885, que no es más que la división de una escala en más de doce intervalos, como lo utilizamos hasta nuestros días. Amplió la escala cromática temperada, incluyendo cuartos, octavos y hasta dieciseisavos de tono, hasta que sus teorías comenzaron a publicarse en 1925, en su propia revista *El sonido 13*.

Carrillo fue el primer compositor mexicano que estudió en Alemania. Antes que él, habían estado en otros países músicos mexicanos desarrollando actividades propias de su profesión. Sin embargo, él es como otro paso más de los compositores mexicanos por librarse del dominio italiano. En sus investigaciones aportó una nueva forma de escritura, toda referente al sonido 13.³ Es-

3 “Carrillo, Julián y el sonido 13”, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 21 de septiembre de 2009. En un texto publicado por Carrillo en la revista *Marcha*, poco después de su muerte, el teórico potosino publicó lo siguiente: “El sonido 13, en el sentido literal de la palabra, fue el primero que rompió el ciclo clásico de los doce sonidos existentes, a la distancia de un dieciseisavo de tono (que fueron los intervalos logrados por mí en mi experimento entre las notas *sol* y *la* de la cuarta cuerda del violín), y cuya constante matemática es 1,0072; pero ahora, sonido 13 es un nombre que abarca el total de mi revolución, que ha conquistado en su desarrollo una multiplicidad de intervalos musicales jamás soñados; que ha inventado y construido nuevos instrumentos que han sido tocados en conciertos en los centros más linajudos, tanto en Europa como en América, y que, además ha planteado una reforma total de las teorías clásicas tanto de música como de física musical; que ha escrito los libros técnicos para su desarrollo, inventando un nuevo sistema de escritura”.

cribió varias obras musicales de diferente estructura y dotación instrumental. Su obra ha sido interpretada en varios países y hasta ha sido grabada en varias ocasiones. Posiblemente, sea más recordado por sus investigaciones al sonido 13 que por su obra misma.

Manuel M. Ponce

Manuel M. Ponce nace en Fresnillo, Zacatecas, en 1882, y muere en la Ciudad de México en 1948. Compuso su primera obra musical a los nueve años. A la edad de quince años llegó a ser el organista de la iglesia. En 1901 se traslada a la capital para continuar con sus estudios musicales en el conservatorio. En 1904 se regresa a Aguascalientes, ya que no encontró lo que buscaba; comenzando a impartir clases de solfeo en esa ciudad y a realizar una gira para viajar a Europa, pues quería estudiar con Enrico Bossi, en Italia, quien lo rechazó porque decía que su estilo era demasiado anticuado.

En 1908 regresa a México y se incorpora como maestro del conservatorio. Antes de volver a México, algunos de sus amigos le sugieren que comience a desenterrar la música folklórica mexicana, pues ellos eran fieles seguidores de este estilo. A su llegada de Europa, Ponce fue de los primeros en tocar música de Debussy y hacer que sus alumnos también tuvieran acceso a este compositor impresionista. Entre 1912 y 1914 se dedica a componer y arreglar canciones mexicanas, algo cercano a la música comercial de nuestro tiempo, pues llegaron a ser muy populares, aunque algunos musicólogos han señalado que fueron un paso muy importante para el estilo nacionalista. En el periodo de la lucha revolucionaria, Ponce estaba en Cuba (1915-1917), y posteriormente regresó a México, donde en 1919 fundó la *Revista Musical de México*; después emprendió su viaje nuevamente a Europa, con el fin de perfeccionarse en la composición, siendo alumno de Paul Dukas en París hasta 1932.

A su regreso a México, se puede considerar que su figura y la de Julián Carrillo son las más destacadas de la vida musical en la época revolucionaria. Se esperaba que hubiesen surgido nuevos jóvenes, pero no fue así. Los compositores maduros continuaron en el desarrollo de sus actividades musicales y los jóvenes se vieron obligados a esperar mejores tiempos para cambiar el escenario musical mexicano. Ponce fue uno de los músicos nacionalistas más importantes y concientes de este género. Estuvo fuera de nuestro país varios

años, pero eso no fue impedimento para difundir información acerca de la música mexicana y latinoamericana.

Escribió mucha música para piano, tres conciertos y varias canciones. Es uno de los principales compositores para guitarra del siglo xx, donde realiza varias aportaciones de la mano de Andrés Segovia. Su obra denota una gran influencia de la música popular y folklórica. Fue varias veces maestro del conservatorio, siempre por temporadas, sin embargo, en 1943 se fue a la Escuela Universitaria de Música, donde se dedicó a la música folklórica.

El contexto artístico de 1921 a 1930

En este periodo, la música se relaciona más lentamente con los fenómenos sociales, a comparación de la pintura y la literatura. En México, el desarrollo del nacionalismo en la pintura comienza con las obras de Saturnino Herrán, quien en su obra presenta escenas de la vida diaria de indios y mestizos. Su obra está muy cercana a la de los impresionistas, por lo que cuando comienza radioem- Otro artista importante que se desarrolla como pintor de este periodo es el Dr. Atl (Gerardo Murillo), un gran impulsor del movimiento revolucionario, llegando a generar inquietudes muy fuertes entre sus alumnos, a quienes les solicitó se unieran a la lucha de Carranza; entre otros de sus alumnos que se unieron a la lucha están David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

En 1921, Vasconcelos encarga las primeras pinturas murales a Diego Rivera, otro de los tres pintores más reconocidos y sobresalientes del siglo xx en México. Las pinturas de estos tres artistas presentan un interés en las cuestiones sociales y políticas, la lucha entre ricos y pobres, el conflicto resultante del encuentro de dos culturas –la india y la europea– en el Nuevo Mundo. Los murales de los años veinte a menudo encuentran temas relacionados con la lucha revolucionaria, así como con las situaciones de identidad y mexicanidad.

José Vasconcelos es sin duda otro mexicano destacado que aporta ciertos cambios a la vida educativa, cultural y musical de nuestro país. En 1923, siendo secretario de Educación Pública, fundó el Departamento de Música y Folklore, cuya mayor aportación consistió en compilar música popular y folklórica de varias partes del país, lo que debió ser una fuente muy importante para el desarrollo del nacionalismo en nuestra patria. Al final del periodo de Obregón, el 30 de noviembre 1924, Vasconcelos inaugura la primera estación de radio.

Los programas transmitidos eran educativos, aunque muy pocos poseían un radio y posiblemente hubo poca repercusión.

Carlos Chávez

Nace en la Ciudad de México en 1899; es alumno de Manuel M. Ponce, sin embargo, mucho de su desarrollo como compositor lo realizó de manera autodidacta, analizando obras de Bach, Beethoven y Debussy, entre otros. Durante su infancia entró en contacto con la música indígena en sus numerosos viajes a Tlaxcala. Es así que Chávez se inspira más en la música indígena y Ponce en la mestiza, pero ambos son parte importante del nacionalismo musical (Mayer-Serra, 1942, pp. 1-4).

Antes de 1921, Chávez había escrito mucha obra considerada como de su periodo juvenil, sin que ésta tuviese más importancia que la escrita en un periodo posterior. Lo que sí puede escucharse y observarse es que ya en su música juvenil comienza a experimentar con cambios de medida en una misma pieza, apareciendo entre sus obras compases poco usuales como los 7/4. Otra característica de su música es el uso de temas melódicos y ritmos derivados de la música popular y folklórica de México, además del uso de nuevas combinaciones de instrumentos, incluidos algunos instrumentos indígenas, especialmente de percusión y utilizados en la música popular.

Entre otras obras, se puede señalar: *El fuego nuevo*, escrita en 1921 y revisada en 1927, destinada para una orquesta mayor. Otros *ballets* que sin duda permiten observar aportaciones del nacionalismo indigenista de Chávez a través de su música son: *Los cuatro soles*, de 1926, y *Caballos de vapor*, de 1926, así como una versión para orquesta sinfónica en 1932. En 1927 se había hecho un buen esfuerzo para formar la Orquesta Sinfónica Mexicana, sin embargo, no fue hasta 1928 cuando algunos músicos apoyaron a Chávez, logrando que lo nombraran director de dicha Orquesta. Este hecho es uno de los más importantes en el desarrollo de la música mexicana. Al mismo tiempo que Chávez ocupaba el cargo de director de la orquesta, también asumió el cargo de director del Conservatorio Nacional, lo que le permitió convertirse en una figura muy importante del medio musical mexicano.

José Rolón

Nace en Ciudad Guzmán, Jalisco, en 1883, y muere en la Ciudad de México en 1945 (Mayer-Serra, 1942, pp. 153, 852-855). Estudió en su ciudad natal y partió a Europa en 1904, permaneciendo en París hasta 1911, donde estudió piano con Moritz Moszkowsky y composición con André Gedalge. A su regreso a México fundó la Escuela de Música de Guadalajara, donde permaneció hasta 1927. Entre las obras más importantes orquestales del estilo nacionalista se encuentra el *ballet El festín de los enanos*, estrenada en marzo de 1928 con la Orquesta del Conservatorio, y bajo la dirección de Silvestre Revueltas, según datos de Mayer-Serra (1942, p. 151). En esta obra de Rolón se pueden encontrar algunas similitudes con la música impresionista francesa de ese tiempo. Estas características de la música impresionista se pueden escuchar en algunas divisiones en los primeros violines y que utiliza con sordina, además de la aplicación de *trémolos* en notas agudas; aplica los *glissando* del arpa, y la alternación entre *pizzicatos* y arco de las cuerdas, lo que nos da la impresión de una música muy al estilo Debussy, compositor del periodo impresionista. Las aportaciones e influencia nacionalista de esta obra se observan en la estructura rítmica con la utilización de motivos binarios en medidas ternarias, propias de la música mestiza de nuestro país.

Candelario Huizar

Nace en Jerez, Zacatecas, en 1883, y muere en 1970 (Stevenson, 1971, p. 253). Cayó enfermo en 1944, por lo que se retiró totalmente de la música y su producción principal nos remite a 1930 y 1944. Con el paso de Francisco Villa por Zacatecas en 1914, se unió a la lucha armada y después pasó a ser músico del ejército, donde tocó el corno en la Banda del Estado Mayor.

Sus primeras composiciones datan de los años veinte. Sus obras denotan un gusto por los motivos costumbristas de la época, como hizo llamar a su primer poema sinfónico: *Imágenes*, y como subtítulo: *Impresiones de mi pueblo natal*. Huizar fue uno de los pocos nacionalistas que siguieron abordando la forma de sonata, sin embargo, pudo crear un idioma muy personal, mexicano, con características de la música del siglo xx. Ha sido llamado como uno de los principales orquestadores de México (Stevenson, 1971, p. 254). Huizar se

remite al México indio, sea antiguo o moderno, inspirado siempre en las dos principales fuentes musicales del siglo xx, Chávez y Revueltas, pues al hablar de Chávez se inspira de la música indígena antigua, y al remitirse a Revueltas se inspira en las fuentes musicales populares y modernas.

Silvestre Revueltas

Nace el 31 de diciembre de 1899, el último día del siglo xix, en Santiago Papasquiaro, pequeña población del estado de Durango. Al igual que Carlos Chávez, no se puede entender el estudio de la música mexicana sin el conocimiento de Silvestre Revueltas, uno de los músicos mexicanos más estudiados en México y fuera de él. Es uno de los primeros músicos mexicanos en escoger estudiar en los Estados Unidos, donde realizó sus estudios musicales en el Saint Edward College, en Austin, Texas. Estuvo en los Estados Unidos de 1916 a 1920. Entre 1920 y 1922 regresó a México, donde realizó muchos recitales. Después se trasladó a Chicago e ingresó al Chicago Musical College, donde permaneció de 1922 a 1924, estudiando violín y desarrollando una destreza excelente en el instrumento. Después regresa a México nuevamente de 1924 a 1926, donde se dedica a realizar conciertos acompañado por Chávez al piano. Nuevamente regresa a Estados Unidos de 1926 a 1928 pero no a estudiar, sino como músico y compositor consumado.

Alentado por Chávez comienza a escribir después de su llegada de los Estados Unidos en 1928, por lo que la mayoría de su obra la compone entre 1930 a 1940, fecha en la que muere. En síntesis, se puede decir que la música de arte en México sigue a las corrientes europeas hasta el estallido de la Revolución. La ópera domina la escena musical de México, ya que conservó su público y siguió representándose durante la Revolución.

Antes de la Revolución, aparece un cierto estilo de nacionalismo, pero como un ingrediente exótico como se muestra en Europa. A pesar de esto, algunos artistas plásticos comenzaron a utilizar en sus obras motivos políticos y sociales, cuyo resultado puede observarse en las obras de los muralistas Diego Rivera, Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros. También a los compositores les afectan las ideas revolucionarias y racionalistas, pero sus resultados tardaron un poco más en madurar y ser evidentes ante la sociedad, tal como se pre-

sentaron en algunas obras de Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, José Rolón, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, entre otros.

La nueva música comienza a ofrecerse en algunos de los conciertos, aunque fueron dándose a conocer lentamente entre el público. En México, así como en Europa, la nueva música comienza a introducirse en su propio concepto de música contemporánea. En el caso de nuestra música, una parte se considera como música india mexicana por su tratamiento rítmico y la explotación de los instrumentos musicales de percusión. En esta misma década de los veinte, llegan a México las nuevas tecnologías, como el radio y el cine sonoro, pero los alcances de estas tecnologías debieron ser modestos. No obstante, este tipo de tecnologías se desarrolla de mejor manera en los años treinta y traen nuevos retos a los músicos y compositores de nuestro país.

Conclusiones

La música de la primera mitad del siglo xx en México está determinada por las leyes que se originan en el ámbito de la obra misma, y las soluciones que se proponen en la música tonal, del movimiento y del reposo, en la música contemporánea o nueva, como una crisis que se resolverá con otra crisis, dejando al oyente un mundo sonoro que pierda las referencias prefijadas durante siglos, asegurando una ruptura de las reglas tanto formativas como perceptivas que se han instaurado por costumbre.

La música mexicana del primer periodo del nacionalismo y hasta los años treinta, instaura las bases y propone a la unipolaridad de la música clásica tradicional; la multiplicidad que nos proporciona esa ruptura, como la necesidad, con una lógica de posibilidad. La música se presenta no como una casualidad, sino como un nuevo campo de posibilidades. El campo de la música mexicana del siglo xx sigue siendo democrático, pues sitúa al oyente voluntariamente al centro de redes inagotables de relaciones y reacciones, entre las cuales él puede elegir sus propias referencias, y que se condiciona de acuerdo a la obra que se oye, en la cual el discurso musical, como lo señala Roland Barthes, donde la música ofrece al receptor “un sentido de posibilidades, de formas, si se quiere, y que es el mundo quien las llena”.

Como antecedentes del desarrollo de la música del siglo xx podemos establecer algunos componentes que sirvieron como referencias al movimiento

musical de México. En julio de 1915, poco después de haberse establecido el gobierno constitucionalista procedente de Veracruz, se funda la Dirección General de Bellas Artes, un departamento creado por la rectoría de la Universidad a cargo de don José Natividad Macías. El documento es firmado por Alfonso Cravioto, colaborador del secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, que en ese tiempo era don Félix F. Palavicini. Para este entonces comenzaba ya Carlos Chávez, quien, como un hábil político, hizo propio en movimiento revolucionario, y diciendo: “Los músicos revolucionarios seguimos adelante para producir arte útil [...]”, “pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles; nosotros los revolucionarios nos quedamos a la izquierda [...]”, “Hay que despertar el talento creador de los mexicanos reprimido por este tapón odioso de la ciencia musical preceptista de los conservatorios europeos [...]”, “México puede tener hombres de suprema cultura musical, sin gastar dinero en una máquina artificiosa destinada a fabricar sabios [...]” (Estrada, 1984, p. 189), posteriormente pudiéramos valorar si Chávez, también en su monopolio de artístico, traspasó los límites o simplemente se sirvió de los puestos para explotar la música con fines personales. Muchas son las preguntas que podemos hacernos con relación a Chávez, pero creo que es un factor importante que influye a veces de manera positiva, a veces de manera negativa, en el desarrollo musical de nuestro país.

Entre los años de 1915-1916, José Pierson, maestro de canto, decide lanzar la Compañía Impulsora de Ópera, reuniendo artistas mexicanos que puso a trabajar e hizo triunfar. A esta compañía lo que le faltó fue un repertorio progresista, comentó Chávez, porque seguían promoviendo un repertorio del siglo XIX. A fines de 1916, Ponce es invitado a dar conciertos con sus obras, y el 21 de junio de 1917 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Para este tiempo, también se crea la Dirección General de Bellas Artes, cuyo principal objetivo sería democratizar el arte, sin rebajarlo haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que perdiera la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos. Entre las dependencias que formaron parte de esta dirección fueron El Conservatorio, el Orfeón Popular, y la Orquesta Sinfónica Nacional, que se formó con personal de la Orquesta del Conservatorio. La orquesta fue suspendida por falta de presupuesto, como anteriormente ya lo habían hecho.

Por el año de 1919 se funda la editorial México Moderno, que dirigían amigos de Ponce, y de la cual él toma la dirección de una revista musical, aun

y cuando en México seguía la desorientación y el atraso en el mundo musical. En esta revista, Ponce trata de mostrar los avances en la búsqueda de una identidad nacional, hablando de diversos temas musicales y en especial sobre el folklor musical mexicano. La música que se desarrollaba a principios de siglo en México era la “música de salón”, la cual tenía grandes adeptos de las clases sociales altas, porque era en sus casas y en los grandes salones donde se desempeñaba.

Músicos como Manuel M. Ponce, Ricardo Castro, Juventino Rosas, entre otros, eran los grandes representantes de la música mexicana. Dadas las características de que los compositores mexicanos viajaban a Europa, la música de aquel entonces tenía muchas referencias “afrancesadas”, cosa que no debe extrañarnos, pues también en ese tiempo los grandes salones tenían muchos adornos con tipo francés. El movimiento musical en México lo realizaba el maestro Manuel M. Ponce con sus obras como *Estrellita*, *Ferial*, y quien en 1912 realizara el primer recital en México tocando obras de Debussy. Todos estos movimientos realizados entre 1910 y 1920, entre tanto el surgimiento de compositores como Carlos Chávez, quien en 1926 estrenaría su *ballet Los cuatro soles*, y Julián Carrillo, quien en 1902 realizaría su primera sinfonía, en 1903 su cuarteto en Mi bemol, y cuando en México no se componía música tan rica y sólida, con alguna excepción como José Rolón con su *Cuarteto romántico*; es Julián Carrillo quien rompe con todos los órdenes musicales en México. Así, en 1925, estrena su *Preludio a Colón*, *Ave María*, *Preludio para violoncelo* obligado a cuartos de tono, *Tepepan para arpa* en dieciseisavos de tono, y *hoja de álbum para instrumentos en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*.

Puede observarse que el movimiento musical en México –mientras Ponce y Carrillo tienen influencia de la escuela europea– nace juntamente con Chávez con el inicio de la música nacionalista, donde comienza a erigirse la figura del indio como un movimiento artístico en Latinoamérica; prueba de eso es el nombre que le pone a sus *ballets* en 1921: *El fuego nuevo*, y en 1926 *Cuatro soles*. En contraposición, por ejemplo, Julián Carrillo hace un homenaje a Cristóbal Colón, con su *Preludio a Colón*. Se puede considerar que en este momento surge el movimiento indigenista, que rescata la figura del indio y donde también influye otro factor que se establece en este momento, la música folklórica, la cual propicia los inicios del estudio del folklorismo como rama de la etno-musicología, y ésta, a su vez, de la antropología.

Las artes visuales, la danza, el teatro, la poesía, la arquitectura y en especial la música son conocimientos fundamentales en el desarrollo de la cultura, la historia, la sociedad, pues resultan esenciales para la transformación educativa. Para los procesos de investigación resulta un campo muy basto y poco explotado en la actualidad. El estado de Michoacán no es ajeno a estas manifestaciones y es un eslabón muy importante en el desarrollo cultural e histórico de nuestro país, ya que ha contribuido de manera significativa en aspectos políticos, económicos, sociales y culturales que nos identifican como michoacanos y mexicanos.

Muchos sucesos han marcado el desarrollo de la historia, desde los grupos étnicos establecidos en la región, pasando por la conquista, la Independencia, la reforma, la Revolución y hasta nuestros días, pero cada paso que da la historia va marcando diferentes aspectos que contribuyen a formar una personalidad que nos identifica de los demás y se refleja en toda la herencia cultural que poseemos. Esta herencia no puede estar desligada de nuestra cultura regional, y uno de los aspectos en donde más se refleja es en nuestras tradiciones. Estas tradiciones michoacanas reflejadas en las actividades del pueblo purépecha nos invita a conocerlas a través de su gastronomía, sus danzas y su música, entre otras, que forman parte de este bagaje cultural, cuyas características refleja muy bien en su música Silvestre Revueltas, como el caso de *Janitzio*.

No podemos desprendernos de la historia, ya que, para tratar de entender la música mexicana y su desarrollo en la actualidad, debemos conocer al menos un poco de nuestras raíces y los cambios que se han dado a través del tiempo. En la actualidad, no existen muchas referencias relacionadas con el tema de estudio que se pretendió desarrollar en esta investigación, por lo que se requiere ir a los espacios de campo para observar, buscar y procesar datos que nos permitan realizar nuevos planteamientos.

Es necesario señalar que existen sólo algunas referencias bibliográficas y hemerográficas relacionadas con la música del siglo xx, además de algunos musicólogos que se han preocupado porque no se pierda nuestra cultura y que contribuyen con su labor al rescate de la misma. Esta investigación está orientada al análisis y la reflexión de los inicios del arte musical del siglo xx en México, y al estudio de los cambios que se realizan por incidencia del contexto actual, de los medios de comunicación y la lucha por el rescate y la permanencia de nuestro capital cultural y nuestras tradiciones musicales. Si bien, en otros países europeos el nacionalismo se desarrolla con

los rasgos del último periodo romanticista del siglo xix, en México nace en una etapa posterior, pero mantiene las características de rompimiento de las tradiciones que se tienen en el siglo xix, es por eso que plantea otras características muy bien definidas que lo hacen único. Por otro lado, resulta difícil comprender que los rasgos indios o mestizos de la música mexicana sean acogidos en la actualidad, ya que, a mediados del siglo xx se cayó en el hartazgo y se olvidó. Sin embargo, no podemos olvidarla así nada más y debemos considerarla, por lo menos en su estudio, como referencia a las nuevas generaciones y, en su caso, en el desarrollo de las técnicas de composición, pues se envuelve en su propia poética e identidad.

También nuestra música mexicana nos ha ofrecido la oportunidad de enriquecer sobre todo a la familia de las percusiones, que se ha fortalecido a partir de los movimientos musicales del siglo xx, no solamente en nuestro país, sino en todos aquellos lugares que en la búsqueda del desarrollo del arte musical han contribuido al fortalecimiento de la familia de las percusiones, incorporando nuevos elementos y nuevas clasificaciones. Como la música mexicana en los inicios del siglo xix y hasta la primera mitad del siglo xx, más que experimentalista, se vuelve una música de vanguardia, ya que se ve influenciada con el movimiento revolucionario, y éste, a su vez, como un movimiento social; el nacionalismo musical pasa a ser parte de las ideas revolucionarias, esencialmente porque se asocia a la vida y la cultura de las partes más extensas de la población. Por lo tanto, las partes folklóricas parecieron más importantes que la Revolución, por lo que fueron una parte de inspiración para el desarrollo musical mexicano.

Si bien el arte musical mexicano de inicios del siglo xx tuvo un desarrollo profesional limitado, sí incide en gran relevancia, pues impulsa el trabajo de las orquestas típicas que se dedican a difundir la música popular mexicana de finales del siglo xix, como los valeses de Juventino Rosas y la música de salón, además de resaltar los valores de la música de aquel inicio nacionalista. Así, se puede decir que el arte musical mexicano de inicios del siglo xx (después llamado nacionalista) no comenzó en las artes sino en los artistas, compositores y autores que plasmaron las ideas sociopolíticas que brotaron de los movimientos sociales de la Revolución, y que se han convertido en un movimiento de vanguardia que nos identifica y nos proporciona nuestra propia poética en el arte musical mexicano.

Bibliografía

- Estrada, J. (1984). *Historia de la música de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Faure, H. (1988). *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, A. (1983). *Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón náhuatl*. México: Fernández.
- García Morillo, R. (1960). *Carlos Chávez, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera y Ogazón, A. (1917). *El arte musical en México*. México.
- Kolb Neuhaus, R. (1998). *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras* (Tesis doctoral). Coyoacán, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kunst, J. (1950). *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades*. Ámsterdam.
- Malmström, D. (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo xx*. Breviarios del fondo de cultura. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mayer-Serra, O. (1942). Carlos Chávez, una monografía crítica. *Revista Musical Mexicana*.
- Mayer-Serra, O. (1952). *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta nuestra actualidad*. México: Colegio de México.
- Mendoza T., V. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Mercado, J. N. (ene-feb/2016). La identidad desconocida de la ópera mexicana. *Pro-ópera Ensayo, Revista*.
- Rowell, L. (2005). *Introducción a la filosofía de la música, antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa, 4a reimp.
- Sandi, L. y Domínguez, F. (1951). Cincuenta años de música en México. *Nuestra Música*, año VII, (23).
- _____ (1962). *Investigaciones folklóricas de México. Vol I*. México: Música de las investigaciones de México.
- Slonimsky, N. (1946). *Music, of Latin America*. Nueva York, 2a. ed.
- Stevenson R. (1971). *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas y Crowell Company.
- Vasconcelos, J. (1956). *Breve historia de México*. México.

La guitarra barroca española en Santiago de Murcia

Juan Carlos Luna Urdaibay¹

El presente artículo comienza como un ejercicio de transcripción en el que decidí incluir información general acerca del instrumento para el cual la música fue escrita, aclarar los principales elementos que hay que tomar en cuenta al transcribir música de un tipo de notación a otro, considerar las diferencias que existen entre el instrumento original para el cual fue escrita la música y su versión moderna, así como describir el tipo de afinación que pudo ser usado por el compositor.

Esta información no tiene como propósito ahondar en historia cultural, en la evolución del instrumento o en información interpretativa del estilo artístico de determinada época; es más un pequeño resumen de los rasgos que deberían tomarse en cuenta al abordar con seriedad el estudio de obras musicales que aún no han sido ampliamente incluidas dentro del repertorio tradicional reconocido por intérpretes profesionales.

1 Profesor investigador, Facultad Popular de Bellas Artes, UMSNH.

Siempre me ha parecido interesante descubrir la música de otras épocas a través del punto de vista del instrumentista, es decir, lo que la propia obra nos cuenta de su autor y de su origen al cobrar vida una vez más, esta vez con la mente, el instrumento y la técnica de un ejecutante que aparece siglos después. Con esto no pretendo restar valor a las investigaciones históricas; por el contrario, sin la dedicación y conocimiento de los historiadores y musicólogos, la tarea de un instrumentista que aborda obras de periodos distintos al suyo carecería de contenido teórico, lo cual puede restar creatividad dirigida a partir del contexto cultural en el que la música fue creada.

Si bien el trabajo de un instrumentista es recrear los sonidos que componen la obra musical dotándolos de lógica y coherencia dentro de un cierto contexto, también lo es comunicar su emoción e idea particular y personal de la manifestación artística y sensible. Para lograr dicha coherencia, el intérprete debe tener cierto grado de competencia en el manejo de su capacidad física e intelectual. Revisemos, pues, de manera sintetizada, algunos de los factores que deben ser considerados al interpretar música que nos ha sido entregada por el arduo trabajo de recopilación e investigación de la historia y musicología, y en este caso particular, la obra para guitarra de Santiago de Murcia contenida en el llamado *Códice Saldivar No. 4*.

La guitarra barroca (1600-1750), instrumento para el cual Santiago de Murcia escribió sus obras, tiene un gran parecido con la vihuela (Ilustración 35 y 36). La caja era más pequeña y con menor curvatura que la de la guitarra moderna. Estas guitarras eran construidas con cinco órdenes, con cuerdas de tripa y tripa retorcida. Cada orden estaba formado por dos cuerdas separadas, aunque la idea que se tiene actualmente es que en el primer orden, es decir, el más agudo, podía usarse una cuerda sola (Russell, 1995), sin embargo, los instrumentos de la época que han sido conservados tienen diez clavijas, lo que posibilita el uso de cinco órdenes en total.

Los trastes estaban hechos de tripa y su grosor difería de uno a otro; cada traste se hacía un poco más delgado que el anterior al avanzar el brazo hacia el cuerpo de la guitarra (Tyler, 1980). La guitarra de cinco órdenes en España tenía de seis a nueve trastes en el siglo XVII, pero los compositores del siglo XVIII a menudo requerían el uso de diez o doce trastes para poder ejecutar música de nivel profesional, como expresó Lucas Ruiz de Ribayas (1976) en su tratado *Luz y norte musical*, publicado en 1677.

Uno de los factores más importantes a tomar en cuenta al transcribir música de esta época es la afinación del instrumento. En la época en la que Santiago de Murcia escribió el *Códice Saldivar*, existía una variedad de sistemas de afinación usados en la guitarra barroca y cada compositor tenía distintas preferencias.

Juan Carlos Amat (1980) sugirió esta afinación en su libro *Guitarra española*:

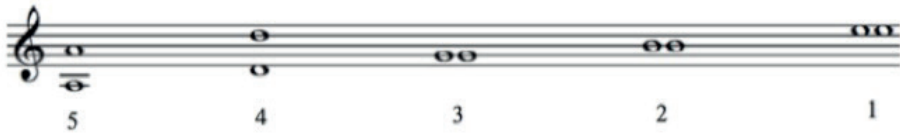


Ilustración 27. Afinación sugerida por Juan Carlos Amat (1980) en su libro *Guitarra española*.

Este tipo de afinación era la que generalmente se usaba en España y es prácticamente el mismo sistema que se usa en la guitarra moderna, con excepción, por supuesto, de la sexta cuerda.

De acuerdo con Sanz (1976), estos son otros tipos de afinación de la guitarra barroca que fueron usados en España:



Ilustración 28. Tipo de afinación de la guitarra barroca usada en España (Sanz, 1976).

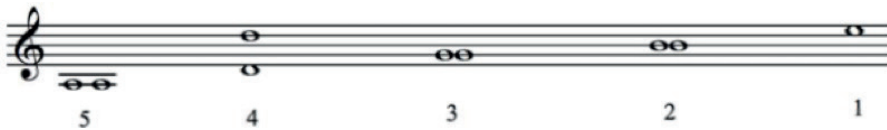


Ilustración 29. Tipo de afinación de la guitarra barroca usada en España (Sanz, 1976).

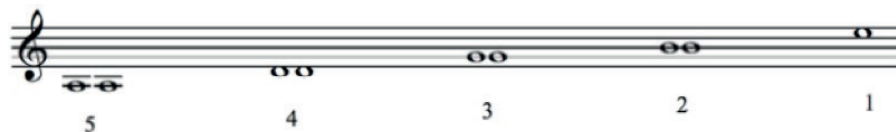


Ilustración 30. Tipo de afinación de la guitarra barroca usada en España (Sanz, 1976).



Ilustración 31. Afinación predominante utilizada en Roma y Francia (Sanz, 1976).

Este tipo de afinación, conocido como afinación reentrante (debido a la mayor altura del cuarto orden en comparación con el tercero y el segundo), también era usado en España, quizá con algunas variantes, por ejemplo, usando una cuerda aguda en el cuarto o quinto orden, generando así un sonido octavado. Sanz tenía preferencia por esta afinación debido al uso del efecto, conocido como *campanella*, y por la posibilidad de ornamentar con claridad en el cuarto y quinto orden.

Debido a que Santiago de Murcia tenía una fuerte influencia de los compositores franceses, existe la posibilidad de que usara la afinación reentrante. Al analizar y transcribir la música del *Códice Saldívar No. 4*, parece claro que, al menos en la mayoría de las danzas que contiene, la afinación reentrante puede ser considerada, debido a la lógica implícita en la conducción melódica. Esto no significa que el autor no haya utilizado el sistema de afinación usado por muchos de sus compatriotas, ya que es posible tocar únicamente la cuerda delgada de un orden sin tocar la otra, en especial si dicha cuerda está situada sobre la más gruesa, forma en la que solían ser encordadas algunas guitarras de la época.

Durante el siglo XVIII, muchas de las obras para guitarra se escribieron en el sistema de tablatura, conocido como tablatura italiana. La tablatura consiste básicamente en escribir números o letras sobre cinco líneas que representan cada orden de la guitarra. Los números representan el traste que debe ser pisado o presionado con la mano izquierda.

Existían dos principales tipos de notación en cuanto a tablaturas: el *alfabeto* y el *punteado*. El alfabeto es un sistema que utiliza letras para denominar acordes específicos en lugar de escribir grupos de notas individualmente. Aun

cuando la función práctica de este sistema es evidente, a los ojos de un intérprete moderno es claro que no existe instrucción sobre la conducción de voces en un acorde presentado en alfabeto, es decir, no presenta información acerca de inversiones o acomodo de las voces internas del acorde. Sin embargo, era común que los compositores incluyeran una página al inicio de sus tratados o métodos en la que se especificaban las notas representadas por la letra del alfabeto, las cuales podían diferir entre un autor y otro.

En el sistema de alfabeto, los acordes son rasgueados con la mano derecha usando uno o más dedos. De 1596 a 1637, aproximadamente, este fue el sistema predominante en las composiciones de guitarra; a este periodo se le considera como la primera fase de la guitarra barroca (Pennington, 1981). En este sistema de notación, el ritmo está escrito dentro de las líneas de la tablatura y, en adición, la dirección indicada del rasgueo; cuando la plica está escrita hacia abajo, el guitarrista debe rasguear las cuerdas en esa dirección; cuando está escrita hacia arriba, debe rasguear hacia arriba.

Comprender la razón por la que el sistema alfabeto fue predominante hasta 1637 nos puede dar pistas acerca de la evolución de la música escrita para guitarra. En una obra compuesta totalmente en alfabeto, está claro que el uso del instrumento concentra sus esfuerzos en armonía y ritmo, más que en la melodía en sí misma. La música para guitarra que es completamente rasgueada muchas veces está destinada para acompañar voz u otro instrumento melódico, de manera muy similar a lo que la guitarra popular es usada en la actualidad.

El *punteado*, como indica su nombre, es un estilo en el que las cuerdas son pulsadas de manera individual y en sucesión. Este estilo, que tiene sus orígenes en la tablatura italiana para laúd, consiste en números escritos en las líneas de la tablatura que representan el número de traste que debe ser pisado con la mano izquierda. El ritmo se indica en la parte superior, sobre las líneas y números de la tablatura, y cuando no hay cambios en la indicación rítmica, se debe continuar con la figura rítmica anterior. Si algún ritmo está escrito dentro de las líneas de la tablatura, las notas deben ser rasgueadas.

Algunos compositores, entre ellos Santiago de Murcia, escribían uno, dos, tres o cuatro puntos sobre las figuras rítmicas o directamente sobre los números en la tablatura, esto indica el dedo de la mano izquierda que el compositor sugiere sea usado, siendo, al igual que en la técnica de guitarra clásica moderna, *uno* el dedo índice, *dos* el medio, *tres* el anular y *cuatro* el meñique.

Hacia el final del siglo xvii muchos compositores cambiaron completamente el uso del sistema de alfabeto por el de punteado, sin embargo, algunos compositores del siglo xviii a menudo usaban ambos sistemas de notación en una misma obra. A este tipo de tablatura se le denomina *tablatura mixta*.

Además de indicar altura, digitación y ritmo, las tablaturas contenían símbolos de ornamentación para trinos, apoyaturas, mordentes, así como indicaciones de vibrato, portamentos, notas sostenidas y ligadas y signos de repetición. Los símbolos para toda esta ornamentación e indicaciones musicales variaban considerablemente entre un compositor y otro.

Se puede asumir que en el momento en el que los compositores cambiaron el sistema de alfabeto por el sistema de punteado, el instrumento comienza a ser usado de una manera más melódica, dejando siempre la posibilidad, claro está, de ejecutar música contrapuntística con dos o tres voces simultáneamente. Mi opinión es que en el momento en el que se comienza a usar la tablatura mixta, se le comienza a dar al instrumento un tratamiento que le permitió ejecutar música de una manera más integral que antes, convirtiéndolo en un instrumento que con mayor autosuficiencia podía realizar melodías, bajo cifrado y acompañamientos armónicos simultáneamente.

Las principales obras escritas por Santiago de Murcia son: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, *cifras selectas de guitarra*, el ahora conocido como *Código Saldívar No. 4*, y *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. La primera obra, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, es un tratado o método teórico que explica el manejo del bajo continuo y bajo cifrado, cadencias, suspensiones, modos y métrica, entre otros elementos. Además de la sección teórica, el *Resumen* cuenta con un compendio de danzas italianas y francesas.

Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales tiene dos partes principales. En la primera, el compositor presenta pasacalles en diferentes tonalidades, tanto mayores como menores; la segunda parte del manuscrito tiene un compendio de once *suites*, también en diferentes tonalidades. En este set de *suites*, insertadas entre sus composiciones, Santiago de Murcia incluye obras completas de otros compositores, como de Arcangelo Corelli, Robert de Visée, Francesco Corbetta, François Campion y François Le Cocq.

El *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, que fue publicado en 1714, es un claro ejemplo de la influencia de la música italiana en España. En

esta obra se incluyen títulos de obvios orígenes italianos, como *tarantelas* o *la saltarelle*. También resulta evidente la influencia de los compositores franceses en su obra, en especial si tomamos en cuenta los compositores que incluye en su compendio de *suites* en *Pasacalles y obras*.

El *Códice Saldívar No. 4* es un compendio de 43 danzas de origen mexicano y español, 14 danzas francesas y una sonata en estilo italiano escrita en tres movimientos, *allegro-grave-allegro*. Muchas de las danzas de este manuscrito fueron populares durante siglos, pero el autor también incluye danzas que no habían sido usadas anteriormente, como la *Jota*, *Marcellas* y *Gaita* (Russell, 1995).

Las danzas españolas y mexicanas son catalogadas en el *Códice* en dos grupos: bailes y danzas. Las danzas francesas se catalogan en tres grupos: *danses de bal*, *danses`a deux* y *contredanses*. Este *Códice* fue descubierto en León, Guanajuato, en 1943, por Gabriel Saldívar (1909-1980), uno de los musicólogos más eminentes de México, y considerado por muchos como el fundador de la musicología moderna mexicana. Saldívar tomó un viaje a la ciudad de León durante la semana en la que asistía al Congreso Mexicano de Historia en Guanajuato. En León, encontró el manuscrito por accidente en una modesta *boutique* de antigüedades. Al ser un musicólogo profesional, lo reconoció de inmediato como un manuscrito original de música barroca para guitarra.

La investigación que Saldívar hizo después de encontrar el manuscrito lo llevó a la conclusión de que el libro pertenecía a Santiago de Murcia. Después de comparar el contenido de las indicaciones referentes al alfabeto y relacionar el hecho de que el libro de Santiago de Murcia, *Pasacalles y obras*, en la parte superior tenía la inscripción “To. 2”, seguramente significando tomo segundo, llegó a la conclusión de que este era el libro perdido de la producción de Santiago de Murcia.

Aún cuando la primera página, que pudiera tener el nombre del autor, fue arrancada, el hecho de que la letra coincide con otros manuscritos del autor parece haberle dado suficiente validez al descubrimiento. Si bien no se sabe con certeza si Santiago de Murcia viajó al Nuevo Mundo, sí se sabe que su música fue interpretada en el México virreinal.

Como parte de este artículo, he incluido mi propia transcripción de tablatura italiana a notación moderna de tres danzas del *Códice*. He seleccionado estas tres danzas por dos razones: la primera es que pueden ser ejecutadas como un pequeño ciclo armónico coherente (Re menor, Re mayor y Re me-

nor), y la segunda porque juntas muestran las diferentes texturas y tratamiento que el compositor daba al instrumento, usando tablatura mixta en la primera danza y, en el caso de la segunda y tercera, únicamente punteado. Antes de presentar las transcripciones, me gustaría explicar brevemente el origen de las danzas que he seleccionado.

Españoletas: la española es una de las danzas más antiguas del *Códice* (Ilustración 32). Existe cierto debate en cuanto a la región de origen, sin embargo, se sabe que esta danza pudo haberse originado en los Países Bajos o en la región catalana (Pennington, 1981). La española generalmente tiene un patrón armónico y melódico con tres frases de ocho compases cada una. La melodía es un elemento central en esta danza. En las primeras dos frases, la melodía es bastante estandarizada, pero en la tercer frase varía con mayor libertad. Esta española de Santiago de Murcia carece de la tercera frase y sus acostumbradas variaciones.

Folías gallegas: las folías tienen sus orígenes en Portugal. Pueden ser escritas en modo mayor o menor y tienen una anacrusa de dos tiempos o pulsos. La folía gallega era una danza animada que se cantaba en peregrinajes, en los que la voz principal era acompañada por una voz que se cantaba una tercera arriba. Esta danza de Santiago de Murcia tiene una melodía muy simple con un ritmo estable, lo cual sugiere el uso de un *tempo* rápido. Tiene la forma de tema y variaciones e incluye el uso de una incesante nota tónica pedal que parece imitar a una gaita, la cual era un instrumento común en Galicia (Ilustración 33).

Fandango: los orígenes del fandango son inciertos. La primera aparición del fandango se encuentra en un manuscrito firmado como anónimo de 1705, titulado *Libro de diferentes cifras de guitarra*. El fandango es una danza alegre que usualmente se baila en parejas, tiene un ritmo ternario y puede ser cantado y bailado. Usualmente contiene una introducción instrumental sobre la cual se desarrollan variaciones. Esta danza es una de las principales raíces de la música flamenca de la actualidad. El aquí transcrito tiene algunas de las características comunes en todos los fandangos: la sección introductoria, que parece ser ejecutada por un trío instrumental; las armonías, que se mueven entre tónica menor y dominante, y las frases, que son suspendidas en dominante sin resolver a tónica, por ejemplo (Ilustración 34).

Debido a que no hay certeza en el tipo de afinación que Santiago de Murcia usó al componer sus obras, decidí escribir en paréntesis la opción

de la afinación reentrante. En el caso del *Fandango*, parece ser bastante claro que la afinación reentrante fue usada por el compositor, pero como he mencionado anteriormente, es posible tocar una sola cuerda de determinado orden, por lo que algunos pasajes pudieron haber sido tocados con sonidos en octava. En las *Folías gallegas* la afinación reentrante pudo haber sido aplicada en el quinto orden únicamente.

Algunos de los acordes del sistema alfabeto fueron escritos en forma abreviada por el compositor; aún cuando un rasgueado de cinco sonidos puede ser esperado, no es siempre necesario, y depende del ejecutante tomar decisiones en cuanto a la conducción de voces y duplicación de notas. Por esta razón, así como para distinguir los acordes originalmente escritos en alfabeto de otros acordes escritos dentro de las líneas de la tablatura, decidí incluir la letra original en la parte superior de la línea de la partitura, con la que el compositor designó los rasgueados del alfabeto en las *Españoletas*. Al final del *Fandango*, la cadencia no resuelve a tónica, por lo que he sugerido el acorde final en Re menor para terminar el set de manera satisfactoria.

La dirección de los rasgueados no está indicada en estas transcripciones, ya que era esperado cierto grado de improvisación en los rasgueados, además de que me ha parecido que la lógica de rasguear hacia abajo o hacia la primera cuerda en los tiempos fuertes, y hacia arriba o hacia la quinta cuerda en los contratiempos, bastaría para ejecutarlas adecuadamente.

La duración de las notas o acordes es algo que la tablatura no define con exactitud, y por ello, tomé algunas decisiones basadas en cuestiones prácticas de la guitarra moderna.

Españoletas

Santiago de Murcia
Transcribed by Juan Carlos Luna

Guitar

9

18

27

35

42

49

55

58

Ilustración 32. *Españoletas* de Santiago de Murcia. Transcripción de Juan Carlos Luna.

Folias Gallegas

Santiago de Murcia
Transcribed by Juan Carlos Luna

Guitar

1
7
13
19
25
31
37
43
49
54

Ilustración 33. *Folias gallegas* de Santiago de Murcia. Transcripción de Juan Carlos Luna.

Fandango

Santiago de Murcia
Transcribed by Juan Carlos Luna

Guitar

9

16

23

29

36

43

47

52

58

2



Ilustración 34. *Fandango* de Santiago de Murcia. Transcripción de Juan Carlos Luna.



Ilustración 35. Vihuela y laúd.



Ilustración 36. Vihuela de mano.

Bibliografía

- Amat, J. (1980). *The Early Guitar: a History and Handbook*. London: Casa de la viuda Anglada y Andreu Llorens [1626].
- Pennington, N. y Murcia, S. (1981). *The Spanish Baroque Guitar. Vol. 1 y 2*. Michigan: UMI Research Press.
- Ruiz de Rybayas, L. (1976). *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. Minkoff [1699].
- Russell, C. (Ed.) (1995). *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4" a Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico. Vol. 1 y 2*. University of Illinois Press.
- Sanz, G. (1976). *Instrucción de música*. Zaragoza: derechos de Diego Dormer [1697]. Dominio público, 1674.
- Tyler, J. (1980). *The Early Guitar: a History and Handbook*. California: Edición de Music Dept., Oxford University Press.

Segunda parte

La notación musical como
herramienta de análisis para el estudio
de la música y el canto, convergente
como herencia occidental y divergente
con la tradición oral



Estructuras elementales de la música occidental para el análisis del contorno melódico y la forma en los complejos genéricos que caracterizan a los repertorios tradicionales de Jalisco y Michoacán

Jorge Arturo Chamorro Escalante¹

El estudio del parentesco en antropología desde la visión de Claude Lévi-Strauss se orientó al análisis de las estructuras elementales de las filiaciones de parentesco. Este modelo que basa su análisis en componentes fundamentales y componentes subyacentes también puede aplicarse en lo que se podría denominar como estructuras elementales de la música, partiendo de la visión de ciertas unidades de análisis, como es el caso del contorno melódico. El análisis a dicho componente se puede realizar mediante la observación de los dibujos tonales que se trazan en la música tradicional, particularmente tomando en consideración las tendencias ascendentes, descendentes, las progresiones melódicas, los saltos interválicos o los movimientos por grados conjuntos, todo en el ámbito de la tonalidad. En

¹ Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

su conjunto, el modelo de estructuras elementales de la música nos permite construir la caracterización de cada movimiento melódico en frases, para entender la forma como está constituida la música tradicional que no se escribe, pero que se transmite por tradición oral y puede analizarse a partir de la herramienta de la transcripción musical.

De acuerdo con Kostka y Payne (1984, pp. 123-128), la *forma musical* es la manera en la cual una composición se moldea para crear una experiencia musical significativa en el oyente, donde uno de los componentes fundamentales de la forma son las frases, entendidas como las ideas musicales relativamente independientes que concluyen en una cadencia. Pero, sin duda, lo que estructura a la forma es la melodía. Willi Apel (1979, pp. 517-519) define a la melodía como el elemento horizontal de una textura musical y que, por su naturaleza, la melodía no puede separarse de lo rítmico, porque entre la cualidad de la altura (lo alto o lo bajo) y la cualidad del tiempo (lo prolongado o lo corto) se encuentra el concepto de movimiento melódico en la música. Apel agrega que en el movimiento melódico podemos reconocer una clara dicotomía entre el movimiento escalar (de escala) y el cordal (de acordes, arpegiando las tríadas). El movimiento o progresión escalar es un recurso melódico más antiguo que el cordal, donde se identifica la continuación lógica de la variedad y la unidad de una melodía.

Uno de los complejos genéricos de la música tradicional del occidente de México es que conforma el conjunto de sonos del mariachi regional, y en dicho complejo genérico se advierten los rasgos estructurales de la melodía, como por ejemplo el desarrollo de progresiones cordales o las progresiones escalares, lo que nos habla de una profunda herencia mediterránea, no solamente traída por la cultura ibérica, sino la raíz más antigua que proviene de la teoría de la tonalidad y la forma musical de la música de la cultura occidental.

Otro aspecto de las estructuras elementales de la música es la unidad melódica a partir de la “ley de la continuidad melódica”, la “reiteración” y la “ley del retorno.” Leonard B. Meyer (1956, pp. 90, 92-93) explica que el sentido de la continuidad es una norma en toda progresión musical, lo que permite entender que una idea musical está completa, es simétrica y es regular, por lo tanto, cualquier interrupción a la continuidad de una idea musical pone en evidencia puntos divergentes o desviaciones de la continuidad melódica. Meyer (1956, pp. 151-153), aclara que todo aquello que cae dentro de la repetición, la recurrencia o la reiteración, es opuesto a la

“ley de la continuidad melódica” que se mantiene en la música académica. Si nos referimos a los sonos mexicanos, debemos entender que los contornos melódicos no buscan en realidad una continuidad melódica, como la de las formas musicales clásicas, tales como la sonata o la sinfonía; los sonos mexicanos, en realidad, poseen diversos rasgos que nacen del sentido de redundancia melódica. Para este autor, la reiteración es la base de lo que puede llamarse el principio de la “comparación sucesiva.” Se puede entender como reiteración a la repetición sucesiva de un término sonoro dado, el cual es, por lo general, corto, pero aún si es extenso, se escucha como una unidad.

Los sonos del mariachi no pueden entenderse como algo que se repite sin coherencia; por el contrario, se escuchan como ideas musicales coherentes que ofrecen unidad, regularidad y simetría, por ello es memorizado fácilmente y también es sencillo de entender por el oído popular. Probablemente el carácter repetitivo de sus melodías tiene una razón de ser, ya que en la tradición del son del mariachi, los repertorios fueron creados para enlazarse a los zapateados y a los movimientos coreográficos.

En cuanto a la “ley del retorno”, quizá puede diferenciarse del principio de la “comparación sucesiva” de Meyer, donde esta última es una tensión que permite el surgimiento de una cierta desviación o divergencia melódica y se identifica audiblemente por el tipo de cadencia que se emplea. Por otro lado, la recurrencia no representa tensión, sino la fase de relajación de un movimiento total, y deja la sensación de que la idea musical se encuentra completa. Según Meyer (1956), la opinión satisfactoria del que escucha una melodía completa se basa tanto en la significancia de la repetición, como en la impresión de que se ha completado una idea musical. Esto es parte del resultado de la experiencia de reconocer ese aspecto del estilo al que llamamos forma musical.

Abajeño Purépecha

Guadalupe Madrigal

Frase 1: motivos con temas melódicos reiterativos **Frase 2: progresión melódica**

Trumpet in B $\flat$

descendente **Frase 3: repetición de temas reiterativos un tono abajo**

Frase 4: progresión melódica descendente

Ilustración 1. Fragmento de un abajeño purépecha, cuyo contorno melódico ofrece un sentido de reiteración y retorno. Fuente: Repertorio de Cherán, Michoacán.

Estas características las ejemplifica Meyer en la sonata y en la sinfonía, pero sin duda las encontramos desde las obras del barroco y periodos anteriores, aunque por su relación con la danza, las identificamos con mayor presencia en el folklore mediterráneo, como formas melódicas elementales, sujetas a dos o cuatro frases, sin mayores complicaciones o expansiones melódicas. En la tradición del son mexicano, una vez expuesta la idea musical completa, se aplica la ley del retorno, para dar paso a las variaciones o improvisaciones rítmico-melódicas, con el fin de dirigirse a la reexposición de la melodía inicial y concluir mediante la cadencia auténtica.

En cuanto a la forma y el carácter de recurrencia melódica, algunos sones del sur de Jalisco incluyen más de dos partes que se reconocen de manera clara, como es el caso de “El tesmo”, “El tigre” y “El manzanero”, del Mariachi los Centenarios de Tecolotlán, sones que contienen cuatro y seis motivos melódicos distribuidos a lo largo de doce y catorce frases.

Los contornos melódicos de los sones antiguos del mariachi, interpretados en el violín, normalmente se realizan mediante arcadas muy ligadas y continuas, o bien, arpegiando el acorde de algún cambio tonal. Algunos sones, como “El tesmo”, incluyen *pizzicatos* y *glissandi* intercalados. Se identifican, además, frecuentes progresiones que anuncian el cambio tonal o modulación. La línea melódica de los sones es normalmente por grados

conjuntos, aunque también hay ciertos cambios de saltos de décima u octava baja para iniciar un arpegiado, seguidos por los violines; es casi idéntica a la que se realiza en el canto, aunque en la parte del violín se advierten más progresiones, notas de paso, bordados; es decir, una mayor ornamentación.

En general, las frases de los sones del sur y la costa se caracterizan por ser repetitivas, un tanto redundantes, con temas recurrentes; normalmente, se incluyen entre cuatro y cinco temas. Los primeros son repetidos, reelaborados o adaptados al canto; la recurrencia es el regreso al primer o segundo tema, suspendido sorpresivamente para concluir con la cadencia auténtica. Todos los sones incluyen un pasaje de cierre o conclusión, que se caracteriza por la repetición de las primeras frases, incluyendo el primero o segundo temas.

Una manera gráfica de representar la constitución de las frases se puede reconocer en el siguiente esquema de dos sones del sur de Jalisco: “El tigre” (son serrano) y “El tesmo”² (Santamaría, 1974, pp. 535, 1039) (son de la costa), con base en las versiones interpretadas por el Mariachi los Centenarios de Tecolotlán.

Tabla 1. Esquema comparativo en la distribución de frases en dos sones del sur de Jalisco

“El tigre”	“El tesmo”
Frase 1: primer tema por grados conjuntos	Frase 1: primer tema, inicia arpegiado, concluye en progresión
Frase 2: primer tema transportado a 2ª mayor abajo	Frase 2: primer tema con variaciones al final
Frase 3: primer tema con variaciones al final	Frase 3: segundo tema, inicia reiterativo, concluye arpegiado
Frase 4: segundo tema en progresión melódica reiterativa descendente	Frase 4: repite segundo tema reiterativo
Puente	Frase 5: tercer tema arpegiado y reiterativo, tendencia ascendente
Frase 5: tercer tema, grados conjuntos, tendencia descendente	Frase 6: reelaboración del tercer tema, arpegiado un poco más reiterativo
Puente	Frase 7: cuarto tema por grados conjuntos, tendencia ascendente

2 Se refiere a *tesmo* como una categoría regional para una especie de mamífero de Colima.

el tesmo

sur y costa de Jalisco

Frase 1: primer tema inicia arpegiado y termina en progresión **Frase 2:**

Violín

6 **repite primer tema y termina por grados conjuntos** **Frase 3: segundo tema inicia reiterativo**

12 **Frase 4: repite segundo tema reiterativo** **Frase 5:**

18 **tercer tema arpegiado y reiterativo ascendente** **Frase 6: repite tercer tema arpegiado**

24 **mas reiterativo** **Frase 7: cuarto tema por grados conjuntos**

Ilustración 2. Fragmento de “El tesmo” en la versión del Mariachi los Centenarios de Tecolotlán, Jalisco.

El tigre

son serrano-sur de Jalisco

Frase 1: primer tema por grados conjuntos **Frase 2: transporta primer**

tema un tono abajo **Frase 3: repite primer tema con variación al final**

Frase 4: segundo tema c/ progresión melódica reiterativa desc. **puente**

Frase 5: tercer tema grados conjuntos tendencia desc. **puente**

Violín

Ilustración 3. Fragmento del son “El tigre”, versión del Mariachi los Centenarios de Tecolotlán, Jalisco.

Entre los repertorios comunes del mariachi con tambora, la reiteración es más evidente y difiere del son del sur de Jalisco en que sus frases son más cortas, o sus ideas musicales concluidas se expresan de manera más sencilla. Habría que mencionar, por ejemplo, “El gallito”, “La tacachota” (conocido como “son de representación” en Acatic), “La retranca”, “Los enanos”, “El brinquito”, “El son de llegada” (conocido como “son de raspa”), “El carpintero”, además de polkas, jarabes y gaitas.

“El son de llegada” o “son de raspa” (Ilustración 4) en 3/4 es un son valseado constituido por seis frases con tres patrones melódicos, dos de los cuales son modulantes. Dichos patrones se encuentran estructurados en los fundamentos tonales de la melodía, que son el movimiento cordal, mediante arpegiados, o bien, el movimiento escalar, por grados conjuntos y bordados. Los finales del segundo y tercer patrón melódico se realizan mediante grados conjuntos ascendentes y descendentes. La rítmica de la tambora enfatiza el sentido valseado del son, acentuando entre el primero y el tercer tiempo del compás.

En los sones del mariachi con tambora, la forma muestra un número reducido de frases y motivos melódicos; es decir, son estructuras cortas con abundante reiteración. Así, tenemos el caso del son “El carpintero”, de tan sólo cuatro frases y dos temas. Los temas son grupos de tresillos reiterando sobre una sola nota, y en los violines se escuchan terceras, cuartas, quintas y sextas paralelas. En cada frase hay tres compases en 6/8, y el final de cada frase se remata con un 3/4, reforzado por el acento de la tambora.

El son de “La tacachota”³ (Ilustración 5) es quizá el mejor ejemplo de son breve y reiterativo, con tan sólo dos temas melódicos, el primero en 3/4 y el segundo en 6/8. El primer tema es a base de progresiones de motivos melódicos descendentes; el segundo, a base de grupos de tresillos, reiterando sobre una figura de nota. En cierto sentido, las figuras rítmicas de este son nos recuerdan un poco al jarabe ranchero. El único elemento que debemos reconocer como muy similar al de los sones del sur y la costa es la cadencia o conclusión del son.

Tabla 2. Esquema comparativo de la distribución de frases en dos sones del mariachi con tambora

“El son de llegada”	“La tacachota”
Frase 1: primer tema con motivos arpegiados	Frase 1: primer tema en motivos reiterativos por grados conjuntos en 3/4
Frase 2: repite primer tema, concluye por grados conjuntos	Frase 2: segundo tema con motivos más reiterativos sobre dos grados (el 5º y el 4º grados) en 6/8
Frase 3: segundo tema reiterativo, termina por grados conjuntos	Cadencia
Frase 4: repite segundo tema, concluye descendente por grados conjuntos	
Frase 5: tercer tema reiterativo	
Frase 6: repite tercer tema, concluye descendente por grados conjuntos	

3 La voz náhuatl *tacazota*, *tlacazota* o *tacazotla*, en Zacatecas, se utiliza para designar a la tortilla de maíz tierno o elote, hecha por lo común con dulce, según lo refiere Santamaría (1974, p. 993).

Son de Llegada

Mariachi de Acatic

Frase 1: primer tema con motivos arpegiados **Frase 2: repite primer tema**

Violin

termina en grados conjuntos **Frase 3: segundo tema reiterativo termina gds.conjs.**

Frase 4: repite 2o.tema concluye desc. gds.conjs. **Frase 5: tercer tema reiterativo**

Frase 6: repite tercer tema concluye descendente en grados conjuntos

Jalisco.

La Tacachota

Mariachi de Acatic

Tambora

Frase 1: primer tema motivos reiterativos por grados conjuntos **Frase 2:**

Violin

Tam

segundo tema más reiterativo sobre dos grados **Cadencia**

Vln.

Ilustración 5. Fragmento del son “La tacachota”, versión mariachi con tambora de Acatic, Los Altos de Jalisco.

Además de los sones regionales, bien sea del sur, la costa o de Los Altos de Jalisco y sur de Zacatecas, habría que mencionar también al jarabe ranchero que se tocaba en el repertorio del mariachi tradicional, considerando su estructura melódica y forma musical. Desde el punto de vista de sus frases y temas, el jarabe ranchero en Jalisco se compone de doce o más temas, distribuidos en dieciocho frases. Al jarabe mexicano podemos definirlo como una *suite* (herencia tal vez de la *suite* barroca), que se conforma de una serie de piezas para danza, todas en el mismo tono. El jarabe ranchero en Jalisco no es precisamente una *suite*, sino una integración de cinco o seis partes, por lo que tendremos que considerar a este género del mariachi tradicional desde el punto de vista de las grandes formas musicales, que incluyen al análisis de partes musicales acumulativas de frases. Kostka y Payne (1984, pp. 136-137) entienden la idea de partes acumulativas de frases a partir del concepto “grupo de frases” cuando dos o más frases musicales pertenecen a la misma unidad formal, aunque no a la de periodo musical.

La primera parte del jarabe ranchero contiene al primero y segundo temas, que corresponden a la “sinfonía” o entrada; nos ofrece la idea de un son del sur de Jalisco, en *tempo* rápido, compás de 6/8 y un contorno melódico a base de tresillos de corchea en progresiones y arpegiados, que al oído nos dan la impresión de variaciones para el violín. La segunda parte contiene al tercero, cuarto y quinto temas, que corresponderían al “descanso”; son melodías en compás de 3/4, *tempo* lento y con una serie de saltos repetidos.

Antes de ingresar a la tercera parte, el jarabe ranchero muestra claramente un puente con variaciones para el violín, en compás de 2/4, y *tempo* muy rápido. Algunas veces, la ejecución de estas variaciones a base de progresiones por grados conjuntos es como una sección de *tempo* acelerado y un tanto libre, de manera que no siempre se sujeta al compás en términos estrictos. La tercera parte, todavía más lenta que la segunda, correspondería al “paseo”, en este caso, en compás de 3/4, con ocho frases de progresiones por grados conjuntos y melodías repetidas con algunas variantes. En la cuarta parte se integra “La jota”, también en compás de 3/4, a *tempo* medio. Para concluir el jarabe, la quinta parte corresponde a una cadencia muy conocida en los jarabes jaliscienses, con algunos movimientos cromáticos. Esta parte de cadencia o final del jarabe es muy parecida a la del “Jarabe tapatío”, que también ha formado parte de los repertorios del mariachi.

Tabla 3. Esquema de las unidades formales del jarabe ranchero

Primera parte (conocida como sinfonía)	Frase 1: primer tema, progresiones y arpegiado descendente Frase 2: segundo tema, arpegiado descendente
Segunda parte (descanso)	Frase 3: tercer tema, cambio de compás, reiterativo Frase 4: cuarto tema, arpegiado melodía por saltos de 4ª justa Frase 5: quinto tema, arpegiado melodía con figura en síncope
Puente	Frase 6: primera sección, progresiones <i>tempo</i> rápido Frase 7: segunda sección, melodía repetitiva y cadencia
Tercera parte (conocida como el paseo)	Frase 8: sexto tema, progresiones en <i>tempo</i> muy lento Frase 9: séptimo tema, grados conjuntos en <i>tempo</i> muy lento Frase 10: séptimo tema transportado un tono abajo Frase 11: octavo tema en progresión descendente Frase 12: octavo tema con variación al final Frase 13: noveno tema con saltos interválicos Frase 14: noveno tema con variación al final Frase 15: décimo tema progresiones
Cuarta parte	Jota
Quinta parte (cadencia final)	Frase 16: undécimo tema, melodía en movimiento cromático Frase 17: duodécimo tema, melodía con notas de paso Frase 18: duodécimo tema transportado un tono arriba

jarabe ranchero

sur de Jalisco

Frase 1: primer tema, progresiones Frase 2:

Violín

2o. tema arpegiado desc. Frase 3: tercer tema reiterativo

Frase 4: cuarto tema arpegiado Frase 5:

quinto tema arpegiado

Ilustración 6. Fragmento de la sinfonía y el descano en el jarabe ranchero del sur de Jalisco.

jarabe ranchero

versión F. Sánchez Flores

Frase 1: primer tema c/ motivos reiterativos Frase 2: motivos reiterativos transportados

Violín

Frase 3: progresión melódica descendente Frase 4: progresión a la 2a M

Frase 4: motivos reiterativos con repetición de figuras

Ilustración 7. Fragmento del jarabe ranchero jalisciense (versión Francisco Sánchez Flores).

Desde el punto de vista de su estructura de frases, podemos apreciar que muchas de ellas se escuchan también en “El jarabe tapatío”, por lo que, desde el punto de vista melódico, tienden a confundirse o a despertar cierta sospe-

cha, en el sentido de que el “Jarabe tapatío” incorporó melodías que ya se escuchaban en otros jarabes. En la versión del sur de Jalisco, los temas son distintos; no se incluye el canto, aunque el estilo melódico es muy similar a la versión que presenta Francisco Sánchez Flores. De esta última, los primeros seis temas se encuentran distribuidos a lo largo de diez frases, que se pueden analizar de la siguiente manera: la primera frase, que corresponde al “Saludo”, contiene un primer tema cantado mediante un contorno melódico secuencial; la segunda frase repite el primer tema con variación al final; la tercera frase, que corresponde al “Zapateado”, expone un segundo tema en progresión descendente y un motivo final ascendente por grados conjuntos; la cuarta frase es el segundo tema transportado un tono abajo con variación al final; la quinta frase corresponde a “La lazada”, en ella se expone el tercer tema y una melodía repetitiva en progresión; la sexta frase repite el tercer tema con variación al final; la séptima, o del “Convite”, es cantada, expone un cuarto tema en progresión ascendente y motivo repetido; la octava frase, también cantada, expone un quinto tema con motivo en progresión y finalmente, la novena frase es cantada y repite el quinto tema, conocido como “El atole”, cantada y con motivo repetido.

El *glissandi*, la oscilación tonal y reiteración melódica

En cuanto a la contribución indígena desde las estructuras elementales de la música, hay una faceta de los sones del mariachi antiguo que tiene que ver también con la reiteración melódica, pero además, con la cualidad acústica en la ejecución del violín desde la sensibilidad indígena. La concepción indígena acústico-musical como un rasgo de la tradición del mariachi del occidente de México –para los orgullos criollos o mestizos– es difícilmente aceptada, debido a que se ha generado un estereotipo del sonido del mariachi mexicano, sin raíces indígenas y con mayor peso de la herencia europea. Sin embargo, contrariamente a los estereotipos musicales, habría que destacar la experiencia del registro fonográfico de campo y reflexiones de Thomas Stanford (1997, p. 140), quien opina que resulta irónico observar cómo el instrumento fundamental de la orquesta europea, que es el violín, se convirtió en la mejor herramienta creativa de la música indígena mexicana, y agrega que entre los aspectos relevantes del violín en las manos indígenas,

figuran los “glisados de dedo” y cierto efecto de “desafinación de terceras” cuando se toca sin vibrato.

No cabe duda que el violín ha sido uno de los medios favoritos de expresión en las tradiciones regionales de la música indígena mexicana en pleno siglo xx, como es el caso de los violines cora, huasteco, nahua, totonaco, otomí y purépecha, además del wixárika, por mencionar el cordófono de arco tan sólo entre algunas culturas indígenas que han desarrollado vastos repertorios de sonecitos regionales o sones para cortes de danza.

En la cultura expresiva wixárika (huichola), el ensamble del *xaweri* (un modelo de cordófono huichol de arco, similar al rabel europeo) y *kanari* (cordófono de rasgueo-punteo, similar a una jaranita) le ha dado a la música indígena del norte de Jalisco un concepto tímbrico y tonal muy distinto, a través de un sonido deslizante y en ciertos momentos de exposición de armónicos, que al oído occidental, educado en el sistema temperado, pudiera resultar un tanto desafinado, aunque para el oído indígena del norte de Jalisco, en la afinación oscilante o en la imprecisión tonal, radica precisamente la tradición de hacer música, y esto se transfiere también a la ejecución del violín en los mariachis huicholes.

Los músicos huicholes utilizan una técnica especial de presionar ligeramente las cuerdas para hacer sonar el violín mediante el efecto de armónicos y sonidos muy agudos, así también como abundantes *glissandi* en cada contorno melódico. En una primera observación, daría la impresión de que los violinistas huicholes trabajan con armónicos, aunque en realidad, el efecto sonoro no es precisamente de armónicos, sino de melodías deslizantes. Otro aspecto de la contribución indígena es la frecuente tendencia a elementos improvisatorios en cuartas y quintas paralelas.

The image displays musical notation for a piece titled 'Melodía wixárika' by José Bautista Carrillo. It is designed for an ensemble of *xaweri* and *kanari*. The notation is presented in two systems, each featuring a treble clef staff for *xaweri* and a corresponding tablature for *kanari*. The *kanari* tablature uses a five-line system with arrows indicating pitch and direction. A legend titled 'simbología' defines the symbols: a double-headed arrow for 'glissandi' and a pair of arrows (one pointing up, one pointing down) for 'dirección del mánico'. The piece is divided into two main sections, E and A, each containing three measures. The first section (E) is marked with a key signature of one sharp (F#). The second section (A) is marked with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ilustración 8. Melodía wixárika (huichola) de José Bautista Carrillo para ensamble de *xaweri* y *kanari* (San Andrés Cohamiata, norte de Jalisco).

La tendencia de melodías interpretadas en el *xaweri* es proclive a patrones isométricos o libres, en frases muy cortas, repetidas en periodos prolongados de tiempo. Esto nos hace pensar en la presencia de la reiteración más que de la ley de retorno en la teoría de la melodía, por lo que las melodías huicholas son expresadas para danza, no ofrecen cadencia, como los ejemplos registrados por Henrietta Yurchenco desde 1940, en Huilotita, Jalisco, y que Yurchenco define como “sones”, como es el caso del “Son del elote”, “Son del jículi” (*hikuri*-peyote), entre algunos otros. Sin duda, la característica de repetición de frases cortas es lo que puede determinar la presencia générica de “sones”.

En la estructura de las melodías wixaritari podemos advertir una construcción jerárquica de sus contornos melódicos. Los contornos melódicos que se reconocen en las melodías del *xaweri* se pueden entender como frases y motivos, o como agrupaciones y subagrupaciones tonales. De acuerdo con Jackendoff y Lerdahl (2003), la estructura de una agrupación tonal expresa la segmentación jerárquica de una pieza en cuanto a motivos, frases y periodos. Pero también podemos encontrar una estructura métrica mediante la alternancia de tiempos fuertes y débiles en niveles jerárquicos. Agregan que para

entender la estructura de las agrupaciones tonales, habría que considerar también las secuencias contiguas de eventos tonales, que se aplican particularmente a la música homófona, la cual no muestra un carácter contrapuntístico (p. 10).

Partiendo de este modelo de análisis, se pueden analizar las melodías huicholas, como en el ejemplo que fue transcrito tomando como referente tonal la afinación de “La universal”, por lo que se advertirá en la Ilustración 9 una tonalidad en Re mayor, tal y como se escucha en el sistema temperado. Se agregan símbolos adicionales para referir los efectos de *glissandi* y cuerdas abiertas o al aire.

simbología

↗ ↘ *glissandi*

↑ sonido un poco más alto

escala empleada en contorno melódico

centro tonal

Ilustración 9. Estructura de la agrupación tonal en otra melodía para *xaweri* interpretada por el violinista-xawereru José Bautista Carrillo (San Andrés Cohamiata, norte de Jalisco).

En la estructura de la agrupación tonal basada en una construcción pentatónica del ejemplo anterior para *xaweri*, se advierten cuatro motivos *a - a' - b - coda*, distribuidos en dos grupos *a - b*. En la frase *a*, el inicio de la melodía muestra abundantes *glissandi*, y la frase *b* es una secuencia que se repite dos o tres veces en cada reexposición de este contorno melódico. En la reiteración de la frase *b* se marca siempre un final o *coda* de la melodía huichola.

Consideraciones finales

En la tradición del son mexicano, la cual se identifica a partir de las configuraciones regionales, la estructura de la música ofrece ciertas particularidades. Por ejemplo, una vez expuesta la idea musical completa, se aplica el recurso del retorno, para dar paso a las variaciones o improvisaciones rítmico-melódicas, con el propósito de dirigirse a la reexposición de la melodía inicial y concluir mediante la cadencia auténtica; esto se apreciaba de manera común a mediados del siglo xx y hasta finales del mismo en diferentes regiones del occidente de México.

En cuanto a la forma y el carácter de recurrencia melódica, algunos sones del sur de Jalisco incluían más de dos partes que se reconocían de manera clara, como es el caso de “El tesmo”, “El tigre” y “El manzanero”, del Mariachi los Centenarios de Tecolotlán, sones que contienen cuatro y seis motivos melódicos distribuidos a lo largo de doce y catorce frases.

Los contornos melódicos de los sones antiguos del mariachi, interpretados en el violín, normalmente se realizan mediante arcadas muy ligadas y continuas, o bien, arpegiando el acorde de algún cambio tonal. Algunos sones, como “El tesmo”, incluyen *pizzicatos* y *glissandi* intercalados. Se identifican, además, frecuentes progresiones que anuncian el cambio tonal o modulación. La línea melódica de los sones es normalmente por grados conjuntos, aunque también hay ciertos cambios de saltos de décima u octava baja para iniciar un arpegiado, seguidos por los violines; es casi idéntica a la que se realiza en el canto, aunque en la parte del violín se advierten más progresiones, notas de paso, bordados; es decir, una mayor ornamentación.

En general, las frases de los sones del sur y la costa de Jalisco y Michoacán, así como las melodías wixaritari del norte de Jalisco y las purépechas del noroeste michoacano, se caracterizan por ser repetitivas, un tanto redundantes, con temas recurrentes. Entre los grupos tradicionales del occidente de México se incluyen entre cuatro y cinco temas; los primeros son repetidos, reelaborados o adaptados al canto; la recurrencia es el regreso al primer o segundo tema, suspendido sorpresivamente para concluir con la cadencia auténtica. Todos los sones incluyen un pasaje de cierre o conclusión que se caracteriza por la repetición de las primeras frases, incluyendo el primero o segundo temas. Todo esto, sin duda, permite entender la caracterización musical del son mexicano en una configuración regional.

Bibliografía

- Apel, W. (1979). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jackendoff, R y Lerdahl, F. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Trad. Juan González-Castelao. Madrid: Ediciones Akal.
- Kostka S y Payne, D. (1984). *Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: Alfred A. Knopf.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Santamaría, F. J. (1974). *Diccionario de mejicanismos*. México: Editorial Porrúa.
- Stanford, T. (1997). Sobrevivencias de la música prehispánica en México. En A. Chamorro (Ed.), *Sabiduría popular* (pp. 135-141). Zamora: El Colegio de Michoacán.

Análisis y transcripción de los discursos musical y coreográfico en una devoción danzante mariana en la Zona Metropolitana de Guadalajara

Ma. Guadalupe Rivera Acosta¹

La transcripción musical como una forma de análisis

Desde los inicios de la etnomusicología, la transcripción musical se ha planteado como una forma de análisis, y a lo largo de la historia intelectual de la disciplina se han revisado y cuestionado los diversos modelos propuestos. De manera particular, se ha reflexionado sobre las limitaciones y la confiabilidad de la notación occidental para interpretar a la música de las culturas no occidentales que preservan su cultura musical con base en la tradición oral.

De acuerdo con Bruno Nettl (1964, p. 101) transcribir involucra consideraciones analíticas de lo que es significativo y lo que es incidental en una determinada cultura musical,

¹ Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

mismas que también se afrontan en el estudio del lenguaje. Agrega que transcribir un ejemplo de música de tradición oral a mano y de oído, como se hacía en otros tiempos, conduce a un dilema en el cual el transcriptor, como miembro de una cultura determinada, trata de escribir la música de otra cultura mediante un sistema de notación aplicado a dicha cultura, que entiende la notación como algo ajeno a sus manifestaciones musicales. De este modo, emplear como base el pensamiento musical occidental puede ser un error de aplicación para estudiar otra cultura musical; por ejemplo, tomemos el caso de las ligaduras de nota, esenciales en la notación occidental, mientras que en otra cultura no se emplean, pero sí se usan desviaciones tonales mínimas casi imperceptibles para los oídos occidentales, distinciones muy importantes para ciertas culturas no occidentales (Nettl, 1964, p. 102).

Otros problemas que se pueden afrontar en la transcripción como una forma de análisis son los de la objetividad y subjetividad. Nazir Jairazbhoy (1977, p. 265) refiere que cuando se transcribe la música de un registro fonográfico se puede lograr una cierta objetividad que se basa en la no-linearidad, y ubica un lugar entre la excitación sonora del oído y la percepción del sonido en el cerebro, además de una distorsión armónica que se agrega a las señales de la percepción audible. Por ello, según este autor, nunca se podrá escuchar lo objetivo del sonido desde un aparato transcriptor automático, y que, en todo caso, nuestra música, la que nos identifica, ha sido estructurada con base en lo que escuchamos, es decir, lo subjetivo y distorsionado, más que lo objetivo. Así, la transcripción automática² no debe ser tomada como el reemplazo de la transcripción de oído (Jairazbhoy, 1977, p. 270).

Esta discusión sobre las limitaciones o los alcances de la transcripción nos permite entender que lo fundamental en la transcripción como una forma de análisis reside en la elección de un “modelo” que admita la comprensión del fenómeno sonoro y se pueda aplicar al objeto de estudio. Simha Arom (2001, pp. 207-209) sostiene que el “modelo” se encuentra en una caja de herramientas del investigador y se extrae de dicha caja para aplicarse en el análisis de una pieza musical. El modelo permite comprender la unidad distintiva de una pieza musical o las segmentaciones y equivalencias, tal y como se hace en el campo lin-

2 Refiere que la transcripción automática nace con el uso de medios mecánico-electrónicos como el fonógrafo, el melógrafo de Charles Seeger y la tecnología moderna del registro sonoro (Jairazbhoy, 1977, p. 264).

güístico, por lo que Arom (2001) establece una analogía entre música y lenguaje, en virtud de que ambos campos son representaciones sonoras. Por lo tanto, define como modelo en etnomusicología a “una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical” (p. 211). En el modelo de análisis en etnomusicología deben entenderse las partes constitutivas o fragmentos, sus singularidades o rasgos y, por lo tanto, los modelos de análisis que permiten entender el proceso de transmisión.

Los problemas afrontados en la aplicación de la notación occidental para interpretar la música no occidental llevaron a Mantle Hood (1971) a la concepción de un modelo que hiciera posible considerar los puntos básicos de referencia en los problemas del análisis de la música de tradición oral. El resume estos puntos básicos en dos: los términos generales (G) y los términos específicos (E). Propone tal modelo de análisis tomando en consideración designaciones arbitrarias, en donde se pueden describir los extremos, las oposiciones, las polaridades, la dicotomía, lo finito y lo infinito, o bien, ir de lo general a lo particular, lo que acuña como la “Línea G-E” (Hood, 1971, p. 56).

De acuerdo con esta línea de análisis, Hood asume que se puede especular sobre el *continuum* en ciertas prácticas musicales, en donde se advierte una relación dependiente de la estructura social, así como del comportamiento humano. Partiendo de este modelo de análisis, surgen dos aspectos básicos, el primero tiene que ver con el manejo del tiempo en la creación musical entre las diferentes culturas, el cual advierte una vinculación entre la percepción y el uso del tiempo en la música, así como el sentido de pertenencia del individuo a una comunidad. Aquí Hood (1971, pp. 57-58) se apoya en la hipótesis de que a mayor sentido de pertenencia comunal exista en un individuo, mayor percepción tendrá en relación con el tiempo. El segundo aspecto señalado sugiere una posible correlación entre el principio de instrumentación y la estratificación o estructura social jerárquica.

Transcripción y antecedentes históricos de las alabanzas de velación en la *Danza de concheros*. Un estudio de caso

El ritual de “velación de concheros” incluye un vasto repertorio de expresiones cantadas que se pueden ubicar dentro de la categoría de himnos, cantos, oraciones cantadas y alabanzas. Algunas son creaciones recientes de chihuan-

deros³, otras son adaptaciones de himnos cristianos populares a los que se les modifica la letra, y la mayor parte de éstas son de origen español. Los antecedentes históricos de los himnos y alabanzas son mencionados por Willi Apel (1979, p. 26), quien los define como géneros traídos por los frailes franciscanos al Nuevo Mundo en el siglo xvi. Algunas formas de *alabado* se conocen ocasionalmente como alabanzas, mismos que se transformaron en himnos para honrar a Jesús, a la Virgen María y a otros santos, sobreviviendo en numerosas comunidades católicas de México y Nuevo México hasta nuestros días.

Los himnos figuran entre los géneros religiosos que se imprimieron en el *Ordinarium* de 1556, considerado como el primer libro de música impresa del Nuevo Mundo; así también en otros libros litúrgicos de 1560 a 1589 (Apel, 1979, p. 574). La definición que ofrece este investigador sobre el género *himno* es el de “un canto para adorar a Dios, originalmente, en honor a Apolo, del año 150 a.C.” (p. 397), pero el término himno hoy en día se aplica a todos los cantos de alabanza.

De acuerdo con Grout (1980, p. 18), los himnos se incorporaron a la música eclesiástica de Occidente en el siglo iv, y de forma gradual su significado se ha estrechado cada vez más para denotar poemas de forma estrófica, cantados de manera silábica y de gran simplicidad melódica. Por lo anterior, la música de los himnos se empleó originalmente para propósitos congregacionales.

3 Danzantes cantores que tocan un cordófono denominado concha, de 4 o 5 órdenes, elaborado a partir del carapacho de un armadillo. (N. de la autora tomada del diario de campo).

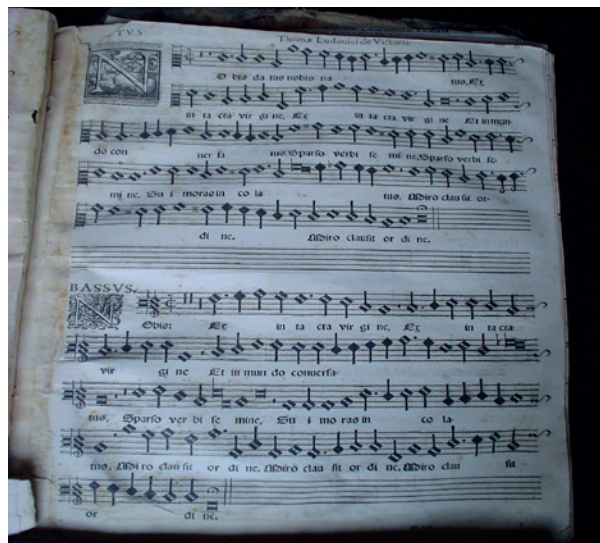


Ilustración 10. *Pange Lingua*, himno a 4 voces de Tomas Luis de Victoria, 1581.

Por los antecedentes históricos de himnos y alabanzas del repertorio cristiano, así como por las características de cantos congregacionales y devocionales, aunque no pertenecen al *Ordinarium* de la misa, las alabanzas de velación de concheros ofrecen rasgos similares a los de los himnos litúrgicos que heredamos de la presencia franciscana del inicio de la Colonia. Algunos ejemplos de transcripción de alabanzas de velación pueden mostrar rasgos comunes a la música vocal antigua. Este es el caso de dos alabanzas que se registraron en trabajo de campo, esto en ceremonias de velación en Zapopan y Tonalá, Jalisco.



Ilustración 11. Ejemplo de música y versos de alabanza *A reunirse, pecadores*, registrado el 11 de octubre del 2005 en Zapopan. Mesa del Grupo Aztlán [transcripción de la autora].

A reunirse, pecadores
 todos, todos en reunión
 a levantar la bandera
 del Sagrado Corazón (bis)
 ¿Para dónde va marchando
 ese ejército, Calixto?
 A formar su gran campaña
 en la montaña de Cristo (bis)
 “Él es Dios”
 A reunirse, pecadores...



Ilustración 12. Aspectos rítmicos de la alabanza [transcripción de la autora].

ESTRELLA DEL ORIENTE

E - trella del O-rien -tequenos diosSanta Luz

Rasgueo concha

teponastle

Ilustración 13. Ejemplo de música y texto de la alabanza *Estrella del Oriente*, 1ª. parte, registrado en Tonalá, Jalisco, 11 de octubre del 2005 [transcripción de la autora].

Es hora quesigamos el ca-mi-no de la luz

Rasgueo concha

teponastle

Ilustración 14. Segunda parte de *Estrella del Oriente* [transcripción de la autora].

Aplicación del modelo G-E a un canto del ritual de velación

El modelo utilizado para el análisis de los cantos del ritual de velación es el definido por Hood (1971, pp. 302-303) como “normas del estilo musical”, que permite elaborar un esquema G-E –de lo general a lo específico–, aplicable a tres elementos de la música: ritmo, melodía y armonía, pero que también nos refiere algo sobre la intensidad. El término específico en el que se considera el carácter de estos elementos puede ser muy variable, dependiendo de la música que se estudia, donde una evaluación comparativa puede funcionar como un ordenador.

En el caso del ritual de velación, incluye: en qué consiste el ensamble, cuál es el carácter rítmico predominante, el carácter melódico, y el armónico secundario.

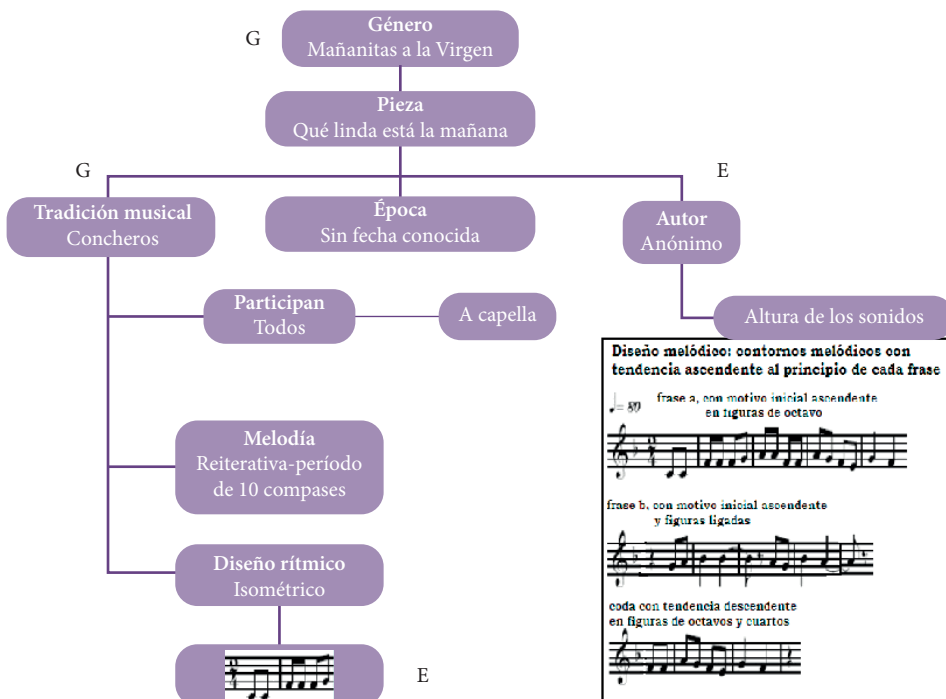


Ilustración 15. Modelo G-E de transcripción aplicado a un canto del ritual de velación.

Aplicación del modelo de armadura de unidades y códigos de análisis en la acción dancística y sus protocolos

Entre los estudios más recientes de la antropología de las danzas de conquista, uno de los que se apoyan en modelos estructuralistas de análisis dancístico es el de Carlo Bonfiglioli (2004), quien refiere que es posible fragmentar el *continuum* dancístico para reconocer “la armadura” que se compone de unidades jerarquizadas, las cuales pueden leerse en dos ejes estructurales: el sintagmático y el paradigmático. En el primero se observan repeticiones y contrastes

entre las unidades, mientras que en el segundo se observa “la interrelación de los varios planos corporales” (p. 98).

Además de la fragmentación en unidades, ejes y del *continuum*, Bonfiglioli (2004, p. 103) propone encontrar “las pautas formales de discontinuidad”, en donde se incluye a la variación del paso de la danza, la variación de una dirección coreográfica, el cambio de repertorio musical, la entrada de un sujeto nuevo a la escena, el desplazamiento en un espacio y las pausas sonoras y coreográficas. Aunado a esto, también son importantes otras unidades que van apareciendo en la experiencia etnográfica, como para el caso de las danzas de conquista, ha detectado como unidades “el presagio”, “el combate” o “las embajadas”, que son variantes de un mismo sistema dancístico, en donde, a medida que se avanza en la observación micro, surgen más diferencias que semejanzas entre las unidades menores (Bonfiglioli, 2004, p. 104).

En la aplicación del modelo de “armadura de unidades” a la danza de concheros de la zona conurbada de Guadalajara, se pueden identificar cuatro unidades estructurales, que son: a) la actividad o eje paradigmático de la acción y el tiempo, b) sujeto y espacio, c) acción comunitaria y d) la acción de la unidad danzante-*conchero*. La unidad de la acción y el tiempo incluye unidades menores que son de tipo protocolario y que se denominan “la procesión”, “el saludo”, “la Hora Santa” y “la despedida”, además de otras que no poseen una denominación local, pero que se refieren a las variaciones de la sesión de danza, la música de banda y la quema del castillo. En la unidad mayor de sujeto y espacio aparecen como unidades menores la Virgen de Zapopan, la entrada a la Basílica de Zapopan, el religioso cantor y el atrio de la Basílica de Zapopan.

En la unidad mayor de la acción comunitaria se incluyen a abrir paso a la banda, “la guardia”, la formación de la audiencia, “la presentación de banderas y estandartes”, los cantos y oraciones, la penitencia de rodillas hacia el interior de la basílica, la audiencia recorre los espacios de los danzantes, “la acción de gracias de los danzantes”, la salida de la basílica. Por último, en la acción de la unidad danzante-*conchero* se identifican variantes que giran en torno al abrir valla para el paso de la Virgen, tocar sonajas y caracolas, saludar al altar, retirarse del altar sin dar la espalda, sesión de danza en el interior de la basílica, permanecer de pie en la Hora Santa, sahumaciones y saludo a los cuatro vientos, y despedida.

Tabla 4. Conjunto de unidades en la fragmentación de la danza de concheros [práctica mensual del día 18 en la Basílica de Ntra. Señora de Zapopan]

Unidades menores del eje paradigmático de la acción y el tiempo	Sujeto y espacio	Acción: ¿Qué hace la comunidad?	Contenido de la acción de la unidad danzante- <i>conchero</i>
1. Procesión. Da inicio a las 16:00 h.	La imagen de la Virgen de Zapopan recorre el atrio.	Le abre paso la Banda de Guerra, la Guardia y le siguen los frailes. La gente se forma atrás de los danzantes para observar el paseo, lanzar vivas y vítores.	Los danzantes hacen una valla alrededor del atrio para abrir paso a la imagen y que nadie cruce por donde va a pasar. Hacen sonar sus sonajas o caracolas.
2. Saludo a las imágenes. Se hace conforme llegan los grupos de danzantes.	Interior de la basílica.	Presentación de banderas y estandartes. La comunidad hace sus oraciones y entonan algunos cantos. Algunas personas entran de rodillas para agradecer por un favor.	Van hacia el altar, saludan y se retiran sin dar la espalda. Algunos grupos comienzan a danzar después del saludo, mientras se llega la Hora Santa.
3. La hora Santa. De las 19 a 20 h.	Se hacen cantos y oración dirigidos por un fraile.	Los abanderados y el estandarte permanecen a los lados del presbiterio.	Los danzantes permanecen de pie a los lados del presbiterio.
4. Sesión de danza. Participan grupos de otros géneros, de los tres cuarteles y mesas de concheros.	Atrio de la basílica.	Los grupos toman un lugar o esperan turno para danzar.	Sahumaciones de los danzantes y saludo a los cuatro vientos; representación de danzas y despedida.
5. Participación de una banda musical. *Llegan como a las 17 h y permanecen hasta la quema del castillo.	Atrio de la basílica.	La comunidad recorre el atrio para admirar a los diferentes grupos de danzantes, a veces aplaude a los más gustados. La banda de músicos toca todo el tiempo.	Los danzantes se turnan para que todos puedan danzar. Si no hay muchos grupos, los que llegan pueden danzar todo el tiempo que deseen.
6. Despedida de la Virgen. A las 21 h aprox.	Interior de la basílica.	Dan gracias por haber cumplido con el compromiso o danzada.	Van hacia el altar, se despiden y se retiran sin dar la espalda.
7. Quema de castillo. Inicia a las 21 h aprox.	Atrio de la basílica.	La gente comienza a salir de la basílica, muchas personas se quedan a verlo.	Algunos grupos se quedan a ver el castillo. Este acto da por terminado el festejo.

*Consiste en un ensamble de alientos, redoblante y tambora. El repertorio incluye temas religiosos y profanos.

Bonfiglioli (2004, p. 101) explica, además, que tener una idea clara de “quién es quién en la acción dancística” permite entender mejor la fragmentación o descomposición del *continuum*, por lo que se hace necesario detallar a los protagonistas del *performance* dancístico para enumerar mediante códigos y subcódigos la acción de los danzantes, su ubicación en el espacio y en el tiempo narrativo. En las acciones de una danza, este autor propone que se atienda a los códigos “coreográfico”, “musical”, “teatral mímico” y “teatral verbal”, lo que lleva a sugerir, además de las discontinuidades, que se proceda al estudio de los contenidos de las formas expresivas mediante una doble vertiente; es decir, buscar discontinuidades tanto en el contenido como en la forma expresiva. Por ejemplo, la variación de un paso, la dirección u orientación de la danza, la apropiación de un espacio y las pausas de la danza (Bonfiglioli, 2004, p. 103).

La identificación de unidades menores o detalles en la descomposición del *continuum* también puede entenderse como la interpretación del protocolo dancístico, el cual, de hecho, es un *continuum*, pero además, es en primera instancia una secuencia y una cadena de aspectos comprometidos con el ritual, por lo que entiendo al protocolo como un sistema de códigos de la acción dancística. Esto puede apreciarse en el caso de la *Danza de concheros*, cuyas unidades mayores son representadas por los códigos de: a) orden de la acción –qué se hace–, b) protagonista de la acción –quiénes lo hacen–, c) modo de la acción –cómo lo hacen–, y d) vinculación de la acción dancístico-musical.

En la parte de los códigos del orden de la acción en los concheros, se han identificado siete subcódigos, que son: la delimitación del espacio ritual, el “saludo a los cuatro vientos”, la “petición de permiso”, el *performance* de las danzas, “la palabra”, cierre del círculo y fin de la acción. En la unidad de los protagonistas de la acción, se pueden detallar las acciones de: la ubicación centrada de los músicos, el danzante que dirige las indicaciones, el que dirige la danza, el que hace sonar la sonaja para iniciar la danza, la palabra del director de la danza, el que da instrucciones a los músicos para cerrar el círculo, la reverencia de los danzantes y la salida del director y danzantes. En el código del modo de la acción se aprecian como los subcódigos básicos: la apertura de un círculo, el giro del círculo de danzantes en el sentido horario solar, “el permiso” para danzar, la señal de ofrecimiento apuntando hacia arriba antes de comenzar la danza, la compresión del círculo de danzantes para escuchar la palabra, el saludo a los cuatro vientos para des-

pedir a los danzantes difuntos, y la desintegración del círculo de manera ordenada para salir y concluir.

Por último, en el gran código de la vinculación de la acción dancístico-musical, se incluyen como principales subcódigos de un sistema protocolario: el corte de danza “paso de camino” o “paso de caminante”; el toque de caracolas y sonajas; la elección e indicaciones del son del corte de danza; su *tempo* o velocidad y pasos a desarrollar; inicio, duración y cierre de un son de corte de danza; pausa musical y dancística durante “la palabra”; redoble de tambores y sonajas acompañado de caracolas en un evento musical aleatorio; y por último, acompañamiento musical en la desintegración y salida del círculo.

Tabla 5. Sistema de códigos y unidades del protocolo de la acción dancística en los concheros.

Orden de la acción (qué se hace)	Protagonista de la acción. Quién(es) lo hace(n)	Modo de la acción (Cómo lo hacen)	Vinculación de la acción dancístico-musical
1. Delimitar el espacio ritual	Los músicos se colocan al centro.	Se abre un círculo imaginario, donde cada participante tiene un lugar.	Se toca “paso de camino”, conocido también como “paso de caminante”.
2. Saludo a los cuatro vientos	El danzante que dirige da las indicaciones.	Una vez colocados en el círculo, éste gira como un gran reloj de sol en sentido horario.	Se tocan las caracolas por los danzantes que poseen una. Los demás hacen sonar sus sonajas mientras dura el toque.
3. Petición de permiso	El que dirige la danza dirige el primero, después va pidiendo a cada participante, que dirija “su danza”.	La atención pasa del dirigente principal, al dirigente en turno. “El permiso” se toca antes de cada danza. Todos mantienen contacto visual para seguir las instrucciones.	Da las instrucciones a los músicos, elige el son que se interpretará, la velocidad de ejecución para los músicos, y la complejidad de los pasos para los danzantes.
4. El <i>performance</i> de las danzas	Cada participante dirige una. El que dirige una danza hace sonar su sonaja.	La atención se vuelve hacia él. Algunos hacen señales de ofrecimiento hacia arriba antes de comenzar.	El que dirige un son, marca el comienzo del mismo, decide la duración y el cierre de su participación. Puede decir el nombre de la danza a los músicos o simplemente marcar el ritmo con su sonaja.
5. La palabra	En primer término, habla el director del grupo al final de la representación. Agradece la participación de los asistentes, da avisos y cede el uso de la palabra a otros.	El círculo se comprime para alcanzar a escuchar lo que se dice. Al final se vuelve a abrir.	Pausa musical y dancística, los músicos y danzantes permanecen en silencio. Cuando se ha terminado de hablar vuelven a acompañar las evoluciones que acompañarán el cierre del círculo.
6. Cierre del círculo	El director da instrucciones a los músicos.	Se hace el saludo a los cuatro rumbos, para despedir a las ánimas de los danzantes fallecidos que estuvieron presentes.	Evento musical aleatorio, los músicos acompañan con redobles, los danzantes hacen sonar sus caracolas o sonajas.
7. Fin de la acción	El director es el primero en salir, y recibe a cada uno de los participantes a la salida del círculo con una inclinación de cabeza o reverencia.	Desintegración del círculo, los danzantes le siguen hasta que todos salen del círculo.	Los músicos acompañan y son los últimos en dejar el círculo.

Transcripción de los subcódigos rítmicos del protocolo de apertura y cierre del círculo de danza con percusiones

El detalle de las unidades y códigos de análisis en la acción dancística y sus protocolos permite descubrir la presencia de subcódigos musicales que identifican tanto a la apertura y cierre de un círculo de danza, como al desarrollo de la misma. Tales subcódigos musicales se pueden clasificar en dos vertientes básicas: los subcódigos rítmicos y los subcódigos armónicos. Los subcódigos rítmicos son parte de la forma expresiva a la que alude Bonfiglioli (en Apel, 1979, p. 426) y se caracterizan por una serie de patrones rítmico-percusivos o sonos rítmicos de corte de danza de carácter isométrico o isorítmico,⁴ es decir, de una rítmica reiterativa en cuya métrica se advierten, entre las unidades de medición fundamental, los compases de 6/8, 2/4 y 4/4 que apoyan el desarrollo de los pasos de danza. La base de los subcódigos rítmicos se efectúa con el huéhuetl, mediante una vigorosa percusión a base de patrones rítmicos.

El repertorio de los subcódigos rítmicos para el protocolo de apertura, desarrollo y cierre del círculo de danza incluye: el “paso de camino” para abrir el círculo, el “saludo a los cuatro vientos” –invitación a las ánimas conquistadoras–, el “permiso”, algunas danzas, como “Chichimeca” y “Yólotl”, además de la palabra y la “despedida de las ánimas”. El protocolo de subcódigos rítmicos se puede esquematizar en una serie de unidades y acciones.

4 Refiere que el término *isométrico* se ha utilizado en las composiciones musicales en donde las voces se mueven de manera simultánea con los mismos valores rítmicos, y que por lo tanto el término isométrico puede emplearse para describir una identidad horizontal del *metro* musical. Pero además, Apel (1979) sugiere el concepto de *isorítmico* para el esquema reiterado de valores de tiempo, que probablemente sea el más adecuado para entender a la música de danza, aunque originalmente el término se utilizó, según este autor, para explicar el esquema reiterativo en valores de tiempo en los motetes del siglo xiv.

Tabla 6. Subcódigos y acciones del protocolo dancístico-musical en un círculo de danza.

Orden	Descripción	Denominación del subcódigo	Acción
1	Patrón rítmico- percusivo dancístico	paso de camino ♩ = 140  variante 	Para abrir el círculo
		Saludo a los cuatro vientos	
2	Sonidos aleato- rios con caracol y tambores		Invitación a las ánimas
3	Patrón rítmico- percusivo dancístico	permiso ♩ = 160  remate 	Pasos en movi- mientos levógiros y dextrógiros en un solo lugar
4	Patrón rítmico- percusivo dancístico	chichimeca ♩ = 120 	Pasos y movimien- tos coreográficos en círculo

continuación de tabla

Orden	Descripción	Denominación del subcódigo	Acción
5	Patrón rítmico- percusivo dancístico	permiso ♩ = 160  remate 	Pasos en movi- mientos levógiros y dextrógiros en un solo lugar
6	Patrón rítmico- percusivo dancístico	yolotl ♩ = 80 	Pasos y movimien- tos coreográficos en círculo
7	Pausa	La palabra “Él es Dios [...]”	Agradecimiento, recordatorio de los difuntos, peticiones especiales
8	Pausa para cierre de círculo mediante soni- dos aleatorios de caracola y tambores	Saludo a los cuatro vientos 	Despedida de las ánimas
9	Patrón rítmico- percusivo dancístico	paso de camino ♩ = 140  variante 	Desintegración del círculo y salida de los danzantes

Transcripción de los subcódigos armónicos en sones de corte de danza con guitarra de concha

Los subcódigos armónicos también son parte de la forma expresiva en la fragmentación del *continuum* dancístico, y se caracterizan por patrones de acordes o secuencias en el ámbito de la tonalidad. En los sones de corte de danza acompañados con guitarra de concha, se pueden reconocer secuencias de un ciclo armónico elemental que se mueve en la relación de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV), que en los términos de los chihuanderos se les llama de primera, segunda y tercera posición.

El ciclo armónico elemental da preferencia, en la mayoría de los sones de corte de danza, a las combinaciones de G-D7-C y D-A7-G, como los ciclos preferidos por los ejecutantes de guitarra de concha, probablemente debido a la búsqueda de posiciones que no impliquen una manera sofisticada de tocar, sino una mayor simplicidad en la ejecución de los cordófonos, los cuales permitan lograr con más facilidad el acompañamiento de cantos de alabanza, o bien, danzar con la guitarra y dar saltos o giros enérgicos, al mismo tiempo que se ejecuta. Algunas de las posiciones más usuales en la guitarra de concha son las siguientes:

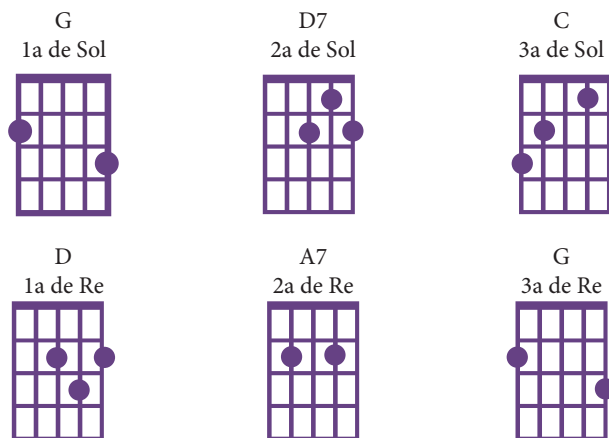


Ilustración 16. Posiciones de un ciclo armónico básico sobre la guitarra de concha.

El círculo armónico básico de los sones de corte de danza puede considerarse como una serie de círculos de acordes y la simplicidad de éstos nos

permite entender su origen mediterráneo, aunque los patrones rítmicos y el carácter isorrítmico de los sones de corte de danza plantean la posibilidad de una mezcla de concepciones sonoras, entre lo indígena y lo europeo.

En las progresiones armónicas se pueden identificar aspectos básicos que se desarrollaron en la música europea antigua, por ejemplo, los acordes de tres sonidos o tríadas que se advierten en la secuencia de tónica, dominante y subdominante, y los acordes de séptima de dominante. De acuerdo con Apel (1979, p. 367), las tríadas son la base de la armonía tonal y precisamente los grados tonales de I, IV y V son los más importantes en el establecimiento de la “tonalidad de una pieza”. Agrega que la aparición del acorde de séptima se dio a partir de la música de los siglos XVIII y XIX.

Las progresiones básicas de los acordes interpretados en cordófonos tienen sus antecedentes en las tablaturas para laúd. Apel (1979, p. 829) define a las tablaturas como el sistema de notación para teclados y cordófonos de los siglos XV y XVI, y en dicho sistema se indican los tonos por medio de letras, figuras y otros símbolos, en lugar de una partitura o pentagrama. Añade que todas las antiguas tablaturas italianas o españolas para laúd se basaban en la idea de dirigir los dedos del ejecutante a la posición necesaria para lograr el tono o el acorde deseado (Apel, 1979, p. 830).

En la transcripción de los sones de corte de danza basada en notación occidental, se pueden entender diversos elementos vinculados a los contornos melódicos, caracterizados por una tendencia descendente y frente a la tendencia lineal de las progresiones de acordes. Estos se pueden reconocer mediante una gráfica de ambos componentes, la cual se puede comparar además con la transcripción en notación occidental.

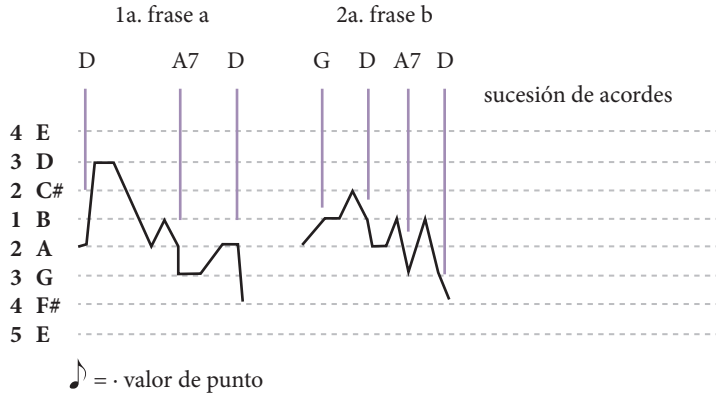


Ilustración 17. Transcripción gráfica del movimiento melódico y sucesión de acordes en *Estrella del oriente* [transcripción gráfica de la autora].

ESTRELLA DEL ORIENTE

1a. frase a

♩ = 80

D A7 D

E - trella del O-rien - tequenos diosuSanta Luz

glissando

Ilustración 18. Transcripción de melodía y acordes en *Estrella del oriente*, primera frase [transcripción de la autora].

2a. frase b

Es hora que si-gamos el ca-mi-no de la luz

glissando

Ilustración 19. Transcripción musical de *Estrella del oriente*, segunda frase [transcripción de la autora].

Las secuencias de acordes y los contornos melódicos permiten entender que un aspecto dominante se encuentra en la tonalidad, la cual, en la mayoría de la interpretación de los sones de corte de danza y en alabanzas, se tiende hacia el tono de un D –Re– aproximado, o buscado, cuando menos en la posición de los cordófonos. Hay que recordar que la intención de los chihuanderos no se orienta a la precisión en la afinación de las cuerdas, sino que es de una aproximación y, en muchos casos, hay una tendencia hacia la desafinación más que a la afinación precisa. La tendencia hacia un centro tonal en D se puede advertir también en el ejemplo del “despedimiento”, que incluye la secuencia de D-G-A7 –Re, Sol, La 7–, pero con una predominancia del centro tonal en D –Re.

Despedimiento

Adagio ENTRADA D

Juan ju an Die-----go

Allegro D G A7 G A7 D

PRIMERA FRASE A

SEGUNDA FRASE A

TERCERA FRASE B

TERCERA FRASE B

21

Ilustración 20. Transcripción melódica y armónica del “despedimiento”.

La tendencia hacia la tonalidad y la posición del ciclo en D también se reconoce en muchas otras piezas de las danzas y velaciones de concheros, como es el caso de *Señor San Miguel*, cuya secuencia es D-G-A7, con una reiteración o afirmación tonal del D, lograda a través de las figuras melódicas de las mandolinas. En el ejemplo de *San Miguel* se puede decir que existe una vinculación entre isorritmia y simplicidad armónica, cuyo patrón se puede determinar en la siguiente célula del subcódigo armónico:

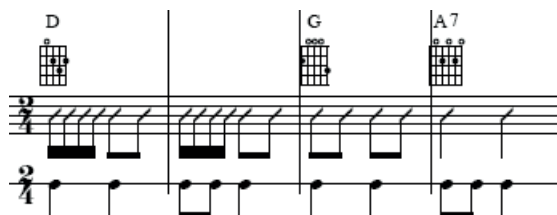


Ilustración 21. Fragmento del ciclo armónico básico y el sentido isométrico o isoritmico en la guitarra de concha.

La transcripción de un fragmento de ocho frases en *Señor San Miguel* hace pensar que además de la simplicidad de la tonalidad y de la métrica, tenemos una exposición muy regular y cuadrada de frases, sin elementos de anacrusa y en cuyo contorno melódico se advierte una marcada tendencia descendente en las fórmulas melódicas, ya que la primera frase *a* inicia en un patrón que arranca en F#, después continúa en una frase *a'* transportada un tono abajo, luego una frase *a''* que transporta la segunda frase un tono abajo, y por último, una frase *a'''* que se transporta medio tono debajo de la tercera frase.

Señor San Miguel

The musical score for "Señor San Miguel" is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The score includes parts for Canto (Vocal), MAND. 1 (Mandolin 1), MAND. 2 (Mandolin 2), CONCHA (Concha), and TAMBOR (Drum). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Red brackets above the staves label the harmonic cycles: "Primera frase a" (measures 1-4), "Segunda frase a'" (measures 5-8), "tercera frase a" (measures 9-12), and "cuarta frase a'" (measures 13-16). The guitar parts (MAND. 1, MAND. 2, and CONCHA) show a consistent harmonic cycle of D, G, and A7 chords. The vocal part (CANTO) includes lyrics in Spanish: "esteluceri - to esteluceri - to que se ve-en el cie - lo esebanto?? - ?? esebanto?? ?? que lla-ma Juan Die - go".

Ilustración 22. Transcripción esquemática del ciclo armónico básico, frases del contorno melódico, posiciones en la guitarra de concha de un fragmento de *Señor San Miguel* [transcripción musical: William Faulkner; análisis de frases: la autora].

Propuesta de análisis del diseño coreográfico en los sones de corte de danza

Al participar en lo que se conoce entre los concheros de la zona conurbada como “danzada” u “obligación”, me incorporé a este compromiso ritual como una herramienta de investigación participante en el año de 1996. A partir de este año dio inicio mi instrucción como danzante, desde la cual pude observar y aprender los pasos y la ejecución de las evoluciones coreográficas. A medida que me familiarizaba con éstas, pude elaborar una propuesta de análisis del diseño coreográfico, que en la tradición oral constituye, además de un simbolismo complejo, una fórmula mnemotécnica muy efectiva: el círculo.

Para el danzante que se inicia en la experiencia participativa de enseñanza-aprendizaje, lo primero que deberá recordar es el protocolo de apertura y cierre de toda representación de danza. Ésta se abre siempre hacia el oriente, y con el transcurrir de las horas se va girando hacia el sur, el poniente y el norte, para cerrar donde inició. Esto marca un gran reloj de sol, que comienza al amanecer y termina por la noche, en el caso de que se dance a lo largo del día. Cuando se hace una sola presentación –en el atrio de un templo, por ejemplo–, el círculo se abre hacia el oriente, se cierra cuando cada danzante ha dirigido una vez, se “da la palabra” y esto da por terminado el evento, por lo que se dice que se ha *dado cumplimiento* al compromiso.

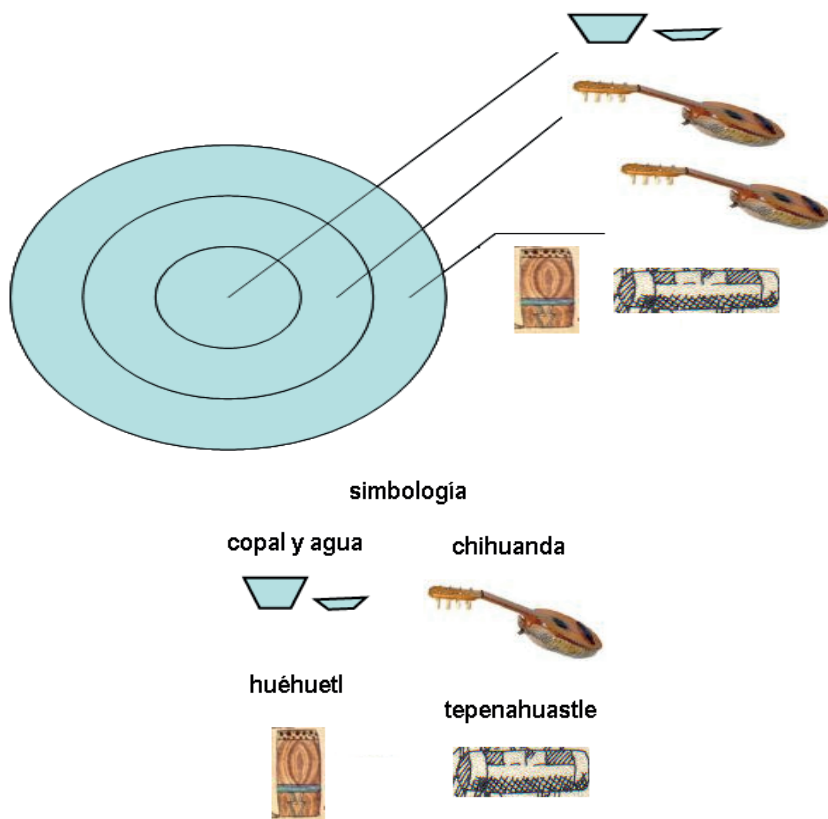


Ilustración 23. Esquema de distribución de los instrumentos rituales en el espacio dancístico.⁵

Un elemento adyacente al diseño coreográfico es “El permiso”, al que se podría definir como evento rítmico y de corporalidad dancística, que consiste en una fórmula que da paso al siguiente evento dancístico. En éste, cada uno de los participantes deberá dirigir “su” permiso y dar una interpretación. La acción del “permiso” consiste en formar una cruz que se marca con el pie izquierdo, el cual hace un trazo de derecha, izquierda, hacia atrás y finaliza hacia adelante.

⁵ En este esquema, los músicos que dirigen la danza y los instrumentos, así como las ofrendas de copal, agua o frutas, van en el círculo del centro o afuera de los dos círculos. Esto depende del número de danzantes y de quien dirige. El resto de los danzantes forman el círculo exterior.

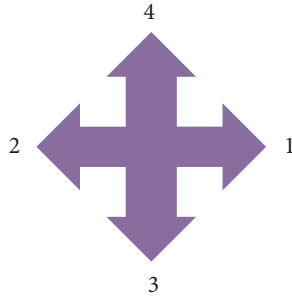


Ilustración 24. Diseño de “El permiso”.

En cuanto al código de “Saludo a los cuatro vientos”, el cual se realiza mediante el toque de caracola y la orientación de los danzantes; primero se inicia con el oriente, para después seguir al sur, después hacia el poniente y se concluye en el norte y en el centro-arriba. Hay que recordar que el “Saludo a los cuatro vientos” se realiza al inicio y al final de la acción coreográfica.

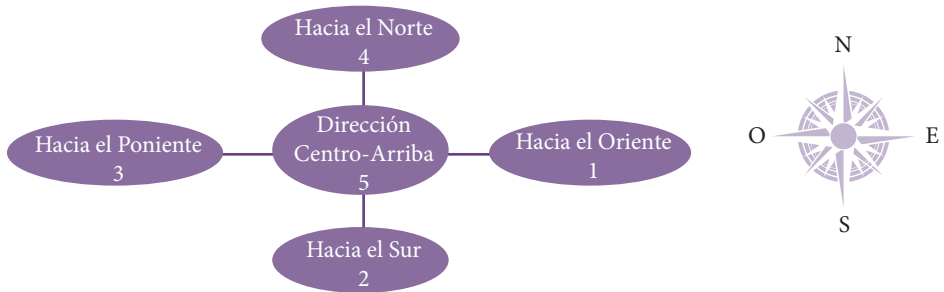


Ilustración 25. Esquema del “Saludo a los cuatro vientos”.

Tabla 7. Cuadro de acciones en el “Saludo a los cuatro vientos”.

Acción 1	Se da un toque de caracol de frente a cada uno de los cuatro puntos cardinales. Se gira sobre el propio eje hacia el lado derecho, para saludar al siguiente punto e invitar a las ánimas conquistadoras que viven en él.
Acción 2	Se cierra el círculo al regresar al oriente, allí se hace el saludo a la dirección arriba-abajo, lo que marca el “cierre” del círculo de protección.

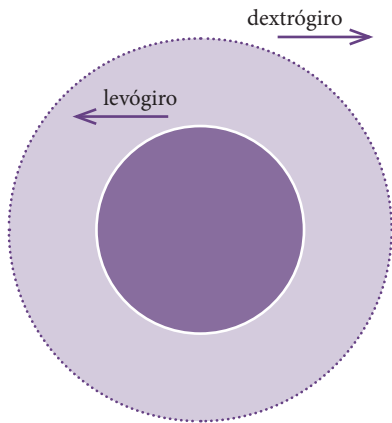


Ilustración 26. Direcciones en el movimiento coreográfico.

Cuando aquel que dirige una danza desea “mover la energía”, pide la ejecución de un solo paso, sin variaciones, y se hace girar el círculo. Cuando el danzante llega al lugar donde comenzó, se invierte el sentido del giro del círculo de la danza. Al regresar al punto de inicio, se dice que “la energía regresa”. Termina la pieza con un *acelerando*, los danzantes no se mueven de su lugar, y cierra con genuflexión. En esta danza, al igual que en *Yólotl*, puede participar prácticamente cualquier persona: principiantes, personas que nunca han danzado, ancianos y niños, porque no ofrece ningún grado de dificultad y estimula el aprendizaje por medio de modelo.

Descripción de *Yólotl*

En esta danza, el tambor imita el latido del corazón y danzar consiste en marcar los acentos con el pie derecho e izquierdo de manera alternada. Se puede girar en círculo como en la danza del chichimeca, y además abrir y cerrar el círculo imitando los movimientos de diástole y sístole de un gran corazón. Termina cuando todos van hacia el centro y al estar en contacto con los demás se abrazan cerrando el círculo. Se puede girar éste estando entrelazados, o bien, permanecer al centro danzando en el lugar. El que dirige es quien da las indicaciones.



Ilustración 27. Patrón isorrítmico de *Yólotl*.⁶

Cierre del círculo de danza y fin de la acción

Para concluir el evento, se desintegra paso a paso el círculo en el orden inverso al comienzo y los danzantes salen por el mismo punto donde ingresaron. Una constante en esta parte final de la acción es la siguiente:

- El que dirige una danza da las indicaciones
- Lanza un grito, al mismo tiempo que señala hacia dónde se harán los desplazamientos, o si se permanece en el lugar
- Hacia la izquierda
- Hacia la derecha
- Hacia el centro del círculo

6 La nomenclatura empleada en este ejemplo es convencional: (D) para el pie derecho, (I) para el pie izquierdo.

- Hacia afuera del círculo
- Si señala hacia el piso, se danza en el lugar sin desplazamientos
- Si gira la mano en círculo, indica que todos girarán sobre el propio eje

Esto se puede observar, ya sea en los registros de video, o bien, en el *performance* que se lleva a cabo en los atrios de los templos.

Aspectos generales que todos los danzantes deben aprender:

- Los desplazamientos, giros, saltos, sentadillas, etcétera, se hacen generalmente en series de cuatro; todas las ejecuciones comienzan con el pie izquierdo y hacia el lado izquierdo.
- La duración de las piezas es al gusto e inspiración del que dirige y la complejidad de los pasos también.
- Los danzantes siempre deberán “seguir” al que dirige, manteniendo contacto visual para no perder las indicaciones.
- Quien dirige una danza deberá marcar el ritmo y la velocidad que desea a los músicos con su sonaja. Si desea que los tambores callen para que sólo se escuchen los sartaes y sonajas de los danzantes, deberá extender el brazo con la palma hacia abajo. Cuando desee que reinicie la percusión, lo hará con el conocido grito: “¡Hey!”.
- Los músicos van girando también su círculo para quedar de frente a los danzantes, según vayan participando. Esto por los requerimientos de la dinámica de la danza, así como para mantener contacto visual con quien dirige, y seguir así las indicaciones de cambio de velocidad, silencios y duración del evento coreográfico.
- Cada participante puede dirigir una danza o solamente “El permiso” si no conoce ninguna. También se puede dar el caso de que lo ayuden, indicándole una danza de fácil ejecución, así como sus movimientos y/o desplazamientos.
- El que dirige el círculo “pide” a un danzante cada vez que guíe una danza. El protocolo consiste en acercarse a él, desde el punto donde se encuentra, y solicitarle que lo haga mediante una ligera reverencia o inclinación hacia él, o bien, entregándole una sonaja con la que usualmente él mismo dirige. Al concluir la pieza, será “recogida” la danza y/o la sonaja, para ser entregadas al que sigue en turno.

- Cada integrante dirigirá una danza, y el evento concluye al haber guiado una pieza todos y cada uno de los participantes.
- Durante las festividades, se danza la noche previa en el atrio de la iglesia, la noche del 11 de diciembre y a lo largo del día 12, en el caso de la Virgen de Guadalupe en el Distrito Federal. La noche del 11 de octubre se lleva a cabo una velación y el día siguiente se danza todo el día en honor a la Virgen de Zapopan.
- En el caso de los danzantes “de manda”, éstos danzarán a lo largo del día en las oportunidades que se les presenten, o de acuerdo al tiempo y espacio disponibles para cada grupo, esto con la finalidad de garantizar la participación de todos los grupos y que todos puedan cumplir su compromiso.

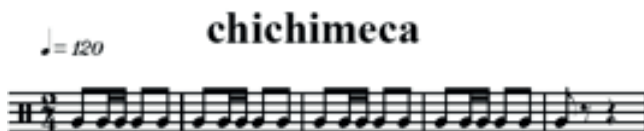
En la siguiente página veremos una representación que resume el inicio, desarrollo y conclusión de un círculo de danza.

Tabla 8. Representación gráfica del orden en el protocolo de la danza.

Apertura de la danza	
1. Apertura del círculo	
2. Nahui ehécatl o Saludo a los 4 rumbos: se invita a las ánimas conquistadoras a participar	
3. Permiso	
permiso ♩ = 160 remate	
Se toca antes de cada danza	

continuación de tabla

4. Danzas, ejemplo:



5. La palabra. Se habla antes de cerrar el evento



6. Se repite Nahui ehécatl para despedir a las ánimas conquistadoras

7. Se deshace el círculo. Fin del evento



Bibliografía

- Apel, W. (1979). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces et al. (Eds.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 203-232). Madrid: Editorial Trotta, Colección Estructuras y Procesos.
- Bonfiglioli Ugolini, C. (2004). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca: un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Difusión Cultural.
- Bonfiglioli, C y Jáuregui, J. (Coords.) (1996). *Las danzas de la Conquista. Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México Contemporáneo.

- Grout, D. J. (1980). *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: University of California.
- Jairazbhoy, N. (mayo/1977). The objective and subjective view in music transcription. *Ethnomusicology. Ann Arbor: Journal of the Society for Ethnomusicology*, XXI(2), 263-273.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. USA: Free Press New York. The Free Press of Glencoe.
- Victoria, Thomae Ludovici A. (s.f.). *Abulensis Hymni Totius Anni Secundum Sanctae Romanae Ecclesiae Consuetudium, Qui Quattuor Concinuntur Vocibus Una cum quattuor Psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur. Ad Gregorium XIII. Pont. Max.* Roma: Tipografia Dominici Basae M. D. LXXXI. En Archivo Digital de la Catedral de Jaen. Disponible en: <http://www.upv.es/coro/victoria/1581a>.

Armaduras de la danza

Diseñadas por la autora para transcribir al texto, obtenidas en trabajo de campo realizado con los grupos de los Cuarteles de Tonalá, Zapopan y el Barrio de Mezquitán, en la zona conurbada de Guadalajara.

Fuentes fotográficas de internet

Foto de conchero tocando caracola. Disponible en: <http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://amolt.interfree.it/Messico/>.

Fuentes fonográficas inéditas, recabadas en trabajo de campo por la autora.

Transcripciones musicales de la autora, Ari Omar, William Faulkner y Arturo Chamorro.

Elementos musicales que se preservan en el mariachi urbano como herencia del mariachi antiguo en Jalisco

Héctor Ernesto Villicaña Torres¹

Presentación

El propósito de este trabajo consiste en denotar los elementos musicales que preserva el mariachi urbano como herencia del mariachi antiguo, sin dejar de lado los aspectos que han propiciado que se abandonen los sones. En ese sentido, se abordará en la primera parte de este artículo la influencia que han ejercido los diferentes medios como la radio, la política, el sindicato, la iglesia, entre otros, para que el mariachi abandone los sones. En la segunda parte se resaltarán los elementos musicales que preserva el mariachi urbano de los mariachis antiguos.

1 Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

Marco teórico

Antes de iniciar el tema en cuestión, es necesario mencionar que el mariachi antiguo al que me refiero es el que se originó en Michoacán, Jalisco, Colima y Nayarit, que interpretaba sones y que en la actualidad es reconocido como mariachi tradicional. La música tradicional, esa que “está sujeta a cambios sonoros, pero mantiene su base social, su sentido comunitario y su sentido de lugar” (Chamorro, 2006a, p. 362).

Seguramente habría que aludir que el género musical que se ha considerado parte esencial del mariachi es el son, género que es parte del genérico son,² de donde surgirán una variedad de sones con diversas características de ejecución musical e instrumentación, incluyendo las letras y según la región. En ese sentido, encontramos que, para Stanford (1984, p. 7), el *son* es “un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos”. Así mismo, el investigador señala que el uso del término data por lo menos del siglo XVI. Por su lado, T. Mendoza (2005) considera que los sones y jarabes son coreográficos, ya que se bailan sobre tarima y tienen doble función: como zapateado y como instrumento.

Referente a la tradición, Chamorro (2006b) considera que ésta tiene que ver con los “modos de ser, de costumbres, que han conformado a lo largo de los tiempos, elementos culturales que han contribuido a forjar los símbolos de la identidad nacional” (p. 9). De esta forma, entiendo a la tradición como las prácticas culturales que han desarrollado los individuos en una determinada región por varias generaciones con el propósito de sobrevivir, donde se puede apreciar cómo resaltan en sus repertorios musicales sus costumbres, su terruño, sus alegrías, sus tristezas, sus amores, el trabajo, entre otros aspectos. Esta tradición se transmite de generación en generación, de padres a hijos, de manera oral, incluso hasta en la construcción de sus instrumentos musicales, con los que han de interpretar sones en las reuniones de sus comunidades.

2 Para Martí (1995), los complejos genéricos tienen que ver con una clasificación de los diversos géneros musicales “conformados por especies diversas, pero unidos en su composición de elementos históricos musicales afines” (p. 8). De esa manera, se entiende que el género conocido como *son* tiene doble función: como genérico y como género.

Marco metodológico

Para la realización de este trabajo fue necesaria la investigación documental de investigadores expertos en el tema, así como de alguna entrevista a músicos profesionales de Guadalajara. Asimismo, consideré la grabación del Cuarteto Coculense como comparativo en cuanto a los mánicos que se utilizan en la ejecución actual de algunos sones, como el *Son de la negra*, que se compara con el son *El periquito*. Es importante señalar “que parte del repertorio que grabó el Cuarteto Coculense ya estaba difundido y era del gusto de Tierra Caliente desde por lo menos cuatro décadas atrás” (Camacho, 2010, p. 33). Además, hasta el momento, esta grabación de sones es la más antigua que se conoce y sirve para corroborar qué tanto conserva de tradicional la ejecución del *Son de la negra*. Por otro lado, aunque se sabe que este es muy antiguo por las evidencias históricas que se han encontrado, no deja de ser una incógnita querer saber cuál es la ejecución más antigua, ya que, en primer lugar, las agrupaciones a través del tiempo le han realizado modificaciones en su letra, en su forma rítmica y en su forma melódica. En segundo lugar, cada uno de los conjuntos que grabaron el *Son de la negra* son parte de la lista de los grupos urbanos. En ese sentido, se encuentra la versión musical del grupo los Trovadores Tamaulipecos,³ el Mariachi Marmolejo, el Mariachi Tapatío de José Marmolejo y el Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Sin duda, los datos que se arrojaron se clasificaron de tal manera que permitieron su análisis y reflexión. Finalmente, para transcribir la rítmica y melodías, fue necesario utilizar el programa Finale. Es importante aclarar que las transcripciones sólo son acercamientos que sirven para ejemplificar.

Desarrollo

No se puede negar la intervención e influencia que han tenido diferentes medios como la radio, la política, el sindicato, la iglesia, entre otros, para el abandono de los sones. En el caso de la mayoría de las estaciones de radio, se transmite música de moda con intención comercial, donde las diversas

3 “Son de la Negra”, Álvaro Ochoa-Serrano (canal), a través de Youtube. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=LO4AqOWR96s>.

agrupaciones, incluyendo al mariachi, se adaptarán a esos repertorios con la finalidad de ser contratados por un público reconocido como radioescucha. “Aunado a esto, la transformación del mariachi con la inclusión de la trompeta y la imagen típica de *charro* o de *gala* [...] dejó de lado la necesidad de mantener vivo al mariachi tradicional, y con ello los sones antiguos” (Rendón, 2012, p. 47).

En la Colonia, los sones fueron motivo de censura, ya que consideraban que:

El carácter satírico o irrespetuoso de la copla, y el baile “escandaloso y obsceno”, fueron características constantes de los géneros musicales populares denunciados ante la inquisición. Y aquí cabe aclarar que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta finalizar la etapa colonial, esas denuncias en contra de los bailes y cantos populares –muchos de ellos denominados sones–, fueron abundantes, y procedían de muy diversas partes de lo que hoy es nuestro territorio; lo que hace evidente su extensión y popularidad (Vázquez, 1976).

Como es evidente, la música tradicional ha sufrido ataques por las diversas corporaciones y, seguramente, en algún momento los sindicatos de mariachi de Guadalajara no se quedaron atrás. Los requisitos para que algún mariachero pudiera ingresar a esa asociación consistían básicamente en interpretar repertorio con el instrumento que dominara: *Las bodas de Luis Alonso, Poeta y campesino* y *Rondinelas*, además de exigir el dominio de la lectura con base en la notación occidental, dejando de lado el repertorio tradicional del mariachi. Así pues, podemos encontrar gran variedad de aspectos que evidencian el abandono de los repertorios tradicionales, entre ellos el impacto de la modernización, y como consecuencia:

[...] podría entenderse como pérdida o debilitamiento de las identidades regionales y un proceso de occidentalización que incluye fusiones, reelaboraciones, adaptaciones y transformaciones de lo tradicional, lo que al darse de manera espontánea se entendería como cambio natural, pero generalmente se produce por agentes externos y entonces el proceso de cambio es un conjunto de imposiciones, deformaciones y apropiaciones [...] (Chamorro, 2006a, p. 361).

A continuación, presento una tabla comparativa de Francisco Gómez⁴ y Sergio Gómez,⁵ músicos y talleristas de mariachi que expresan lo que encuentran de diferencia entre el mariachi tradicional, el moderno y la característica de ejecución de la música occidental. Cabe mencionar que estos dos profesores tienen preparación en las tres formas que a continuación se expresan:

Tabla 9. Tabla comparativa de informantes.

En cuanto a los géneros que interpretan	Sergio Gómez dice:	Francisco Gómez dice:
Característica de mariachi tradicional.	Temperamental, rústico, más impactante.	Original y genuina.
Característica de mariachi moderno.	Busca sonoridad más suave.	Sonido muy delicado, muy elaborado, muy finito y poco emotivo técnicamente.
Característica occidental.	Música suave.	Académica.

Los datos que arroja esta tabla permiten reflexionar cómo el propio mariachi urbano o moderno se ha alejado de los sones por diversas circunstancias, entre ellas se puede reconocer la influencia de otras culturas; asimismo, se puede especular que la apropiación de otros géneros musicales les ha proporcionado cierto éxito, sobre todo económico.

Como quiera que sea, el mariachi urbano ha conservado rasgos que los mariachis antiguos legaron y siguen legando, ya que todavía existen muchos de ellos y aún son vigentes. Esto se puede corroborar en la forma en que aprenden a tocar los instrumentos, ya que inician por transmisión oral y de hecho muchos de los mariacheros de Guadalajara son músicos orales.⁶ Un ejemplo lo encontramos en músicos como don Julio López, a quien se le cuestionó lo siguiente:

4 Entrevista a Francisco Gómez en Guadalajara, Jalisco, el 26 de febrero de 2010.

5 Entrevista a Sergio Gómez en Puerto Vallarta, Jalisco, el 20 de febrero de 2010.

6 Se considera la tradición oral en artes y oficios cuando se aprende sin las técnicas de instituciones educativas por el procedimiento de imitación y, claro, ensayo-error.

HV: ¿De quién aprendió el oficio del violín?

Julio López: Mi padre, en paz descanse, fue el que me inició.

HV: ¿Recibió otras influencias aparte de su papá?

Julio López: De algunos compañeros, este... se interesaron por, por mi aprendizaje y me participaron, pos ellos del violín, para poder desarrollarlo, poderlo transmitir, poder ejecutarlo.⁷

Así pues, en esa misma circunstancia se encuentran otros mariacheros como Gerardo Gómez⁸ y don Fidel Vera,⁹ que aprendieron de la transmisión oral. Incluso se tienen evidencias de que muchos de los mariacheros son familiares, es decir, son papás, hermanos, primos, cuñados, suegros y esposos, y miembros del mismo grupo musical o de otros nuevos grupos que se van formando entre ellos. Entre los conjuntos con esas características encontramos al Mariachi Chapala, segunda generación, al igual que el Mariachi Quintero (donde, por cierto, los dueños de este mariachi son esposos), y el Mariachi Cobre, que son de tercera generación.¹⁰

Otro aspecto que es evidente, precisamente, es que la mayoría de estos músicos son de origen campesino o rural, quienes mantienen un acento especial en su voz que sólo se escucha en los ranchos o pueblos de Jalisco, incluso algunas de esas palabras se han vuelto una especie de código en el que sólo ellos se entienden. Así pues, encontramos el siguiente glosario de palabras: “lazar chamba” (seguir a los automovilistas pidiendo trabajo), “pal’, nomás” (nada más), “maistro” (maestro), “pa’” (para), “pa’ arriba” (para arriba), “jerrarle” (fallar), “onde” (donde), “pa’lla” (para allá), “pa’ca” (para acá), “quiliar” (ofrecer servicio de mesa en mesa), “regañadón” (regañar), “Chencho” (nombre de Asunción), “julano” (fulano), “aunque” (aunque), “sufisticado” (sufisticado), “jugarreta” (jugar), “frenta” (estar en contra un grupo contra otro), “me hicieron queso” (no lo invitaron a un trabajo), “me dieron brea” (lo invitaron a trabajar), entre otros.

Otro elemento que se conserva en los mariachis son los “mánicos” o la forma de utilizar la mano con la que se rasguea o hace ritmo en las cuerdas de la vihuela, quinta o guitarra sexta, que no es tan alejado de la forma en que se

7 Entrevista a Julio López en Puerto Vallarta, Jalisco, el 10 de abril de 2009.

8 Entrevista a Gerardo Gómez el 17 de agosto de 2009 en La Plaza de los Mariachis, Guadalajara, Jal.

9 Entrevista a Fidel Vera en Guadalajara, Jalisco, en el Barrio de San Juan de Dios, el 26 de agosto de 2009.

10 Estos mariachis trabajan en el Barrio de San Juan de Dios de Guadalajara, Jalisco.

hace en la manera tradicional, como lo ejecutaron el Cuarteto Coculense en particular en el son conocido como *El periquito*. De hecho, el propio *Son de la negra*, que ha evolucionado de manera excepcional, inicia con un “mánico” de forma tradicional, dando el rasgueo todo para abajo, al igual que el son *El periquito* (prácticamente todo el son se ejecuta con “mánico” hacia abajo); es decir, la mano derecha con la que se da el ritmo en una guitarra sexta, una quinta o una vihuela, debe tocarse las cuerdas sólo de arriba hacia abajo, a manera de flecha, como se especifica en la siguiente figura:

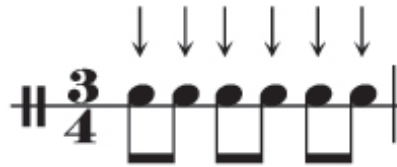
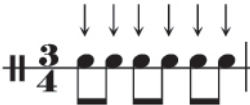
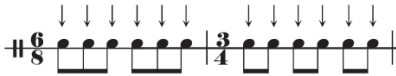
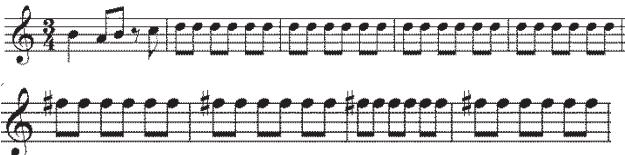


Ilustración 28. Maniqueo hacia abajo.

Con base en la Ilustración 28, se puede denotar de qué manera se rasguean los instrumentos cordófonos o armónicos, en este caso, ejemplificado con corcheas, que precisamente son las que se utilizan para interpretar ambos sones. De ese modo, el *Son de la negra* inicia dando este mánico que se muestra en la ilustración, aunque conforme va avanzando la melodía, el mánico va acelerando cada vez más rápido. Este mánico se acerca más a la forma del son *El periquito*, aunque un poco más rápido. Para mayor comprensión ejemplificaré con la siguiente tabla comparativa:

Tabla 10. Tabla comparativa del *Son de la negra* con el son *El periquito*

<i>Son de la negra</i>: este son se compone de 4 partes o mánicos diferentes. En este caso solamente se ejemplificará con la parte introductoria instrumental, es decir, la parte A.	Parte donde se asemejan	<i>El periquito</i>: este son mantiene en todo su desarrollo mánicos hacia abajo a una misma velocidad.
Introducción: parte A, instrumental que inicia lento y va aumentando su velocidad. Parte A: armónica. 		Parte A: armónica del <i>Son de la negra</i> es la que se asemeja al son derecho <i>El periquito</i>, con rasgueo hacia abajo, como se muestra con las flechas. 
Parte A: melódica: 		

Finalmente, continúa desarrollándose el *Son de la Negra* en la forma de sones derechos o de rítmica “sesquiáltera, esto es, la sucesión de compases binarios y ternarios” (González, 2009, p. 234), también conocidos como “son normal, regular y se convierten en variante cuando se anexa un redoble”.¹¹ En esta parte ya entra la voz.

11 Datos proporcionados por el tallerista Armando Cervantes Tinoco el 12 de julio de 2014.

Ne gri ta de mis pe sa res o

5

5

jos de pa pel vo lan do

Ilustración 29. Entrada de la voz en el *Son de la negra*.

Cabe señalar que el *Son de la negra*, por sí solo, es parte de la herencia que ha legado el mariachi antiguo, ya que es uno de los sones más solicitados por la audiencia mexicana y extranjera, lo que obliga a los mariachis urbanos a tenerlo como parte de su repertorio; además de que su estructura armónica es prácticamente igual a la mayoría de los sones, donde predominan el primer grado, cuarto grado y quinto grado.

Ahora voy a enlistar algunos sones tradicionales que grabó el Cuarteto Coculense que se han mantenido hasta la actualidad en los repertorios de los mariachis modernos de Guadalajara. Entre ellos se tiene *El cihualteco*, *El carretero*, *La guacamaya*, *El javalí*, *Camino real de Colima*, *El toro*. A pesar de que estos sones, al igual que el *Son de la negra*, han sufrido modificaciones en su estructura musical, incluso su letra, siguen vigentes en los repertorios de los mariachis actuales. Seguramente, los mánicos en este tipo de son derecho funcionan de la manera en que se indica con las flechas.

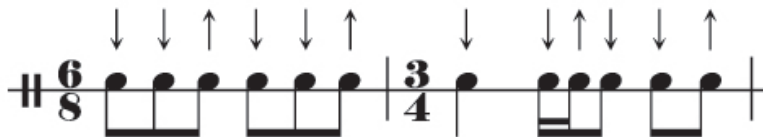


Ilustración 30. Mánicos de tipo son derecho.

Asimismo, se encuentran otros sones derechos muy importantes en el repertorio de los mariachis modernos, que prácticamente se pueden considerar como sones urbanos, por las letras que refieren situaciones que se han vivido en la ciudad. Entre ellos se encuentra el *Son al mariachi de mi tierra*, que dice: “Al mariachi de mi tierra, de mi tierra tapatía”, refiriéndose a Guadalajara.

Son urbano es el son de *La loba*, que refiere aspectos de la vida urbana de Guadalajara:

Barrio de San Juan de Dios
calle de las nueve esquinas
donde revolcó la loba
a toditas las catrinas.

Este son de *La loba*, además, conserva el doble sentido en la letra que tienen los sones antiguos, lo que se puede corroborar en las partes que dice:

De veras mi alma te lo decía
Si no fuera por la loba
Aquí nos amanecía

Parece que sí que sí
Parece que no y que no
Se me hace que tu marido
No te quiere como yo.

De esa manera, encontramos más sones urbanos como *Guadalajara, Mi tierra, Así semos en Jalisco*, entre otros. La instrumentación no se queda atrás, ya que se conservan la mayoría, salvo la quinta y el anexo de la trompeta.

Referente al gusto que se tiene acerca de sones y mariachis tradicionales, encontramos diversos testimonios, como el caso de don José Medina: “A mí

me gusta, inclusive me gusta más el mariachi tradicional que el actual, porque tocan sones y canciones rancheras que ya no se tocan en el mariachi actual”.¹²

Francisco Javier Arredondo también expresa lo siguiente: “A mí me atrae mucho el son jalisciense, el... el... la música huasteca y sobre todo ‘pos’ los corridos mexicanos, ¿no?; pero el fuerte, lo que más me interesa y me gustaría saber mucho más, sobre todo el ritmo de los sones; son cosas muy variadas, los hay bordoniados, hay sones abajeños, sones jaliscienses”.¹³ Por su parte, don Julio López dice acerca de los sones regionales: “En ese tiempo era interpretarlos con puro corazón y ahorita, como ha habido más estudios, pues ya le meten técnica a lo clásico del son”.¹⁴

Como se puede observar, todavía se puede hablar de aspectos que conserva el mariachi urbano del mariachi antiguo. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que existen otros medios que han ocasionado que esos conjuntos se alejen de lo tradicional, de tal manera que han propiciado el abandono de los repertorios de sus terruños, enfocando su atención a repertorios que, muchas de las veces, no son de su agrado, pero que les permiten vivir sobre todo en el medio urbano.

Reflexión

Es necesario no dejar de lado el estudio de los mariachis modernos, ya que estos proporcionarán datos, historias de vida y repertorios antiguos que abonan a la historia y antropología, asimismo, ayudan a conocer más sobre el fenómeno del mariachi, y por ende, preservar esta tradición, que permite conocer una parte de la identidad del mexicano.

Bibliografía

Camacho, A. (Coord.) (2010). *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México, de la tradición a la innovación*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco.

12 Entrevista a José Medina en Puerto Vallarta, Jalisco, el 1 de agosto de 2008.

13 Entrevista a Francisco Javier Arredondo en Guadalajara, Jalisco, el 22 de diciembre de 2008.

14 Entrevista a Julio López en Puerto Vallarta, Jalisco, el 10 de abril de 2009.

- Chamorro Escalante, J. A. (2006a). *El mariachi global: entre la identidad y la mercadotecnia*. En F. Híjar Sánchez (Coord.), *Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Chamorro Escalante, J. (2006b). *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos de las identidades jaliscienses*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco.
- González, R. E. (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente.
- Martí Reyes, M. (1995). *El género musical: un laberinto por recorrer*. México: Universidad de Guanajuato, SEP.
- Mendoza, V. (2005). *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ochoa Serrano, A. (2008). *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora: El Colegio de Michoacán, A.C. y El Colegio de Jalisco, A.C.
- Rendón Garduño, I. (2012). *El mariachi tradicional. Identidad colimense*. México: Programa de Desarrollo Cultural Regional Tierra Caliente, Secretaría de Cultura.
- Stanford, T. (1963). *Lírica popular de la costa michoacana. Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo XVI*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____ (1984). *El son mexicano*. México: Colección SEP Ochentas.
- Vázquez Valle, I. (1976). *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.

Informantes entrevistados

- Adrián Valadez, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco, 26 de agosto de 2009.
- Armando Cervantes Tinoco, 12 de julio de 2014.
- Calistro Aguilar Casas y Rogelio Herrera, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco, 26 de febrero de 2010.
- César Chávez, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco, 20 de agosto de 2009.

Fidel Vera, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco, 26 de agosto de 2009.

Francisco Javier Arredondo, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, 22 de diciembre de 2008.

Gerardo Gómez, en La Plaza de los Mariachis, Guadalajara, Jalisco, 17 de agosto de 2009.

José Medina, en la ciudad de Puerto Vallarta, Jalisco, 1 de agosto de 2008.

Julio López, en la ciudad de Puerto Vallarta, Jalisco, 10 de abril de 2009.

Rogelio Herrera, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco, 26 de febrero de 2010.

Discografía

Sones grabados por el Cuarteto Coculense. *México's Pioneer Mariachis. Vol. 4, The Very First Mariachi Recordings 1908-1909, Sones abajeños*. Arhoolie.



Tercera parte

**La música y el canto como patrimonio
convergente en el mundo de la tradición
oral y divergente en la dimensión
de la notación occidental**



Las artes musicales entre otras expresiones humanas desde la antropología social¹

José Luis Rangel Muñoz²

Introducción

Antes de dar inicio a esta comunicación, es necesario hacer tres consideraciones que ayudarán a entender la pertinencia de este breve escrito: la primera obedece a un intercambio de ideas en las que el doctor Jorge Arturo Chamorro Escalante³ aboga, desde la dimensión de lo cognitivo, por “una antropología que escu-

1 Es necesario advertir que una versión de este escrito fue presentada en el Seminario de Sistemas Rituales, Míticos y Estéticos de El Colegio de San Luis A.C., San Luis Potosí, el 19 de agosto de 2014. Texto para publicación del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (mayo de 2015).

2 Dr. en Antropología Social, profesor asociado, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), Departamento de Estudios Socio-Urbanos/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Universidad de Guadalajara.

3 Dr. en Filosofía con orientación en Antropología: Etnomusicología, adscrito al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara.

cha”; señalando que los antropólogos sociales nunca, o casi nunca, consideran y/o registran la dimensión musical y/o sonora en su trabajo de campo. La segunda tiende a documentar una primera incursión a las consideraciones metodológicas de la antropología social en torno al estudio de las artes y, en esta ocasión, específicamente en torno a la música y la danza, dada la juventud de la antropología del arte y/o antropología y arte, como ya se advirtió líneas atrás. En tanto que la tercera, y tal vez la más importante, es que en este escrito se reproduce literalmente el apartado dedicado a las artes del texto que el Royal Institute of Anthropology of England and Ireland publicara hacia 1951 bajo el título *Notes and Queries on Anthropology*, cuya versión española fuera preparada por Carmen Viqueira, Ángel Palerm Vich y Luis Oliveros, por encargo de la Unión Panamericana bajo el título *Manual de campo del antropólogo* (México, Editorial Comunidad/ Instituto de Ciencias Sociales-Universidad Iberoamericana, 1971, Colección del Estudiante de Ciencias Sociales No. 3, pp. 327-353). Se reproduce este apartado dado que han transcurrido más de cuarenta años de la publicación en lengua castellana de *Notes and Queries* y no se ha vuelto a reeditar. De tal suerte que muchos estudiantes, tanto de las carreras de antropología como de arte y cultura, ignoran su existencia, siendo que su conocimiento es de vital importancia como punto de partida para orientar la formación de los nuevos interesados en el estudio de las disciplinas antes referidas.

La antropología del arte

La antropología del arte puede considerarse una disciplina bastante joven, aunque sus directrices hayan sido establecidas desde la primera mitad del siglo xx en *Primitive Art*, por el reconocido antropólogo Franz Boas (1927), y en *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, por Melville J. Herskovits (1948).⁴ Después de Boas y Herskovits varios acontecimientos perfilaron el estudio de las artes en el ámbito de la antropología cultural y social.

4 Existe la versión castellana bajo el título *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural* (México, FCE, 1952, Sección de obras de Antropología). De este texto se invita a la lectura de la parte quinta, titulada: "Los aspectos de la cultura", aquí se sugiere leer los apartados correspondientes a "El impulso estético: artes del diseño y artes plásticas", "El folklore", "El drama y la música", así como "El lenguaje, vehículo de la cultura".

En el ámbito de la antropología cultural, se puede decir que en el segundo tercio del siglo xx, la etnomusicología adquiere estatus como práctica disciplinar independiente, por advertir entre su haber y saberes un objeto de estudio y paradigmas analíticos sólidos: la música de diferentes grupos étnicos del mundo, es decir, la música no occidental. En ese tenor, Alan P. Merriam (1962) realiza sus primeros escritos en torno a las artes y la antropología, y hacia 1964 escribe sobre la antropología de la música. De manera simultánea, pero en el ámbito de la antropología social, el Royal Institute of Anthropology of England and Ireland (1951) (Instituto Real de Antropología de la Gran Bretaña e Irlanda), en su publicación de 1951 *Notes and Queries on Anthropology* (*Notas y consultas sobre antropología*), da cuenta en sus últimas secciones sobre la importancia de recabar información en trabajo de campo sobre el arte, el diseño y la música, entre otras dimensiones de la vida que todo antropólogo social debe registrar cuando realiza trabajo de campo. Asimismo, el antropólogo británico Víctor Turner (1982), tras estudiar los rituales de los ndembu en África y radicar posteriormente en los Estados Unidos, acuña con Richard Schechner (1985) los argumentos teóricos para el análisis del teatro desde la perspectiva antropológica y, posteriormente, los planteamientos teóricos del análisis del *performance*; muestra de ello son los escritos *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play, Between Theater and Anthropology* y *The Anthropology of Performance*.

Después de Turner, las reflexiones en torno a otras manifestaciones que merecen ser consideradas como arte fueron llamando la atención de la comunidad de antropólogos. En el caso de la antropología cultural, la inquietud se torna más que evidente, pues en los inicios del siglo xxi, entre las propuestas para realizar etnografía en el mundo de las artes, se encuentran las de Alex Coles (2000) y J. Gary Knowles y Andra L. Cole (2007).

Entre música y danza en la antropología social

En Inglaterra, el periodo de trabajo sobre el terreno se inauguró con A. C. Haddon, quien coordinó un equipo de académicos, compuesto de varios especialistas, al estrecho de Torres, con la intención de hacer un estudio tan exhaustivo como fuese posible de todos y cada uno de los aspectos de la vida nativa en aquellos parajes. El hecho de que la expedición se llevara a cabo, su

ambición y resultados, parecen resumir la historia de la antropología inglesa a fines del siglo xix. Haddon, en principio un zoólogo, y Rivers, neurólogo y psicólogo, eran ambos contemporáneos de Emile Durkheim. La expedición inglesa aportó una cantidad de hechos y hallazgos valiosos para los museos, pero tuvo falta de disciplina intelectual que informara los diversos intereses de sus miembros. No obstante, el conocimiento nuevo de creencias y costumbres primitivas, así como de artefactos y música, establecieron el valor de dicha experiencia respecto a los investigadores individuales. En la expedición se formaron dos antropólogos: W. H. Rivers y C. G. Seligman, quienes se habían enrolado para estudiar psicología y medicinas primitivas (Pocock, 1964, p. 60).

Durante el primer tercio del siglo xx, tanto Bronislaw Kaspar Malinowski como Alfred Reginald Radcliffe-Brown publicaron los resultados de las investigaciones que de manera paralela se encontraban realizando en el archipiélago de Nueva Guinea y las islas Andamán. Por su parte, Malinowski (1922) nos ilustra sobre los pormenores que todo investigador de campo debe realizar, al poner a prueba el método etnográfico que, en su caso, diseñó para estudiar el circuito comercial del Kula en una dimensión económica, pero advirtiéndolo las aristas que en términos cognitivos la economía guardaba con prácticas de índole religiosa y mítico-ritual. En lo que respecta a Radcliffe-Brown (1922), no tenemos evidencias de su proceder metodológico para indagar en las islas Andamán, pero sobre la música y la danza advierte que no todos los isleños tocaban instrumentos sonoros y/o musicales, pero toda la comunidad danzaba. En ese tenor, nos sugiere tres breves apartados sobre el ritmo y la costumbre de la danza, señalando que: 1) la danza es una actividad colectiva en la cual la personalidad individual total del que danza está complicada por la enervación de todos los músculos del cuerpo, por la concentración de la atención requerida y por la acción de los sentimientos personales; 2) en la danza, esta personalidad total del individuo se somete a la acción que sobre él ejerce la comunidad, está obligado por el efecto del ritmo, así como por la costumbre, a tomar parte en la actividad colectiva, y se le exige que conforme sus acciones a las necesidades rítmicas; 3) la elección, energía y autoestima del danzarín está en armonía con los sentimientos de sus compañeros danzarines, y este armónico concierto de los sentimientos y acciones individuales produce la máxima unidad y concordancia de la comunidad que es intensamente sentida por cada miembro.

Los argumentos sobre danza después serán retomados por Edward Evan Evans-Pritchard (1928), pues refiere que en África existe un gran número de danzas azandes. Advierte que “algunas son regionales”, en tanto que otras no se practicaban ya, pero que los ancianos las recordaban y podían ser reconstruidas a partir de descripciones. En su análisis, sugiere que “hay danzas con acompañamiento de tambores, otras se acompañan con xilofón, unas con instrumentos de viento. Las hay que son específicas de la ceremonia de circuncisión, otras son exclusivas de las distintas sociedades secretas, otras propias de los hijos de los jefes, algunas están reservadas a las mujeres o, por ejemplo, a las ceremonias funerarias y demás sólo se practican como acompañamiento del trabajo productivo.

No puedo, en un artículo tan corto, hacer una clasificación de las muchas formas diferentes de danza que existen entre los azande. Me limitaré a un análisis de los rasgos principales de un tipo de danza que se acompaña con gongs y tambores, conocido como *gbere buda* (danza de la cerveza). No obstante, sobre los componentes en la *gbere buda*, los cuales son: música, canto, movimiento muscular, normas de la danza, dirección de la danza, función social de la danza y su papel en las ceremonias religiosas, como lo es el caso de la ceremonia de la “danza de la cerveza”, Evans-Pritchard (1928, pp. 169-185) advierte que estos elementos son constitutivos los unos de los otros y no tendría sentido intentar separarlos para su análisis.⁵

Argumentos semejantes es posible que encontrara Clyde J. Mitchel (1956) hacia mediados del siglo xx para con la danza Kalela, al analizar las relaciones sociales, en tanto redes sociales, que se gestaban entre los africanos inmigrantes que arribaban a las ciudades del norte de Rodesia, las cuales se encontraban en un proceso de crecimiento y urbanización. Durante la década de los años sesenta y setenta del siglo xx, todo parece indicar que la antropología británica entró en una especie de receso. No obstante, el primer paso estaba dado por Mitchel, pues las áreas urbanas empezaron a ser sujeto de interés por parte de los antropólogos británicos, quienes poco a poco empezaron a estudiar las comunidades de migrantes a espacios urbanos y los nuevos fenómenos socioculturales.

5 Es importante señalar que Evans-Pritchard (1928) desarrolla, aunque de manera breve, en “La danza” sólidos argumentos sobre la interrelación que guardan: la música, el canto, el movimiento muscular, las normas de la danza, la dirección de la danza, la función social de la danza, así como su papel en las ceremonias religiosas, pero dedicándole un apartado a cada una de estas dimensiones.

Esta preocupación por los espacios urbanos es posible que permitiera la puesta en marcha de dos institutos de investigación en el Reino Unido. De manera puntual, nos estamos refiriendo al Manchester Institute for Popular Cultures, de la Manchester Metropolitan University, y el Institute for Popular Music, perteneciente a la Liverpool University, en los cuales se desempeñan los doctores Adam Brown, Justin O'Connor y Sarah Cohen (2000), respectivamente, pues se dedican al estudio de las industrias culturales, así como a los fenómenos musicales. Vale la pena señalar que no son los únicos estudiosos de los fenómenos urbanos, dado que después de estudiar la oralidad de grupos africanos, la doctora Ruth Finnegan (2007) estudia la música urbana en sociedades inglesas desde hace ya varios años.

Hasta lo aquí escrito podemos advertir dos argumentos con bastante nitidez. El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que tanto la antropología cultural como la antropología social han estudiado al arte en general, como la música y la danza en particular. Pero sus puntos de partida y consideraciones son completamente distintos, pues para la antropología cultural, el objeto de estudio es la dimensión cognitiva del sujeto; en tanto que para la antropología social, el objeto de estudio son las prácticas sociales como forma expresiva y forjadoras de instituciones. Es por ello que Malinowski (1922) centró la atención en la economía para el caso de los nativos de las islas Trobriand de Nueva Guinea, en tanto que Radcliffe-Brown (1922) centró la mirada en las danzas de los isleños, en Andamán, Evans-Pritchard (1928) puso atención a las danzas en Sudán y su función social, mientras que Clyde Mitchel (1956) en la danza de los Kalela. Ninguno de los autores referidos centró la atención en las sonoridades y/o musicalidad, dado que su intención y atención era estudiar las prácticas de la colectividad, su funcionalidad y la significación de sus actos, mas no la cognición-individualidad. El segundo argumento gira en torno a considerar que, si bien los registros escritos de la musicalidad y su análisis no fueron el centro de atención por parte de los antropólogos británicos de la primera generación, los actuales académicos, como Sarah Cohen (2000) y Ruth Finnegan (2007), no solamente estudian la musicalidad, sino que lo hacen en contextos urbanos de Inglaterra.

Es en el marco de este breve derrotero histórico de la antropología del arte, y en específico de la dimensión musical y dancística desde la antropología social, que adquiere relevancia *Notes and Queries on Anthropology* o *Manual de campo del antropólogo*, en su versión castellana, pues las sugerencias de or-

den metodológico contenidas en él le otorgan un gran peso, no sólo a las artes plásticas, glíficas y gráficas, sino también al registro de la música.

Bibliografía

- Boas, F. (1927). *Primitive Art*. Oslo.
- Brown, A., O'Connor, J. y Cohen, S. (2000). Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31, 437-451.
- Coles, A. (2000). *Site-Specificity: the Ethnographic Turn. Analyses the History of Correspondences between Art and Ethnographic Practice*. Vol. 4. Londres: Black Dog Publishing.
- Evans-Pritchard, E. E. (1928). La danza. *Africa*, 1.
- (1971). La danza. En E. E. Evans-Pritchard, *La mujer en las sociedades primitivas y otros ensayos* (pp. 169-185). España, Ediciones Península (Historia, Ciencia, Sociedad, 84).
- Finnegan, R. (2007). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Wesleyan University Press.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*. Nueva York: Alfred Knopf. Existe versión castellana bajo el título *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural* (1952). México: FCE (Sección de obras de Antropología).
- Knowles, J. G. y L. Cole, A. (2007). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues*. Sage Publications.
- Malinowski, B. K. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. Routledge and Kegan Paul. Existe una versión castellana bajo el título *Los argonautas del Pacífico occidental*. España: Ediciones Península (Historia/Ciencia/Sociedad, 97).
- Merriam, A. P. (1962). *A prologue to the Study of the African Arts*. Yellow Springs, O.: Antioch Press.
- (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Mitchel, C. J. (1956). *Kalela Dance, Aspects Social Relationships Among Urbans African in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester UP on behalf of the Rhodes-Livingstone Institute.

- Pocock, D. F. (1964). *Antropología social*. Barcelona: Editorial Herder (Pequeña Biblioteca Herder, 54).
- Radcliffe-Brown, A. R. (1922). *The Andaman Islanders. A Study in Social Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Royal Institute on Anthropology of England and Ireland. (1951). *Notes and Queries on Anthropology*. England. Existe versión española preparada por C. Viqueira, A. Palerm Vich y L. Oliveros (1971), por encargo de la Unión Panamericana, bajo el título *Manual de campo del antropólogo*. México: Editorial Comunidad/ Instituto de Ciencias Sociales: Universidad Iberoamericana (Colección del Estudiante de Ciencias Sociales, No. 3).
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.
- _____ (1986). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- Viqueira, C., Palerm, A. y Oliveros, L. (1971). *Manual de campo del antropólogo*. México: Editorial Comunidad, Instituto de Ciencias Sociales, Universidad Iberoamericana.
- Weiss, R. S. (1995). *Learning from strangers: The art and method of qualitative interview studies*. USA: Free Press.

Oralidad y música en el Manding: los *jàlís*. Un estudio antropológico-sociocultural

Brahiman Saganogo¹

El pueblo mandinga se expresa por la oralidad antes y después de la introducción de la escritura por la vía de la colonización europea. La oralidad se caracteriza particularmente por el habla *kúmá*, que significa discurso, sobre un tema cualquiera, y detrás de la cual están los llamados tradicionalmente *griots* (expresión francesa) o *jàlís*,² cuya principal actividad de tipo comunicativo está centrada en procedimientos verbales de manera oral y su articulación retórico-cognitiva.

1 Profesor investigador, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.

2 Los *jàlís* o *jélís* en malinké (según los matices de pronunciación, acentuación y de sonoridades entre distintas regiones del Manding), son pregoneros, mensajeros, testigos, historiadores tradicionistas, mediadores, genealogistas, músicos, cuentistas y especialistas en el arte de hablar y de contar hazañas, cuyo instrumento básico es el arte de hablar haciendo gala de la declamación y de la memoria. El abuelo de los *jàlís* fue Balla Fasséké Kouyaté, quien fue el primer *jàlí* del Manding al servicio del emperador Soundjata Kéita. Para más detalles, véase: Camara (1992, pp. 29-34).

En efecto, el planteamiento interrogativo que guía el trabajo gira en torno a lo siguiente: ¿qué es de la oralidad y de la música en el Manding? Partiendo de eso, la hipótesis correspondiente al problema sería que el Manding, a pesar de la llegada de la escritura, sigue teniendo como modo de expresión la oralidad, y esta misma oralidad como base de su música.

Presentación descriptiva del Manding

Los malinkés o mandingas (habitantes del Manding) viven en una zona geográfica que abarca el sur de la República de Senegal (Alto Falémé), noroeste de Costa de Marfil, extremo oeste del actual Mali y Guinea (regiones de Niani, Siguiri, Kankan, Kouroussa y Faranah); así que la repartición de los malinkés por entre esta zona geográficamente delimitada, justifica la existencia de clanes malinkés, aunque todos éstos se reconocen a través de una suma de denominadores, que son lo lingüístico, o sea, la lengua bambara o malinké, las tradiciones orales sin grandes variantes y la oralidad.

Desde el punto de vista lingüístico, los malinkés constituyen uno de los principales representantes del grupo lingüístico *mandé*³, que encierra lingüísticamente a tres grupos poblacionales, a saber: bambara, dioula y malinkés, que tienen el mismo fondo dialectal, conocido como la lengua bambara, una lengua que se particulariza a través de su pronunciación o de su aspecto fónico. En cuanto a lo estructural, estas tres lenguas son las que, en realidad, forman una sola, puesto que los respectivos grupos hablantes se comunican entre sí sin dificultades, excepto los matices de pronunciación, acentuación y sonoridades.

Los griots, jàlís o gentes del habla en el Manding

En el Manding, los *jàlís* son los *ñàmàkálás* o gente de la segunda casta bambara, al lado de los nobles (la primera casta). Al respecto, conviene señalar

3 El tronco lingüístico *mandé* se encuentra distribuido en los siguientes grupos étnicos: *soninké*, *bambara*, *dioula*, *bobo*, *bozo*, *busa*, *koulango*, *oma*, *mendé*, *tura* y *dan*.

que la sociedad bambara se divide en dos grupos: los nobles y los esclavos⁴ o *ñàmàkálás*. En efecto, el grupo conformado por los *ñàmàkálás*, considerado como el de los subalternos del punto de vista de su oficio, constituye un grupo minoritario, casi homogéneo, que dentro de una sociedad –en su origen, altamente agrícola– ejerce una actividad distinta de la mayoría.

La distinción social o la oposición-implicación noble vs. esclavo acentúa la dialéctica *superior/inferior*, la endogamia y la prohibición de relación sexual entre personas de ambas castas (entre noble y *ñàmàkálá*). El *ñàmàkálá*, considerado inferior por su oficio (que no es del todo serio, según la tradición malinké), es tildado no sólo de depravado y perezoso, sino de alguien que vive a costa de la clase trabajadora; una persona que se dedica a actividades no lucrativas. Por lo que, a lo largo de los tiempos, dicha separación va tomando la línea hereditaria que permite conservar a ambas castas hasta hoy día en el Manding.

Respecto a la condición de los *jàlís*, conviene mencionar que etimológicamente, *jèli* o *jàlí* designa “sangre” en lengua malinké, y la sangre es, por metonimia, la raza o la casta. Del punto de vista de la definición, el *jàlí* no es más que un miembro de la casta inferior de la sociedad malinké. Los *ñàmàkálás*, por su parte, se subdividen en tres grupos: *nùmús* o herreros, los *karakés* o curtidores de piel, y los *jàlís*.

Los *jàlís*: la música y la oralidad

La historia y la profundidad de la música en el Manding se justifican por las tradiciones orales y la arqueología musical, de tal modo que existe una relación estricta entre arte musical, pensamiento y cultura mandinga; aun entre música, lengua, pensamiento y cultura étnica.

En efecto, el estudio de la música de los *jàlís* se sitúa a un nivel pragmático, dado que consiste en el entendimiento del conjunto de reglas y conocimientos que favorecen la comprensión de los enunciados, tomando en cuenta las asociaciones de formas y de estructuras. Por eso, desde el punto de vista poético, esta música encierra todas las formas y estructuras establecidas por

4 Es de señalar que el significado de la palabra esclavo en malinké, entre los malinkés, es distinto de su sentido europeo, por lo que el esclavo o el *Djon* designa –estrictamente en malinké– a alguien visto como complementario de otro o a alguien sustituto complementario de su semejante.

la escuela occidental, pero interfiriéndolas de modo que resulta sumamente difícil definir una forma única en la música mandinga.

Dicho de otra manera, es cierto que podemos notar aria, antena, balada, ballet, canzone, casación, coro, coral, divertimento, melodía, recitativo, romance, rondo, serenata, tocada y trío, pero muchas veces, una sola pieza musical resulta ser una asociación de dos o varias de estas formas arriba mencionadas. Lo que hace que la recepción de cualquier música mandinga resulte tarea complicada por la asociación de formas. Esta complicación que caracteriza a la música del mandinga se debe también a otra razón, de tipo asociativo: la asociación de instrumentos modernos con otros tradicionales, sobre todo, en la arqueología musical típica del Manding, una arqueología compuesta de *kôra*, *balafón*, *dúndún*, flauta y de *djémbé*, arqueología que, sin duda alguna, confiere a la música mandinga todo su carácter de etno-música.

Si, por un lado, los *jálís* son especialistas en el arte del habla, de contar hazañas y de recitar de manera declamatoria alabanzas e historias tradicionales, interfiriendo fondos (temas) y formas (la manera); por otro lado, detienen el secreto de las emociones, la genealogía, la magia del verbo y de la música. Depositarios de las tradiciones orales y de la cultura, cantan, alaban y hacen perdurar la historia de los poderes, de la nación y de la casta. Hecha de música extraña y llena de nostalgia del pasado, el arte musical del *jálí* no sólo sirve para introducir la narración de los hechos, sino que acompaña dicho relato, marcando los distintos episodios de tal manera que la imaginación y la sensibilidad que enaltece esta música se conjugan para imprimirle una unidad sonora.

En cuanto a los instrumentos musicales, cabe señalar que el uso de los mismos permite el desarrollo del habla poética entre los *jálís*, esto es, más que decir el tema, se lo declaman ante el público oyente armoniosamente, al ritmo de los instrumentos que tocan, para que éste se aleje de las angustias emocionales y psicológicas. El *jálí* combina música y oralidad, puesto que canta declamando textos épicos y líricos de manera peculiar, sobre fondos melódicos de la vibración de las cuerdas, muy a menudo acompañadas de percusión de tambores (*dúndú*); pues el *jálí* opera una simbiosis perfecta al servicio de la oralidad, una verdadera manifestación de *performance* y etnomusicología. Es de notar que, a veces, el *jálí* puede tocar instrumentos sin cantar (otra particularidad), en este caso, el mensaje transmitido no descansa en el verbo, sino en las notas musicales.

Los principales instrumentos musicales característicos, reservados exclusivamente a los *jálís*, son los de percusión: el *djèbé*, *dúndún*, *tàmàni*, *bálá*, *dáró*, *kóló* y otros de cuerdas, tales como *ngôni*, *ngôniba* y *kôra*. Al *jálí* que toca uno de estos instrumentos se le llama por el nombre del instrumento más el sufijo “fólá” (que significa “el que toca”), por ejemplo, quien toca el *djèbé* se llama “djèbéfólá”. Algunos instrumentos, tales como el *búdú* y el *filé* (flauta de madera), característicos de la región del Wassoulou (Mali), son de viento, mientras que otros son de cuerdas, como la *kôra* (de tres o más cuerdas montadas sobre una base de calabaza) y el *ngôni* (de seis cuerdas).

El *jálí*, por lo general, toca el instrumento, mientras que la *jálímusso* (la mujer *jálí*) canta; a menudo, el *jálí* interviene a lado de su mujer, entre versos ritmados y con estribillos, marcando una especie de tiempo muerto o pausa.

El baile y la vestimenta, respecto a ambos elementos, conviene mencionar que resultan importantes en el actuar del *jálí*. Si el baile se compone de danzas acrobáticas con movimientos ligeros, la vestimenta típica del *jálí* es la túnica larga, adornada con pelos de animales y caracoles. Entre las mujeres *jálís* (*jálímusso*), la vestimenta, además de las características mencionadas, lleva joyas de oro y de plata; y se atan en la cabeza un pañuelo.

Más allá de los instrumentos musicales, el habla resulta ser el primer y principal instrumento o medio del *jálí* malinké, esto es, la primera posibilidad oratoria que posee, dado que, por si acaso le faltase el instrumento, el *jálí* se contentaría con la retórica.

En lo relativo al canto, se basa en lo oral, en temas históricos y legendarios, en relaciones genealógicas, matrimonios de alianza (*sánákú*) y otros, como familiares (*mandékas*) que tienen que ver con su casta superior, del cual el *jálí* es portavoz y mensajero. Al lado del aspecto musical, del habla o del relato del *jálí*, cabe notar otros elementos, el descriptivo, narrativo y argumentativo; dialogado, declamatorio y retórico, pues su relato encierra todos los componentes de la retórica, a saber: la *elocutio*, *inventio*, *argumentatio*, *dispositio*, memoria y la *pronunciatio*.

Es de notar, con respecto a lo anterior, que en el *jálí* incursionan los géneros poético, musical, cómico, dramático, épico, fantástico y lírico. El proceso de dramatización develado por su actuación mediante bailes, canto, gestos y de la presencia de una escena (arena) donde actúa hace más vivo y más presente lo contado. En la mayoría de las veces, el público oyente se hace cómplice del *jálí*, respondiendo detrás de él al final de cada estrofa por

las siguientes secuencias afirmativas: “námú, námúnámúlá”, que significa “es eso, eso es”.

El arte oratorio del *jàlí* es de tipo musical, un arte que, pese a que no recurre a la notación gráfica, es decir, a la escritura, sigue perdurando; continuidad que se justifica por el hecho de que sus agentes (los *jálís*) la siguen transmitiendo de generación en generación (de padres *jálís* a hijos *jálís*). Al respecto, leamos lo siguiente:

Es erróneo clasificar dentro de los cuentos africanos la historia de Soundjata, Samba-Galadiégui y de tantos otros. Estos personajes existieron realmente, y si su historia es actualmente teñida de leyenda, se lo debe a la tradición oral que, al transmitir la historia de una generación a otra, contribuye en embellecerla y en agregarla lo maravilloso. Considerar estas historias como leyendas o como cuentos indignos [...] es dejar en la oscuridad algunos de los elementos esenciales: el conocimiento profundo del alma negra. [...] El *Jàlí* que me contó estas historias es del Khasso, región de Mali situada en el antiguo imperio Manding de Soundjata Kéïta que es considerado, entre los africanos, como el más gran Patriarca. Este *Jàlí*, llamado Bakary Diabaté, me afirmó que, de joven, fue iniciado al conocimiento del pasado, como suele ser en su casa y principalmente en su casta. Se considera igualmente como nieto de Morfiniang Diabaté, el principal *Jàlí* de Samory (Sadjí, 1985, pp. 9-10).⁵

La importancia del habla como fundamento en el Manding

Entre los malinkés, la oralidad y el habla tienen una significación profunda. El habla no procede solamente del verbo y de la articulación de la lengua, sino también de algunas partes del cuerpo humano (órganos humanos), tales como la boca, el cuello, la lengua y el vientre, órganos considerados como fuentes de habla. En efecto, la *mànika* (“lengua” en malinké) o *kúma* es asimilada a ciertas partes del cuerpo, en particular a órganos fónicos como la boca, la lengua y el cuello, así como las demás partes del cuerpo arriba mencionadas.

5 En este libro, Sadjí transcribe textualmente lo que le contó el *jàlí* Bakary Diabaté sobre la historia de Soundjata Kéïta, Amadou Macina, Bikissa, Kélé-Phaba, Samory Touré, Samba o Kango Moussa Galadiégui, Kombo-Sylla, Fodé-Kaba y de Konia-Mary, grandes héroes de la tradición oral africana.

La *dá* (“boca” en malinké) designa simbólicamente el habla como comunicación, información y expresión. Si la *dá* es el medio de comunicación por excelencia, entonces todas las expresiones aluden a la función primordial de la boca como medio de contacto comunicacional o de canal. De ahí que subyace una estructura dual y dialéctica, debido a que las expresiones referentes a la boca son, ya sean negativas ya sean positivas, lo que traducen, sea ruptura/establecimiento de la comunicación, sea alabanzas/injurias, dualidades que develan una actitud de desconfianza y precaución para con la boca, en tanto símbolo del habla en el Manding; precaución y desconfianza como señales de alerta para el malinké al utilizar su boca para hablar, puesto que es obligación para él mostrarse siempre como un *hôrô* (un malinké digno de la casta).

Kán (“cuello” en malinké) designa también la voz humana “*jàlídjè ni kándúmá*” (“la voz de este *jàlí* es bella”). La belleza de la voz en el Manding debe ser apreciada por ser signo de orgullo, y quienes tienen los bellos timbres de voz son los *jàlís*, de modo que cualquier persona que canta en el Manding sin ser *jàlí* es tradicionalmente menospreciada. Si *Kán*, por una parte, designa la voz humana, por otra parte, se refiere en malinké a la lengua de un pueblo cualquiera, y desde esta perspectiva se dice “*manikákán*” (“lengua maniká”): “*Álu hé n’kumákán lamè*” (“Escuchen mis palabras” o “Escúchenme”). Si *kúmá* designa habla y palabra, *kúmákán* se referiría entonces al sonido de la lengua articulada (del lenguaje). Partiendo de esta diferenciación, el *kán* (cuello) designa el ruido o el sonido de un objeto o de una cosa “*dúdúnkán*” (sonido del *dúndún*). El monema *kán* se aplica tanto a la lengua articulada, la voz humana, como a los sonidos significativos emitidos por el ser humano: “*déminsin kásikán*” (“los llantos del niño”).

El habla o *kúmá* designa discurso, enunciado y enunciación; por eso, los *jàlís* empiezan su canción por una secuencia introductoria: “*Né kumálá la guiné mǎ*” (“hablo de Guinea” o “he aquí un discurso en honor a Guinea”). *Kúmá* se refiere también a un consejo que se da a alguien, a la respuesta a algo y al derecho de réplica. El derecho de réplica encierra entre los malinkés un significado fundamental, puesto que libera al ser humano de cualquier angustia, y es considerado como una virtud terapéutica del habla.

En el Manding, la lengua es designada por el sustantivo *nèn*. En efecto, si *nèn*, de entrada, es un órgano que está dentro de la boca, desde el punto de vista posicional es símbolo de habla y comunicación. El vientre y el habla, al opuesto de los órganos citados arriba, son también símbolos de habla. El vien-

tre, como tal, permite filtrar y contener el verbo, y ayuda al malinké a controlarse durante el acto de habla: “Ní ímá sé í dá mìnàlā, í té sé í jèré mìnàlā” (“si no controlas tu habla, no te podrás controlar a ti mismo”), lo que señala una función de retención y de control de sí mismo al hablar, pues una función propia del vientre se explica mediante la siguiente frase: “Kúmá tè díyá wò lá” (“El hombre cuyo vientre no puede contener el habla, no logrará nada”). Más allá de los órganos del cuerpo humano como símbolos del habla, existen en la lengua malinké palabras que remiten al habla, tales como: *kúmá*, *gbùdú*, *nàní*, *màtô*, *màjàmù*, *fô* y *kô*, y muchas de éstas son, a la vez, sustantivos y verbos.

Gbùdú. Sustantivo que refiere lo que uno debe guardar en el secreto, lo que no está para ser dicho públicamente. Quien guarda el secreto o el *gbùdú* recibe una fuerza moral y espiritual. Por eso, el malinké recurre al discurso paremiológico, es decir, habla mediante frases enigmáticas o de manera misteriosa. De ahí que el discurso por vía de las paremias insista en la importancia del *gbùdú* en el Manding, dado que todo no está por decirse públicamente y todos no tienen derecho para decir todo. De esta prohibición nace el tema de la iniciación, etapa primordial que marca el paso generacional entre los malinkés.

Nàní o el habla injuriosa. En el Manding está prohibido dirigirse a alguien por su nombre; siempre habrá de agregar un sufijo o usar una perífrasis para designarlo. Por ejemplo, se suele decir: “N’béma” (“Mi abuelo”), aunque no sea tu abuelo biológico, lo contrario sería *nàní* (injuria).

Màtô y màjàmù o el habla de alabanzas. Los *jàlís* cantan las alabanzas de las personas pronunciando solamente su apellido (el malinké tiene un solo apellido) y no su nombre, eso como una forma simbólica de alabar tanto a la persona presente como a todo su linaje.

Por fin, el habla o *fô*. Verbo cuyo complemento de objeto directo es *kúmá* y significan juntos “decir”, “proferir”: Por ejemplo, se dice: “kà kúmá fô” (*decir el habla*, hablar, proferir, enunciar un enunciado). Ahora bien, *kô* o habla, como sustantivo y verbo a la vez, en cuanto a significante, denota el acto de hablar: “Í kô dí?” (“¿Qué dices?”) exclusivamente, en tanto que, como sustantivo, designa “cosa”, “algo”: “kô bàrà gbèlèyá” (“las cosas se hicieron más difíciles” o “las cosas se complicaron”), y traduce semánticamente las preocupaciones humanas cuando se le agrega un sufijo o un prefijo: *Nàfòlókó* (“problema de dinero”), *Nàfòlókó gbèlèyalá* (“el problema de dinero se agudizó”).

En definitiva, la existencia del Manding está estrictamente ligada a la oralidad, la cual se manifiesta sin cesar a través de distintas formas de representaciones artísticas, tales como la música, la danza, el baile, la poesía y el canto, cuyo representante y actor principal es el *jàlí*. El discurso del *jàlí* como enunciado pragmático-retórico está siempre marcado por el verbo, los componentes de la retórica y por el imaginario lingüístico. La oralidad es el elemento catalizador de esta música a temas (la del *jàlí* en el Manding).

Bibliografía

- Camara, S. (1992). *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. París: ACCT, Karthala, SAEC.
- Mazzoleni, F. (2008). *L'épopée de la musique africaine. Rythme d'Afrique atlantique*. París: Hors collection.
- Revue Balafon. Pour une meilleure connaissance de l'Afrique noire*. (1978). África: Air Paris.
- Sadji, A. (1985). *Ce que dit la musique africaine*. París: Présence Africaine.

Anexos



Ilustración 1. Músicos de *balafon*. Fuente: *Revue Balafon* (1978, pp. 4-5). Son músicos tradiciones en ritos ceremoniales.



Ilustración 2. *Jàlimusso* o una mujer *jàli*. En su vestimenta típica, a su lado, el *jàli* tocando la *kôra*. Fuente: Mazzoleni (2008, p. 35).

La presencia global del ensamble de percusiones mandingas de África del Oeste y su apropiación contemporánea en escenarios urbanos de México

Igaël González Sánchez¹

Música del África mandinga

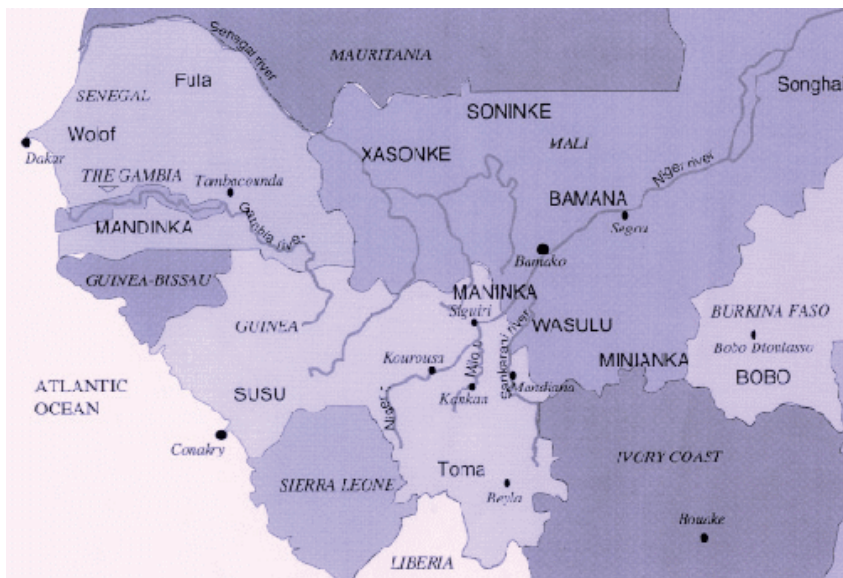
La investigación que antecede a estas páginas consiste en una primera exploración en torno a los circuitos nacionales y transnacionales erigidos para la transmisión de la enseñanza musical y dancística, así como de los ensambles, colectivos y empresas artísticas que difunden o, en su defecto, también mercantilizan los elementos provenientes del pueblo mandinga del oeste de África.

Por supuesto, tener como referencia de origen la región subsahariana del oeste de África y aun considerando únicamente los pueblos de origen mandinga, se advierte una diversidad étnica y lingüística tan amplia que vuelve obligado ofrecer una ubicación más precisa de las distintas tradiciones musicales que ahí convergen, y al menos un somero conocimiento histórico y geográfico de la región.

1 Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

Se trata, a muy grandes rasgos, de las distintas etnias que aun con variantes dialectales tienen como pasado común el haber estado bajo el dominio del Gran Imperio de Malí, fundado por Soundiata Keita (1230-1260), cuya nación se asentó a lo largo del Alto Río Congo, con una ubicación aproximada entre las ciudades de Bamako (al suroeste de Mali) y Kouroussa (noreste de Guinea). Durante su periodo de mayor esplendor, entre los siglos XIII y XV, el imperio mandinga se extendió desde Gao en el este y Timbuctú al norte, hacia las costas del Atlántico en el oeste (Bentley y Ziegler, 2006, p. 483). Los distintos pueblos bajo el dominio mandinga se dispersaron, diseminando su cultura y asimilando otros tantos rasgos de grupos locales. El declive del Gran Imperio de Malí corresponde a otros tantos siglos de dominio árabe-islámico,² y posteriormente al colonialismo francés, hasta mediados del siglo XX. Los descendientes del imperio mandinga (también llamados mande) siguen constituyendo una parte significativa de la población de los países independientes ubicados en el área (ver Mapa 1). En Malí y Guinea se les conoce como maninka (*malinke* en la literatura en francés), mientras que en Senegal, Gambia y Guinea-Bissau se les conoce como mandinka (*mandingo* para los británicos).

2 Mansa Musa, sobrino de Sundiata y soberano del Imperio de Mali de 1312 a 1337, se convirtió a la tradición islámica, peregrinando a La Meca entre 1324 y 1325, creando a su regreso mezquitas en su territorio y fortaleciendo el comercio a través del Sahara (Bentley y Ziegler, 2006, p. 487).



Mapa 1. Pueblos mandinga de África del Oeste subsahariana. Fuente: Eric Charry (1996).

Los topónimos se indican mediante cursiva (los países en letras mayúsculas); los grupos de origen mandinga se indican con letras mayúsculas en negrita.

No es mi intención reconstruir aquí la historia del África mandinga o establecer conexiones con sus orígenes prehistóricos a partir de instrumentos o formas musicales,³ sino resaltar ciertas formas musicales como parte de la historia cultural de un pueblo, en tanto permita describir su situación reciente. De cualquier manera, como ha señalado Bebey (1976, p. 16), cualquier intento de seguir el significado y la evolución de la música africana arrojará luz sobre la evolución de la sociedad africana en general, y ayudará a aclarar las marca-

3 La utilización de la música como herramienta para la reconstrucción de la historia cultural de África es tratada por Alan Merriam (1967, pp. 83-114), para quien no hay necesariamente marcadas diferencias entre los sonidos y sistemas musicales africanos del pasado lejano y el presente: "music (structure) is carried below the level of consciousness and therefore is particular resistant to change". Para Merriam, resulta mayormente significativo el estudio de "clusters culturales", antes que áreas ecológicas o regiones lingüísticas. En este caso, habla de la presencia arqueológica de xilófonos entre los mandingo y malinke, antes que de los tambores (membranófonos de tronco con parche de piel por uno o ambos extremos), de los que pueden encontrarse evidencias a lo largo y ancho del continente africano.

das diferencias entre los valores estéticos de la música africana con respecto a los de la sociedad occidental.

En este sentido, hay pueblos africanos donde la música, como concepto, no existió sino hasta después del contacto colonial (ver: N'Ketia, 1974), aunque la práctica musical y el rol social del músico existen desde tiempos lejanos, en tanto el artista africano es aquel que se consagra en los servicios brindados a su comunidad. Esto es, los músicos aportan los sonidos que acompañan (prácticamente todas) las actividades de la vida cotidiana, pues la música no era, ni es necesariamente, considerada como una actividad en sí misma, sino parte integral de otras.⁴

Acompañar con música las actividades de la vida cotidiana, entonces, es concebido como una profesión particularmente marcada por un sistema hereditario y endogámico. Es indudable el enorme papel que juegan los *griots* (llamados *jelis* en las lenguas mandé) como músicos, historiantes y mediadores sociales en el norte y occidente de África (Chamorro, 2009, p. 175), y como una fuente histórica para la tradición oral (Rial Álvarez, 2013). En cualquier caso, debe considerarse que el papel del músico difiere enormemente de un grupo a otro. Evidentemente, en el África del Oeste perviven sistemas jerárquicos, donde el derecho de interpretar ciertas formas musicales está reservado a miembros de determinados linajes, gremios o castas, y el adiestramiento es estricto o especializado en extremo (Agawu, 1995; Chamorro, 2009; Locke, 1996; Blacking, 2003). No obstante, para el caso de la cultura musical mandinga, se pueden distinguir otras esferas de acción para el músico “profesional” (aparte del *griot*), entre las que el etnomusicólogo Eric Charry (2000) distingue a:

- a. Los músicos de las sociedades cazadoras: cantos de cazadores y héroes legendarios acompañados con el *simbi* (arpa de calabaza con siete cuerdas);
- b. música de los *jelis* (*griots*) tocada en el *bala* (xilófono), *koni* (especie de laúd); y *kora* (arpa de 21 cuerdas), y asociada a los eventos de gobernantes, guerreros, mercaderes y patronos;
- c. ensamble de percusiones para eventos relacionados a ceremonias de la vida cotidiana, de carácter agrícola o recreativo, integrado por uno o varios *djembe* (membranófono de parche simple tocado con

4 Este punto también es abordado por Locke (1996, p. 71), Stone (2005, p. 15) y Turino (2004, p. 171).

las manos) y *dundun* (membranófono de parche doble tocado con una vara);

- d. ensambles urbanos (modernos) con instrumentos eléctricos (llamados *orquestas*) y que en su alineación pueden incluir a *griots* que tocan guitarra, o bien, algunos otros elementos de las tres formas anteriores.

Cabe señalar que esta última esfera se vuelve, en parte, lo que podría llamarse “música popular africana”,⁵ manifestación que despunta después de la Segunda Guerra Mundial, en sincronía con el proceso de modernización y descolonización de la región. Gran parte de las culturas musicales del África del Oeste se adaptaron a los requerimientos urbanos; esto es, estilos musicales, danzas y ritmos provenientes del entorno campesino o de las aldeas rurales fueron llevados a las ciudades junto a las oleadas migratorias, como sucederá también con las otras.

Sin embargo, es el ensamble de percusiones donde destaca el tambor *djem-bé* y *dundunes* (recién mencionado en el tercer inciso), sobre el que me interesa centrar la atención, dado que sus elementos performativos, provenientes mayormente de ritmos y danzas tradicionales de origen *malinke* y *susu* (subgrupos etnolingüísticos mandinga localizados en el área costera de la actual Guinea), han sido internacionalizados y convertidos en el principal portador de conocimiento musical acerca del África Occidental para el resto del mundo.

El ensamble de percusión mandinga y sus contextos performativos

El ensamble de percusiones mandinga, integrado por *djem-bé* y *dundunes*, ha servido durante siglos como base musical para las danzas y para amenizar eventos familiares o celebraciones comunitarias en el área que comprende los actuales países de Malí y Guinea.⁶

5 Sobre el desarrollo de grupos, bandas y artistas, así como una escena *pop*, un *star system* y el desarrollo de la música mediática en África, puede revisarse el libro de Tenaille (2002).

6 Se distingue de otro ensamble de tres tambores llamados *kutirindingo*, *kuritiba* y *sabaro*, que acompaña a las danzas en la región mandinga de Senegambia, pertenecientes al grupo lingüístico wolof (Charry, 2000; Knight, 1984).

El *djembe* es un tambor hecho en un tronco de una sola pieza tallado en forma de copa, tiene como parche un cuero de cabra, tensado mediante un complejo sistema de cuerdas y aros de metal; se toca con las manos. Los *dundunes* refieren a los tres tambores cilíndricos encargados de llevar la base polirítmica sobre la que improvisa el *djembe*. Estos son: *dundun* (el mayor) *sangban* (el mediano), y *kenkeni* (el más pequeño). Llevan cuero en ambos extremos y cuando son tocados por separado se les adosa con una campana de acero que se percute con otro metal (ver Ilustración 3).



Ilustración 3. Ensamble mexicano de percusión mandinga: Francisco (*shekere*), Jesús (*djembe*), y Eduardo (*dundunes*), durante clase de danza guineana impartida por Karime Barreiro. Centro Deportivo Tabasco, Tlatelolco, México. Marzo, 2015. Archivo personal del autor.

En el área del África mandinga, los percusionistas de este ensamble son portadores de conocimientos tradicionales que se conjugan con el carisma, la fortaleza y destrezas técnicas en la ejecución de sus propios tambores (de los cuales, por lo general, son dueños) durante los distintos eventos u ocasiones musicales de una localidad. Según lo señalado por Polak (2000, p. 8), el *djembéfola* (palabra que designa al ejecutante del *djembe* entre los

malinke) toca cuando hay algún compromiso establecido y por el que generalmente cobra. Su actuación constituye el sustento que le permite ganarse la vida.

Según Eric Charry (2000, p. 203), el *djembéfol* debe poseer ciertas cualidades performativas, considerando características técnicas o la velocidad de ejecución. Pero al contrario a lo que en Occidente se considera la virtud musical, las virtudes del *djembéfol* radican en su reconocimiento social, implica tener la gracia para participar con su instrumento de manera comunal y no para ser reconocido individualmente. Cabe señalar que estos percusionistas, a diferencia de los *griots*, no pertenecen necesariamente a una casta o una familia; tocan para el pueblo, donde también puede ser agricultor, pastor, etc., o bien, viajan entre aldeas de manera itinerante.

Durante el proceso de urbanización del África Occidental francesa (y posteriormente como resultado de la formación de los Estados independientes de Guinea, Malí, Costa de Marfil, Senegal y Burkina Faso), ser percusionista del ensamble de *djembé* y *dundun* devino en lo que podría considerarse una “profesión liberal” (Flaig, 2010, p. 20), un oficio común entre la población de origen mandinga de ciudades capitales, tales como Conakry, Bamako, Abdijan, Dakar y Bobo Dioulasso. En este sentido, es importante considerar los distintos contextos performativos en los que se desenvuelve actualmente el ensamble de percusión mandinga en África Occidental y la manera en la que se ha desarrollado e internacionalizado.⁷

Roderic Knight (1984, p. 55) detalla las particularidades que existen entre los escenarios y la práctica performativa que distingue el “*jaliya*” (práctica musical del *griot* o *jeli*) del ensamble de percusiones, sin embargo, a la época actual, tales prácticas se yuxtaponen, aunque sin llegar a diluirse, dejando como rastro algunas conexiones entre sitios locales y globales. Esto es, los *griots* han adoptado la práctica de la percusión a pesar de no ser un instrumento que les

7 “[...] las diferencias contextuales en el *performance* de una pieza musical no tienen mayor relevancia cuando los contextos no modifican sustancialmente los elementos de dicha pieza [caso de música escrita] sin embargo, en las sociedades que se rigen por tradición oral [*non-literate societies* en la versión original en inglés] el *performance* se vuelve el principal foco de análisis”, según Gerard Béhague, (1984, pp. 7-11). Las prácticas performativas son definidas por este mismo autor como: “the social setting in which the performance takes place, the role of the musicians in that setting, aesthetic judgements about the music and its performance, the application of those judgements in teaching of music, and the content of the song texts, especially as this sheds light on the relationship between the performer and the audience” (Béhague, 1984, p. 53).

corresponda por tradición, dada la demanda que tiene la percusión mandinga en los escenarios internacionales.

Investigaciones más recientes distinguen diferentes contextos en la práctica de la percusión mandinga (Polak 2000, p. 12; Charry, 2000, p. 193; Flaig, 2010, p. 23). En primer lugar, debe considerarse la presencia de los tambores en aquellas celebraciones familiares, urbanas o campesinas, de carácter local. Se trata de eventos populares que involucran a la misma comunidad, ya sea en rituales que corresponden al ciclo de la vida de las sociedades musulmanas de África Occidental (nacimiento, circuncisión, casamientos), donde bailar es parte esencial y prácticamente una obligación sociocultural. También forma parte de eventos donde la percusión acompaña la realización de trabajos colectivos, como la siembra o la cosecha. En tales ocasiones, el ensamble de percusiones funge como entretenimiento colectivo, en tanto alienta a los participantes al baile, o bien, a la realización de sus actividades.

Debe recalcar que a partir de la segunda mitad del siglo pasado se presentaron fuertes oleadas migratorias que llevaron a poblaciones enteras, incluyendo sus ritmos y danzas, de las zonas rurales a las ciudades. Muchos de estos ritmos tradicionales han sido reinterpretados y asimilados dentro de los contextos modernos en los que se desarrolla la vida urbana. Danzas tradicionales como *Dundumba* (en malinke, “danza de los hombres fuertes”), *Mendiani* (“danza de iniciación ceremonial”) o *Kuku* (“danza de las cosechas” o “de los pescadores”) son requeridas para las fiestas en los barrios populares de Conakri, la capital de Guinea (Castellanos, 2010), al igual que en Bamako, capital de Malí (Polak, 2000).

En segundo lugar, se debe considerar el rol que juegan las percusiones mandingas y sus danzas tradicionales retomadas como parte del folklor regional, en montajes a cargo de las compañías estatales o *ballets* nacionales creados durante el periodo poscolonial e independiente. De esta manera, la música y danza festiva de origen rural y tradicional señaladas en el párrafo precedente fueron expresiones retomadas como parte de los movimientos nacionalistas como manifestaciones emancipatorias (Charry, 2000; Mekuria, 2006; Castellanos, 2010). Destaca el caso de Guinea, donde, bajo la férrea tutela del general Sékou Touré,⁸ surgieron dos compañías de *ballet* que fungieron como un bastión multiétnico de la identidad nacional: Les Ballets Africains de la Républi-

8 Con la independencia lograda ante Francia en 1958, la vida independiente de Guinea sufrió la instalación de un régimen autocrático encabezado por el primer jefe de Estado Sékou Touré, con tintes de un régimen pro-socialista y pro-soviético (ver: Saganogo, 2012).

que de Guinée (la compañía nacional de danza) y el Ballet Djoliba (compañía personal del presidente Touré).

Estas agrupaciones, en tanto promotoras de representaciones de una nueva identidad nacional, adaptaron el *performance* del ensamble tradicional de percusiones a los medios occidentales de puesta en escena (Bebey, 1976; Mekuria, 2006). Además, hizo de los músicos y bailarines una nueva profesión urbana a la que cualquier guineano, con los méritos necesarios, podía acceder, independientemente del origen étnico o de su pertenencia a la casta *griot* (Kokelaere y Saïdani, 1997). Por algún motivo, el nacionalismo que Sékou Touré imprimió en los *ballets* de Guinea favorecieron a las representaciones musicales y dancísticas con ensambles de percusiones de los pueblos mande y susu; ambos grupos étnicos estrechamente relacionados con el uso del *djembe* al centro del escenario, característica que permanece en los números del *ballet*, donde invariablemente destaca la figura del *djembe* solista. A fin de cuentas, las puestas en escena recreaban espectacularmente celebraciones de la vida cotidiana de los pueblos y del contexto ritual (Mekuria, 2006).

En la misma medida en que los *ballets* guineanos se presentaban alrededor del mundo, músicos y bailarines se convertían en embajadores culturales de Guinea en Occidente (Flaig, 2010, p. 19). En este sentido, un tercer contexto performativo para la percusión mandinga deriva de los anteriores e implica la presencia de dichos elementos expresivos en los mercados internacionales, constituidos en torno a los espectáculos y a la enseñanza de la música de percusión y danza “afro”. Este surge como consecuencia de los reacomodos de las expresiones musicales y dancísticas mandingas a partir de dos hechos fundamentales: primero, con las presentaciones fuera de África de las compañías nacionales de *ballet* guineano; y posteriormente a la muerte del dictador militar guineano Ahmed Sékou Touré en 1984, cuando los *ballets* se desintegran en compañías más pequeñas que se diseminan en el mundo entero, ofreciendo, cual verdaderos empresarios culturales, espectáculos, conciertos, talleres, instrumentos y vestuario (Flaig, 2010, p. 38).

Cabe señalar que algunos investigadores destacan la práctica de la danza y percusión africana en los Estados Unidos, en tanto formó parte de las expresiones utilizadas por los movimientos de los derechos civiles afroamericanos a partir de la década de los sesenta, también conocidos como *Black Power* (Mekuria, 2006, p. 29). Si bien, esto forma parte de un capítulo importante para la historia de los afroamericanos estadounidenses, fue una práctica que no tras-

cendió fuera de este grupo, como ocurrió a partir de los años noventa del siglo pasado, cuando el *djembe* se insertó a la cultura popular urbana global. Se trata de un instrumento muy versátil y adaptable a otros géneros musicales, particularmente a expresiones relacionadas al género conocido como *world music* y a distintas prácticas músico-terapéuticas relacionadas con el *new age* en los países occidentales.

Debe destacarse la emergencia de “círculos de percusión” (conocidos como *drum circles*) en ciudades de Norteamérica como Nueva York, Toronto y Montreal (Flaig, 2010; Kelley, 2014; Mekouria, 2006), en Francia (Kokelaere, 1997) y Alemania (Polak, 2000), o sea, ensambles de músicos no africanos. Los *drum circles* son mencionados como los primeros espacios para la difusión y aprendizaje de la cultura musical mandinga, pues iniciaron, según los autores recién citados, a nivel “no-oficial”, a través de redes (no estrictamente comerciales) que permitieron vincular a profesores de música, aficionados y tiendas de tambores del mundo occidental con percusionistas, bailarines y artesanos africanos, dando como resultado la industria cultural que existe en la actualidad.

Hoy en día abundan empresas que a través de internet venden tambores y accesorios para la práctica de la percusión guineana,⁹ y con esto se ha creado toda una industria de la fabricación de instrumentos en Conakri, Bamako y Ghana, principalmente. De hecho, la demanda de este tambor en el mundo entero abrió un mercado para las grandes empresas de percusiones, tales como Latin Percussion (LP), Meinl, Remo, Toca, Tycoon, entre otras, que han incluido en sus catálogos de venta las percusiones guineanas adaptadas con herrajes y sistemas sofisticados de afinación (por ejemplo, el de fibra de vidrio desarrollado por Remo) (ver Ilustración 4).

De la misma manera se comercializan masivamente métodos en audio y video, o bien, transcripciones de ritmos tradicionales con notación en tablatura, o en notas musicales convencionales. Estos profesores no son africanos necesariamente. El acceso a internet resulta fundamental tanto para la venta de artículos e instrumentos, como para la difusión de los talleres y clases con maestros africanos, o bien, de sus discípulos que han institucionalizado la enseñanza fuera de África.¹⁰ De hecho, los maestros africanos con suficiente

9 Por ejemplo: <http://www.djembedirect.com/>, <http://www.rhythmtraders.com/>, <http://www.drums.org/>, <http://www.etnopercusion.com/index.htm>, entre otras.

10 Quizá el caso más destacado lo constituye Mamady Keita. Fue el *djembe* solista del *ballet* Djoliba de 1962 a 1988, año en que deja la compañía y se establece en Bélgica. Crea la academia “TAMTAM Mandigue”,

capital social (ex miembros de *ballets*) organizan “campamentos musicales” basados en la inmersión del estudiante occidental en el contexto cultural mandinga, principalmente en la ciudad de Conakri, generando empresas que oscilan entre el turismo y la enseñanza (Zanetti, 1999, Charry, 2000).



Ilustración 4. Tienda con instrumentos africanos tradicionales y modernos. Guadalajara, Jalisco, Febrero, 2015. Archivo personal del autor.

Los campamentos y talleres en Guinea, Malí y Costa de Marfil se han convertido en una práctica usual entre los aficionados a las percusiones del mundo entero. Queda claro que la enseñanza, las atenciones y el trato que reciben los aprendices occidentales en África no se asemeja ni por asomo a las condiciones, a la pedagogía, ni al nivel de los músicos y bailarines locales. Algunos percusionistas toman el viaje a Conakri como peregrinación o rito de paso, como una etapa en la consagración como percusionista o bailarín ya iniciado en los ritmos africanos. Los maestros del *djembe* siguen enseñando a partir de la oralidad, utilizando onomatopeyas para los distintos toques del tambor, aunque esto puede mezclarse con la pedagogía occidental. Los que buscan en África las fórmulas tradicionales de enseñanza lo hacen pasando estancias largas o buscando maestros en las áreas rurales de Guinea.

que al día de hoy ofrece certificaciones internacionales en los cinco continentes. Actualmente su sede principal se encuentra en Monterrey, Nuevo León. Sus cursos se encuentran en <http://www.tmda.com/>.

La situación actual de la percusión mandinga da pie a debates encontrados, en tanto a la autenticidad y las formas de apropiación de la música de las culturas tradicionales. En algunos casos hay investigadores y actores que sostienen que esta cultura musical, al igual que muchas otras, está siendo difundida alrededor del globo de una manera irrestricta y poco consciente de sus particularidades socioculturales, al insertarse como una mercancía en el complejo y “ezquizofónico” fenómeno de la llamada *world music* (Feld, 1994, p. 257). Otras posiciones aseguran que en el contexto global, estos eventos y objetos, sobre todo los talleres de percusión impartidos por los *djembefolas* africanos, se constituyen como el principal sitio de encuentro, de transmisión, negociación intercultural y enriquecimiento mutuo (Flaig, 2010).

La percusión afro en México

La práctica de la danza y la percusión de origen africano en México puede considerarse una constante desde tiempos de la Conquista y la Colonia, con la llegada de negros que por lo general se encontraban en condición de esclavitud. Hay instrumentos musicales y, en general, manifestaciones populares dan testimonio de esta expresión que se fundió y confundió en el mestizaje. Esto sin dejar de lado a las poblaciones negras localizadas en las costas de Guerrero y Oaxaca que siguen demandando su reconocimiento.¹¹ No obstante, la expresión que aquí nos atañe no tiene necesariamente un anclaje profundo en tierras mexicanas, sino que tuvo su propio desarrollo en el proceso de descolonización del África del Oeste y se insertó a los circuitos globales a finales del siglo pasado.

Como hemos visto en el apartado anterior, la música de percusiones y las danzas de origen mandinga tuvieron auge especial en Guinea, de donde surgen las primeras compañías de *ballet* africano. Muchos de los miembros de las compañías de *ballet* migraron hacia Europa o Norteamérica en los años noventa, internacionalizando lo que Vera H. Flaig (2010) denomina “comunidades estéticas” fuera de África.

Los primeros ensambles de danza y percusión guineana en México datan de mediados de la década de los años noventa del siglo pasado, según el tes-

11 Sobre la presencia africana en la música de México puede consultarse: Chamorro (2006); García de León (2002), entre otros.

timonio que brinda Eduardo Garavito (2010). De entonces a la fecha ha ido multiplicándose en diversos espacios urbanos, y ha sido apropiado por individuos pertenecientes a diversos sectores de la sociedad mexicana. Estas primeras generaciones de músicos y bailarinas han logrado establecer una “escena” en distintas ciudades de México. Entre sus practicantes se utiliza el término *afro* para adjetivar a la danza y a la percusión (*i.e.* danza *afro*, percusión *afro*) y para reconocer y reconocerse en la comunidad de practicantes de la percusión mandinga (es decir, ser alguien que “toca” o “baila *afro*”, o que forma parte del movimiento *afro*).

Según testimonios recopilados en trabajo de campo, algunos percusionistas reprodujeron inicialmente la práctica de los círculos de tambores (usuales en Estados Unidos) hasta concretar ensambles tocando ritmos guineanos, y que serán consagrados mediante eventos con profesores africanos. Así también, algunos percusionistas destacados que iniciaron como aficionados se insertaron de alguna manera a la red de intercambios directos con profesores y artesanos fabricantes de instrumentos en Guinea-Conakri.

Las prácticas de apropiación de la cultura mandinga en México se han vuelto sumamente visibles por la presencia de ensambles de danza y percusión en ciudades como Xalapa, Guadalajara, Cuernavaca, Playa del Carmen, Puebla, Los Cabos y la Ciudad de México. La presencia de ensambles permite consolidar una escena y músicos hombres, capaces de tocar durante las clases de danza, en donde destaca la presencia femenina. Para finales de la década de los noventa e inicios del siglo *xxi*, tomar clases de danza africana era ya una más de las actividades de recreación elegibles entre la oferta cultural de algunas ciudades de México. La danza *afro* (ofrecida en ocasiones como danzas de origen tradicional) coexiste con la danza árabe (*bellydance*), danzas tahitianas, e inclusive con *capoeira* (danza marcial afrobrasileña). Ahora bien, en tanto fenómeno sociocultural, el *afro* empezó a ser estudiado académicamente como parte de las manifestaciones culturales contemporáneas urbanas de México. A continuación, se detallarán estos acercamientos.

Camilo Barrero Cubillos (2013), percusionista colombiano y maestro en etnomusicología por la Escuela Nacional de Música, inició con el estudio del fenómeno de apropiación de la cultura expresiva mandé en la Ciudad de México. Para este autor:

El término *afro* se retoma de una categoría *emic* utilizada en México para denominar a una variedad de prácticas musicales provenientes de África Occidental [danza guineana, música mandé, percusión mandé, danza africana, entre otras], con una mayor influencia de Guinea-Conakry y relativas a las etnias de las familias lingüísticas *susu* y *mandé*. Estas músicas tienen un complejo devenir histórico de más de siete siglos, pues ya se hace presente desde el imperio Mali para el siglo XIII.

Para Barrero Cubillos (2013), la música *afro*, y sobre todo el uso de tal adjetivo, se asocia a una escena musical caracterizada por el uso de ensambles de percusión y su estrecha relación con la danza de África del Oeste, no así para la presencia negra de larga data en el continente americano. “Aunque el reconocimiento de la tercera raíz cultural de México –la influencia de las comunidades afrodescendientes– aparece reiteradamente en los relatos de algunos actores, rara vez establecen vínculos directos con las músicas afromexicanas”, por lo que podría decirse (desde el punto de vista de Cubillos) que los ensambles de danza y percusión se mantienen como una escena aparte de otras manifestaciones que, hasta cierto punto, reivindican la herencia *afro-mestiza*, como lo es la escena nacional del son jarocho.

Una escena adjetivada con un término referente al mundo musical corrobora, según Keith Negus (1997, p. 37), “el espacio cultural en el que determinadas prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras en una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo a una variedad de trayectorias de cambio e inseminación cruzada”.¹² En este sentido, cada escena musical cuenta con lógicas variables, distintos desarrollos donde los participantes interpretan los cambios espaciales y temporales. No obstante, las escenas musicales no son espontáneas; implican “alianzas y coaliciones” de clase, raza, género, etc., para poder mantenerse y recrearse, sobre todo cuando se asocia principalmente a una lógica conectada a la circulación comercial. Si tomamos la definición de Negus (1997) como guía para la de una “escena”, las aportaciones de Barrero (2013) dan luz de una práctica que va más allá de simples hábitos de consumo, aun cuando sus consideraciones buscan “estudiar lo *afro* tanto en su generalidad como en su singularidad simbólico-discursiva”. En todo caso, así como Barrero (2013) propone estudiar una “es-

12 *Cross-fertilization*, en el original inglés [cita traducida libremente por el autor].

cena”, es posible avanzar en la descripción [en todo caso *etic*] desde el estilo y a manera de subcultura, como aquí se propondrá.

¿Un movimiento afromestizo?

En otras aproximaciones se habla de los ensambles de danza y percusión mandinga como parte de un “movimiento afro-mestizo”, según la propuesta de Fátima Luna (2010), que en sí no es un movimiento (o por lo menos no en el sentido sociológico del término),¹³ sino que más bien se caracteriza en su aporte como un estilo juvenil. Luna (2010, pp. 88-89) atestigua románticamente la emergencia del “Movimiento Afro-Urbano” (según ella) como “proveedor de un espacio de resistencia a través de la música y la danza africana para los desencantados y descontentos jóvenes urbanos mexicanos ante los embates económicos y sociales del capitalismo”.

De entrada, esta aproximación queda sujeta al marco teórico utilizado (teoría de los nuevos movimientos sociales de Manuel Castells y Alberto Melucci) y a una confusa interpretación de un movimiento social a partir (solamente) del testimonio de un ensamble y su comunidad aledaña. De ahí surge todo un “movimiento social creador –dice Luna– de una identidad de resistencia y un estilo de vida alternativo y –no era para menos– sustentable”. Ella observó el caso del Colectivo Maíz Negro, uno de los grupos emblemáticos de la escena *afro* en México. Este colectivo agrupa un número considerable de músicos, bailarines, lauderos y artistas con reconocida trayectoria, que han establecido una comunidad en el rancho La Olla, municipio de Coatepec, Veracruz.

No cabe duda que la labor de este colectivo es importantísima para la consolidación del “movimiento *afro*”, ya que mediante festivales anuales¹⁴, y sobre todo recibiendo con frecuencia la visita de artistas africanos, constituyen un punto de referencia consolidado, con infraestructura y metodologías para la enseñanza y, hasta cierto punto, accesible para todo aquel que desee introducirse al mundo de la percusión guineana, afrocubana y afrobrasileña.

Sin embargo, el Colectivo Maíz Negro no es el único grupo organizado para la enseñanza y promoción de la danza y percusión guineana en México.

13 Ver Castells (2004).

14 Ver sito de internet Festival Raíces: <http://festivalraices.blogspot.mx/>.

Hay muchos otros colectivos y particulares que están vinculados tanto a la escena local como a los circuitos globales hiperespecializados en la danza y percusión mandinga. Tales grupos se han consolidado como empresas en la medida que se ajustan las principales convenciones y restricciones del estilo *afro* impuestas en mayor medida por los maestros africanos. De esta forma, la música de percusión y danzas de Guinea han generado ya una industria cultural (discos, instrumentos y accesorios, talleres de danza y percusión y espectáculos), ligada a la explotación del exotismo que ofrece la idea de África.

Además de los anteriores, también pueden distinguirse una pluralidad de usos sociales asociados a la práctica de la percusión africana; algunos recibiendo apoyos institucionales a través de los institutos de cultura y artes de los estados y municipios para impartir clases y talleres; otros convirtiéndose en prestadores de servicios de animación y espectáculos para particulares; algunos más se vinculan a prácticas musicoterapéuticas en centros holísticos y participan en ceremonias de sectas vinculadas al *new age*; otros tantos formando parte de las prácticas de resistencia que ocurren en la vía pública y como espectáculo de arte callejero.



Ilustración 5. Clase de percusión africana del profr. Harouna Dembéle (Burkina Faso), V Festival Raíces, Zoncuantla, Veracruz. Abril, 2015. Fotografía de Valentín Covarrubias.

La percusión mandinga y las apropiaciones a la mexicana: a manera de conclusión

Es indudable el valor de las investigaciones de Camilo Barrero (2013) y Fátima Luna (2010) arriba mencionadas, pues nos permiten pensar en una “escena” o, en todo caso, “movimiento” *afro*, lo que nos habla de un nivel elevado de organización (suficiente como para la realización de festivales anuales) y, en estos términos, visualizar a los actores destacados dentro de la comunidad artística del *afro*. Pero además del Colectivo Maíz Negro y los espacios ocupados por esta expresión en la Ciudad de México, hay todavía muchísimos jóvenes involucrados en la reproducción de la danza y la percusión africana, e interconectados de múltiples formas a los circuitos globales de transmisión de la tradición.

Nos preguntamos, entonces: ¿cuáles son las particularidades de los ensambles que reproducen lo que se considera un “estilo *afro*” en México y qué factores locales coadyuvan a su desarrollo?, ¿qué sentido adquiere el aprendizaje de este tipo de música entre las juventudes urbanas?

El hecho de que lo *afro* pueda considerarse un “movimiento” entre sus propios participantes, demuestra que no puede caracterizarse como una simple moda juvenil, ni como un género musical etiquetable para su comercialización mediática. Inclusive el título de “tribu urbana” (Maffesoli, 2009, p. 188) resultaría práctico para designar esta manifestación, pero todos estos rótulos sólo designan a un grupo de referencia dependiendo desde dónde y por quién es observado. Para visualizar las interconexiones efectivas no basta usar un método basado únicamente en la observación, o de plano transpolar el modelo teórico de los nuevos movimientos sociales al terreno empírico de esta manifestación (o el de las “tribus urbanas”), sin observar detenida y profundamente el estilo de vida en sus inflexiones discursivas.

En todo caso, considero necesario mirar en la materialidad (y la materialización) de las prácticas, a sabiendas de la diversidad de usos sociales y experiencias derivadas.¹⁵ Con esto intento hacer notar que la práctica artística involucra algo más que la habilidad técnica; pues es necesario for-

15 De esta aproximación se deriva la elección de un modelo etnográfico “multilocal”, según la propuesta de Marcus (2001, p. 5), es decir, mediante una aproximación etnográfica “elaborada en función de las construcciones específicas y los discursos que aparecen en cierto número de áreas, culturas y sociedades contemporáneas.”

mar parte de alguna red de relaciones sociales para que ocurra cualquier tipo de *performance*. Como propone Howard Becker (2008, p. 10), el arte es siempre una actividad conjunta, a pesar de las formas de cooperación, personas cuya actividad cooperativa y organizada a través del conocimiento en conjunto de los medios convencionales de hacer las cosas, formas de cooperación que pueden ser efímeras o rutinarias, pero que crean patrones de acción colectiva.

Para los aficionados a la percusión y al baile, meterse de lleno al *afro* implica, antes que asumir un estilo de vida diferenciado, hacer de la danza y la percusión un *modus vivendi* y un *operandi*. Muchos percusionistas y bailarinas de México han logrado llegar a estudiar en África,¹⁶ dando como siguiente paso su profesionalización como ejecutante e instructor. Vivir la autenticidad de África se vuelve una experiencia capitalizable, pues para la mayoría de aficionados, la identificación y el aprendizaje se logra por la vía mediática. Resulta significativo que la apropiación de esta expresión ofrece una alternativa laboral que redunde en una oportunidad de acercar a otros a una cultura musical de transmisión oral que proviene del otro lado del océano (o bien, de sus sucursales norteamericanas y europeas).

Visto desde afuera, el *afro* podría ser considerado como un género musical, como una tribu urbana o cualquier otro término que permita demarcación de territorios identitarios. Los estilos musicales y sus construcciones estereotipadas aparecen siempre que se quieran enumerar los rasgos característicos de una tendencia estética que coexiste junto a otras tendencias o expresiones urbanas. Esto es, en tanto un estilo subcultural (una comunidad estética, diría Flaig (2010)); el *afro* muestra su existencia por medio de códigos semánticos diferenciados expresados a manera de signos, produce un discurso capaz de aplicarse a distintos soportes de comunicación, no sólo en la música y en la danza, sino también por su presencia en ciertos espacios de la ciudad, o bien, insertos en el diseño de afiches, *flyers* y carteles para atraer a un tipo de audiencia y asegurar una forma particular de *performance*.

Conviene, sin embargo, distinguir aquellos estilos que representan proyectos identitarios con visiones distintas del mundo de aquellos construidos a partir de fetiches mediáticos. Aquí la percusión se vuelve un signo que ga-

16 Hay algunos relatos de percusionistas y bailarinas mexicanas siguiendo este tipo de cursos o estancias de aprendizaje, véase por ejemplo el texto de Lilith Alcántara (2004).

rantiza, al menos simbólicamente, el espíritu tradicional o la sonoridad étnica implicada en esta como en tantas otras representaciones basadas en el imaginario del África negra.

Curiosamente esta subcultura urbana busca la identificación con la africanidad y la negritud allá en África, y no así en lo afromexicano o afrodescendiente. Los ensambles de danza y percusión mandinga en México se desvinculan performativamente (no así en el plano ideológico) de movimientos sociales por los derechos de las comunidades afrodescendientes mexicanas. La *tercera raíz* de la cultura nacional aparece al menos en los discursos emitidos por los integrantes de los ensambles, pero sigue resultando curioso, por no decir contradictorio, que un gran número de mestizos reproduzcan en México danzas y ritmos africanos sin haber volteado a ver las expresiones de los pueblos negros de México.

Tal situación atañe a un viejo debate en torno a la autenticidad y la esencia de lo africano. A ese propósito, Janheinz Jahn (1954, p. 21) señaló que entre las culturas neoafricanas “lo más auténtico es considerado lo más primitivo”, lo que vive allá en la selva. El África negra parece representar la quintaescencia de lo subterráneo, la encarnación de valores como la búsqueda de aventura y emoción, que coexisten con los aspectos formales y positivos de la sociedad occidental, la que ofrece seguridad y rutina.



Ilustración 6. Ensamble de percusiones realizando espectáculo callejero en un cruce de la ciudad de Hermosillo, Sonora. Abril, 2015. Fotografía de Cristina Guirette.

De esta forma, la música mandinga ejecutada por ensambles de mexicanos, dejando a un lado las competencias performativas en las que se representa la realidad musical africana, se inscribe en diferentes usos y contextos asociados al espectáculo de lo exótico, de la corporalidad caracterizada por la fuerza y la sensualidad, por el baile y la fiesta. Esta relación no proviene totalmente del contenido musical, sino que la práctica de la música y danza africana se asocia a otras prácticas de la vida cotidiana, sobre todo a místicas alternativas (entre otras manifestaciones) con las que se integran para formar parte de un movimiento sociocultural más amplio y heterogéneo.

Considerando lo anterior, el fenómeno urbano que en México pone en escena lo *afro* implica la resignificación de elementos estéticos de la cultura expresiva mandinga del África del Oeste, particularmente de Guinea. En este caso, aunque la música africana de percusiones tiene anclajes en elementos profundos en la cultura expresiva de los pueblos mandinga, tanto de origen *griot* y tradicional, como de origen popular y urbano, pareciera que su adopción y apropiación por parte de las juventudes urbanas de México se encuentra vinculada a la ausencia de identidades de adscripción, o más bien, en la búsqueda de las mismas y de nuevos proyectos de vida, nuevas estrategias de supervivencia, nuevos imaginarios para la construcción de modelos socioculturales que hagan frente a la crisis de alteridad producida por el impacto de los cambios estructurales en el marco de la globalización, así como por la profunda corrupción institucional avalada en el cinismo de la clase política nacional.

Bibliografía

- Agawu, K. (1995). *The Invention of African Rhythm*. E.U.: University of California Press.
- Barrero Cubillos, C. F. (2013). Espacios e identidad: Un acercamiento al 9º Festival del tambor y las culturas africanas desde los estudios de performance. *Heptagrama*, (3). Disponible en: http://heptagrama.info/?page_id=220. Consultado el 23 de diciembre de 2013.
- Bebey, F. (1976). *African Music. A People's Art*. Chicago: Lawrence Hill Books.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Béhague, G. (1984). *Performance Practice*. Estados Unidos: Greenwood Press.
- Bentley, J. y Ziegler, H. (2006). *Traditions and Encounters. A Global Perspective on the Past*. New York: McGraw-Hill, 3a. ed.
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, (12), 149-162.
- Castellanos Malagón, A. (2010). El devenir de la tradición: la danza del dundumba en los contextos rurales y urbanos de Guinea. *Regiones, Suplemento de Antropología*, (40), 21-25. Disponible en: <http://www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a03.html>. Consultado el 21 de febrero de 2015.
- Castells, M. (2004). El poder de la identidad. *La era de la información. Vol. 3*. México: Siglo XXI.
- Chamorro Escalante, A. (2006). La presencia africana en la música de México. En N. S. de Friedman (Ed.), *América Negra* (pp. 59-75). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____ (2009). El papel de los *griots* como músicos, historiantes y mediadores sociales en el norte y occidente de África. En E. García Fernández y S. Ramos Núñez (Eds.), *Aproximaciones al análisis del arte tridimensional, bidimensional, visual, verbal y sonoro* (pp. 179-195). México: Universidad de Guadalajara, Centro de Arquitectura Arte y Diseño.
- Charry, E. (1994). The grand Mande guitar tradition of the Western Sahel and Savannah. *The World of Music*, 36(2), 21-61. Disponible en: <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=3741106>. consultado el 6 de septiembre de 2013.
- _____ (1996). A Guide to the Jembe. *The Mande Rhythm Cross Reference*. Disponible en: <http://tcd.freehosting.net/djembemande/cross.html>. Consultado el 10 de julio de 2014.
- _____ (2000). *Mande Music*. Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Feld, S. (1994). From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification practices of the world music. En C. Keil y S. Feld, *Music Grooves* (pp. 257-290). Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Flaig, V. H. (2010). The politics of representation and transmission in the globalization of Guinea's Djembé (Tesis de doctorado en Musicología). Universidad de Míchigan, Estados Unidos. En línea: <http://hdl.handle.net/2027.42/75801>. Consultado el 19 de enero de 2014.

- Garavito, E. (2005). Antecedentes de danza y música africana en México. Disponible en: http://colectivofare.wordpress.com/un-poco-de-historia/texto-sobre-la-danza-y-musica-africana-en-mexico/?blogsub=confirming#blog_subscription-3. Consultado el 14 de noviembre de 2013.
- García de León y Griego, A. (2002). *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. Siglo XXI.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Jahn, J. (1954). *Las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kelley, M. A. (2014). *Adaptation and Creativity in Montreal's West African Music Scene* (Tesis de maestría en etnomusicología). The University of British Columbia. Disponible en: www.proquest.edu. Consultado el 10 de septiembre de 2014.
- Knight, R. (1984). Music in Africa: The Manding Context. En G. Béhague (Ed.), *Performance Practice* (pp. 53-90). Estados Unidos: Greenwood Press.
- Kokelaere, F. y Saïdani, N. (nov-dic/1997). 90: les années jembe. *Percussions*, 54. Disponible en: <http://www.iro.umontreal.ca/~vaucher/Music/kokelaere/index.html>. Consultado el 4 de noviembre de 2014.
- Lemarchand, P. (2000). *Atlas de África*. Madrid: Editorial Acento.
- Locke, D. (1996). Africa/Ewe, Mande, Dagbamaba, Shona, BaAka. En J. T. Titon (Ed.), *Worlds of Music* (pp. 71-143). Estados Unidos: Schirmer, Thomson Learning, 3a ed.
- Luna, F. (primavera del 2010). The Structural and Cultural Factors that Shaped the Emergence of a Cultural Afro-Mestizo Identity in the Colectivo Maíz Negro (CMN). *The Berkeley McNair Research Journal*, 17.
- Maffesoli, M. (2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona: Ediciones Península.
- Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades* 11(22), 111-27. Disponible en: <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=74702209>. Consultado el 24 de abril de 2014.
- Mekuria, W. (2006). *Modern-Day Griots: Imagining Africa, Choreographing Experience, in a West African Performance in New York* (Tesis de doctorado en antropología). The City University of New York.

- Merriam, A. P. (1967). The use of Music as a Technique of Reconstructing Culture History in Africa. En C. Gabel y N. R. Bennett (Eds.), *Reconstructing African Culture History* (pp. 83-115). Boston: Boston University Press.
- Negus, K. (1997). *Popular Music in Theory*. Gran Bretaña: Wesleyan University Press.
- Nketia, K. (1974). *The Music of Africa*. New York: Norton & Company.
- Polak, R. (2000). A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa and Beyond. *The World of Music*, 42(3), 7-46. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41692764>. Consultado el 3 de julio de 2014.
- Rial Álvarez, A. (2013). *Los sonidos del pasado. Aproximación a la tradición oral como fuente histórica: análisis de la epopeya de Sundjata Keita*. Universitat de Barcelona.
- Saganogo, B. (2012). Dictaduras y democracia en África: un ensayo de historiografía y análisis. *Revista de Teoría Política e Historia*, (15). Buenos Aires. Disponible en: <http://www.revcienciapolitica.com.ar/num15art6.php>. Consultado el 18 de noviembre de 2013.
- Steinberg, O. (2002). Géneros populares. En C. Altamirano (Coord.), *Términos críticos en sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Stone, R. M. (2005). *Music in West Africa*. New York: Oxford University Press.
- Templeton, M. (2012). *Polyrhythmic Dance Currents: Race Multiculturalism and the Montreal Dance Community* (Tesis de doctorado en estudios críticos de danza). UC Riverside. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/19p6p1b4>. Consultado el 10 de septiembre de 2014.
- Tenaille, F. (2002). *Music is the weapon: fifty years of African popular music*. Chicago: Laurence Hill Books.
- Turino, T. (2004). The Music of Sub-Saharan Africa. En B. Nettl (Ed.), *Excursions in World Music* (pp. 171-200). New Jersey: Pearson, Prentice Hall.
- Zanetti, V. (1999). Les maîtres du jembe. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (12), 175-195. Disponible en: <http://ethnomusicologie.revues.org/856>. Consultado el 2 de mayo de 2015.



Isla Guadalupe: el *gwoka*, ¿instrumento de la resistencia hacia la independencia?

Nicolás Rey¹

Cuando Francia organizó y ganó por primera vez el Mundial en 1998, el mundo se enteró que “los azules” (*les Bleus*) eran en su mayoría jugadores negros, muchos de ellos originarios de los Departamentos y Territorios de Ultramar (DOM-TOM), como es el caso de Lilian Thuram de la isla Guadalupe en el Caribe, y de Christian Karembeu de Nueva Caledonia en el Pacífico.

Estos dos jugadores franceses de origen colonial tuvieron un papel determinante como defensores del equipo nacional francés, a pesar de haber sufrido una historia personal muy amarga con el “país defensor de los derechos humanos”. Karembeu, el kanak, nunca cantó la Marsella en la Selección francesa, por el recuerdo inolvidable y la vergüenza que trae en su sangre: en 1931, su abuelo Willy Karembeu fue expuesto enjaulado y

1 Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

fotografiado como bestia por las calles de París para la Exposición Colonial, cuando las potencias europeas en baja de liderazgo buscaban demostrar al mundo la perpetuación de su poder imperial por seguir controlando tierras ajenas a sus fronteras naturales.

Al llegar a jugar en los grandes clubes franceses durante su adolescencia, muchos jugadores negros sufrieron un trato digno de la esclavitud, midiéndoles, por ejemplo, el tamaño de su muñeca para evaluar su “verdadera edad”. Al guadalupeño Thuram lo conocí en la presentación de un libro mío en la alcaldía de París en 2006, sobre la resistencia de los afrodescendientes durante la época colonial y sus aportes a las independencias de América Latina y el Caribe, ocasión que me permitió constatar su compromiso para la memoria, la identidad y la diversidad en los barrios pobres de Francia. Luego, en otro viaje a la isla Guadalupe, donde nació mi abuelo, afroantillano, me di cuenta que Thuram buscaba también allá ser útil para defender la cultura e identidad de nuestro pueblo, lo hacía organizando cada año un gran *léwoz*, fiesta donde se toca y baila el *gwoka*.

Estos ejemplos reveladores nos enseñan:

- a. Que Francia, a pesar de ser conocido por su precepto “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, sigue siendo uno de los países con más colonias en el planeta, aunque oficialmente, según la ley, sus habitantes, franceses de ultramar, gozan de la igualdad como cualquier otro ciudadano en término de derecho.
- b. Que los mismos franceses de origen colonial sufren hasta hoy una discriminación y una dominación que los lleva a reafirmarse como pueblos, a través de posturas identitarias propias.

El propósito de este artículo, entonces, resultado de una investigación realizada durante tres viajes a la isla Guadalupe en los últimos cinco años, es precisamente analizar esa particular relación de tipo colonial que se perpetúa entre Francia y “sus tierras” de ultramar, y las luchas en contra de la dominación occidental que los afroantillanos han desarrollado, sobre todo desde los años sesenta, buscando hasta incluso la independencia, con el tambor *gwoka* como instrumento central en sus movilizaciones para reafirmar una cultura y una identidad propias. En esa dinámica, proponemos articular y responder a las preguntas siguientes:

1. ¿Por qué este tambor, que también es un género musical del mismo nombre, llegó en las últimas décadas a pasar de una práctica relegada, a ser el fenómeno artístico más democratizado y difundido ahora en Guadalupe, desde los más pobres hacia la élite?
2. ¿Cuáles son los “ingredientes”, tanto históricos, sociales y políticos propios a la isla Guadalupe, así como su relación especial con Francia, que puedan explicar este fenómeno?
3. El *gwoka*, más que un tambor, baile o canto, ¿es un clamor del pueblo guadalupéño, un patrimonio?

El *gwoka*: definición. Una africanidad que sobrevivió a la esclavitud

El *gwoka* o *gwo ka* significa “gran ka” (*ka* siendo el tambor); pero también es un género musical del mismo nombre con músicos (percusiones), cantantes y bailarines que muchas veces llegan a un estado asimilable al trance, donde la relación bailarín-marcador puede llegar a ser fusional:

Tradicionalmente el *léwòz* se tocaba en las habitaciones azucareras, cuando los trabajadores de la tierra recibían su pago. [...] Existen dos tipos de tambor *gwoka*: los *boula*, con un sonido más bajo, sobre los cuales se pegan los ritmos de base, en otros términos, que sirven a marcar el metro, regular, y los *makyè* (“marcadores”), al sonido más agudo, sobre los cuales los percusionistas solistas improvisan. Los términos *boula* y *makyè* designan no solamente al instrumento, pero también al instrumentista. La ejecución del género musical *léwòz* necesitaba en el pasado dos tambores, un *boula* y un *makyè*, y luego, de dos *boula* por un *makyè*, y hoy en día se acepta un número variable de tambores de los dos tipos. Las pequeñas percusiones son el *cha-cha*, hecha con una calabaza ahuecada y rellena con granos vegetales. [...] Hay que subrayar la importancia de los bailarines que surgen uno tras otro de la asistencia, porque el “marcador” debe ejecutar sobre su tambor lo que el bailarín hace con sus pies y con su cuerpo. Es lo que queremos decir cuando se dice que es el bailarín que maneja al “marcador”. Pero cuando la relación bailarín/marcador es realmente perfecta, ya no se sabe quién dirige al otro (Lafontaine, 1988, pp. 72-74).

También surgió alrededor de los años setenta y ochenta el “*gwoka* moderno”, tocado principalmente con guitarra eléctrica, trompeta, saxófono y flauta. Christian Dahomay, destacado músico nacionalista que entrevistamos en diciembre de 2013, nos dice:

Descubrí un mundo, no imaginaba que este mundo del *gwoka* existía en Guadalupe. Fui en casa de *man Sosso*, cerca del Liceo Baimbridge. En esa época era pleno campo, solo hacíamos tocaditas de tambor más que *léwoz*, era entre amigos, no era organizado. Descubrí personalidades como Carnot, Baguy. Carnot es uno de los más grandes marcadores, y Baguy es el más grande *boularyen*. ¡El patrón es el marcador! Es aquel que improvisa, el que acompaña al cantante y al bailarín. En lo que va de los tambores es él que da la “la”, ¡es él que da el ritmo, el tempo... todo!

Normalmente en un *léwoz* es el cantante que empieza, puede quedarse mucho tiempo en cantar antes de pedir a los *tambouye* de entrar: entonces es el marcador que entra primero. Si el bailarín baila mal y el marcador se molesta, él puede parar el ritmo: ¡y todo el mundo tiene que parar! Hay dos tambores que lo acompañan, uno a la izquierda, uno a la derecha, los *boula*, ¡e si no están sincronizados, él para! Antes era un *boula* y un marcador, en la época de *ti papa*, al principio del siglo xx, pero luego hemos pasado a dos *boula*, y ahora más... es una verdadera cacofonía.



Ilustración 7. Dos *boula*, los coristas y el cantante, los *chacha*. Foto de Christian Dahomay (2013).

Como podemos observar, la herencia africana es muy palpable. ¿Pero qué tan africano es el *gwoka*? Existe una “forma de tipología africana” (Uri, 1991) que se encuentra en el *gwoka* por mezclar humor de los textos, centralidad del ritmo, improvisación, sínkopas en los tiempos débiles, variación de la altura del sonido del tambor con el uso del talón de la mano, pregunta-respuesta en un diálogo entre un cantante solista y los coros, o entre un solista en el tambor y un bailarín. Entonces, ¿cómo esa africanidad atravesó los siglos, de la época colonial hasta hoy?

La libertad, la independencia, no es solamente palpable a nivel político o geográfico; es un estado –y no necesariamente un Estado–, una postura, una conciencia, que no tiene fronteras establecidas oficialmente: “la libertad está en mis manos, diario cuando cultivo mi jardín”, como me lo explicó un amigo mío de Martinica que es funcionario. En Guadalupe podemos adaptar ese concepto con el hecho de tocar el *gwoka*. Durante la esclavitud, los viajeros que describieron las fiestas de los negros donde había cantos, tambores y bailes, como el padre Labat (1979), las designaban como “calendas”:² la música, y también a veces la posibilidad de cultivar su pequeño jardín, eran precisamente los dos principales momentos y espacios muy propios que tenían los esclavos para escaparse un rato de su condición abominable, en medianoche, los domingos o los días feriados.

Ahora, sería contraproducente buscar alguna herencia africana directa de unas etnias en especial y de sus prácticas musicales que podrían encontrarse reproducidas tal cual en esos calendas y luego en el *gwoka* de Guadalupe, porque los esclavistas separaron a propósito a los esclavos antes de enviarlos hacia América, eso con el fin de dividirlos para evitar que se reformaran en las colonias unas culturas, grupos de poder o hasta imperios capaces de fomentar rebeldías, etc. Aculturados en América (Mintz, 1977; Herskovitz, 1941; Saco, 1937; Ortiz, 1916), los esclavos y sus descendientes adaptaron y transformaron la cultura originaria africana en un nuevo contexto sociocultural, político y económico de sumisión al europeo, pero también con una postura de resistencia. De resistencia con las armas, con la fuga para “entrar en cimarronaje”³

2 En todas las Antillas se encuentra este término para designar a los bailes de los esclavos vistos como eróticos (Rosemain, 1990, p. 28).

3 La palabra *cimarrón* viene de ganados cimarrones, traducido al francés como ganado salvaje, y era empleado por los españoles para designar a los animales que escapaban a la domesticidad para regresar a su estado natural. Por extensión, los esclavos negros eran igualmente considerados como ganado y los que

pero también de resistencia cultural, buscando la manera de perpetuar su africanidad, en particular pasando por la música o la comunicación por el cuerpo y el lenguaje, en los campos de explotación y exterminación que eran las plantaciones azucareras:

Aún fuera de África, en su largo viaje de expatriación (durante los funestos días de la esclavitud y después), ellos han sido capaces de adaptarse a condiciones de vida totalmente diferentes de aquellos en el Continente negro africano. La encarnan la definición real de la música africana –una música que habla en ritmos que bailan. [...] Aún cuando los tambores por sí mismos están ausentes, su presencia se refleja en el aplauso, pisadas, o la repetición de ciertas onomatopeyas rítmicas que están en todo el artificio de imitar el sonido del tambor (Bebey, 1975, p. 92).

En la cuestión del ritmo, varios autores coinciden en que toda la música de la costa atlántica de donde salían los barcos negreros tiene casi una uniformidad, sino una homogeneidad relativa (Nketia, 1974; Howard, 1967; Jones, 1959), lo que facilitó sin duda su persistencia y su reinención en el Nuevo Mundo. Durante los *léwoz* se bailan ciertas danzas que los occidentales ven como eróticas pero que son de tipo fecundidad, directamente heredadas de África, y el *gwoka* es utilizado también para los velorios, así que ese tambor y los diferentes ritmos, cantos y bailes que ritma, marcan los momentos de vida y muerte de la sociedad guadalupeña. O como el *gwoka* es omnipresente en las diferentes etapas de la vida en Guadalupe, al igual que en África:

Algunas veces, el horario de las actividades musicales está relacionado con las creencias de la comunidad –a los deseos de los dioses para los que trabajan, o a las reacciones evocadas de las fuerzas espirituales que son creídas para jugar un papel importante en el drama de la existencia humana (Nketia, 1974, p. 27).

huían eran calificados con la misma terminología: cimarrones. *Palenque*, palabra española que corresponde a empalizada, ha sido la primera utilizada por los españoles para designar a los refugios fortificados de los negros cimarrones amparados en los bosques. Después del siglo xvi, las sociedades cimarrones fueron designadas por otras denominaciones (siendo *palenque* la más difundida): *cumbe* y *quilombo* en Venezuela, este último término refiriéndose a cabañas improvisadas fabricadas con elementos ofrecidos por el medio ambiente (Tardieu, 1984, p. 273), palabra utilizada también en Brasil y en Argentina, *mo-cambo* en Brasil y en México, o *mambise* en Cuba.

Según los autores Uri (1991), que retoman al famoso antropólogo francés Roger Bastide (1967), especialista de la religiosidad africana en las Américas negras, así como a otros autores enfocados sobre Haití (Courlander, 1960; Lamartiniere, 1955), el *léwoz* podría porvenir de danzas desacralizadas por los esclavos para escapar a la atención del amo/esclavista, y haber sido tocado por sociedades secretas en Guadalupe durante la esclavitud, en ceremonias de tipo vudú.

La importancia del baile en ese tipo de música es central: “todas la formas de ritmo en la música africana, ya sean vocales o instrumentales, se basan en los principios rítmicos contenidos en la danza” (Jones, 1974, p. 245, en Pérez, 1990, p. 61). Esa observación es de suma importancia, porque lo que le quedó como vínculo al esclavo con su tierra originaria, donde están sus ancestros, es su cuerpo. Afirma que el cuerpo del esclavo, a la vez buscado por su robustez para explotarlo hacia la muerte, fue su condena y su salvación: los pies, los brazos, la cintura, los hombros, la cabeza, fueron las únicas e indivisibles armas del esclavo para 1) seguir en contacto directo con África, donde están sus ancestros, y 2) hacerle frente al europeo esclavista y su intento de desculturarizarlo en América, manteniéndose parado, gracias a ese vínculo directo que el cuerpo en movimiento mantiene con los espíritus y divinidades africanas, porque la danza africana está intrínsecamente relacionada con los difuntos y los dioses. El *gwoka* en Guadalupe, aunque no se ha estudiado todavía en profundidad en su dimensión religiosa, es indudablemente un baile de trance conectado con los ancestros esclavos y africanos, como con los dioses.

La huelga general del LKP en 2009, al ritmo del *gwoka*

Para entender hoy en día la resistencia del *gwoka* en toda su dimensión, tenemos que relacionar el contexto de tipo colonial y dependencia que persiste en la isla con los movimientos sociales recientes. De hecho, Guadalupe vive principalmente de las importaciones de Francia y de las ayudas sociales, cuando solamente exporta caña de azúcar y plátano hacia lo que todavía se sigue llamando *la Métropole* (Francia) o Europa, como durante la época colonial. A nivel geoestratégico, con un pie en el continente dominado por Estados Unidos, y para conquistar mercados en América Latina, Francia no está dispuesta a dejar los “Departamentos Franceses de América”, en cambio, eso conlleva

una dependencia que impide todo desarrollo serio de Guadalupe, Martinica o de la Guyana, porque la lógica colonial considera que, si algún día esos Departamentos llegaran a cierto nivel económico y de gestión propia, podrían abandonar la tutela francesa.

En 1946 se crearon las “leyes de departamentalización” para pasar del estatuto de colonia al de cualquier territorio de Francia dividido en Departamentos desde Napoleón. Con este cambio jurídico drástico la intención era 1) terminar con la condición de colonia y 2) compensar el retraso socioeconómico de esas “ex”colonias sobre *la Métropole*. Pero en 2015, el desempleo siguió siendo tres veces superior al promedio nacional, con una tasa de casi 30%, y el Departamento de Guadalupe había sido el más violento de todo Francia los últimos dos años, con más de 10 muertes violentas por 100,000 (fueron alrededor de 50 por 400,000 habitantes), debido esencialmente al consumo de alcohol o el tráfico de droga, tasa que se acerca a proporciones más bien de países de América Latina que de Europa.

En este panorama asombroso, las luchas identitarias y la capacidad movilizadora del pueblo guadalupéño lucieron al ritmo precisamente del tambor. La lucha para la independencia iniciada en 1970, con atentados terroristas en contra de las infraestructuras del Estado, fue totalmente desmembrada al final de los ochenta bajo las dos presidencias de François Mitterrand, acostumbrado a la mano dura sobre el eximperio colonial, en particular en África. Otro evento “natural” aceleró también el proceso de desintegración de las luchas independentistas: se dice que el huracán Hugo, que devastó a Guadalupe en 1989, arrastró también a los nacionalistas antillanos porque Francia, con el apoyo eficiente y rápido que ofreció para reconstruir la isla, demostró que sin ella, la isla hubiera quedado como Haití, sin capacidades de levantarse. Luego de Mitterrand y Hugo, si los nacionalistas más radicales dejaron las armas, la marcha hacia la independencia agarró definitivamente otros caminos, como el idioma, la música y el sindicalismo: imponer la lengua del pueblo, el *créole*, extender el *gwoka* como medio de identificación a “un pueblo”, y exigir en la calle mejores condiciones de vida apoyándose en la lucha sindical, fueron los principales espacios elegidos para seguir la lucha.

El movimiento independentista que toma sus raíces en el mundo rural, donde la gente anciana no habla francés, sino sólo el *créole*,⁴ puso como bandera al *gwoka* y el machete para lanzarse con fuerza a la conquista de la representación sindical: ahora, la Unión General de los Trabajadores de Guadalupe (UGTG) es el sindicato más importante en Guadalupe, y está presente en todas las profesiones asalariadas.

En 2009, ese lento proceso de renacimiento de los independentistas, empezado desde 1990 a través del sindicalismo, pasó a otra etapa inédita: la UGTG⁵ dejó entre paréntesis su objetivo de alcanzar la independencia para unirse a partidos autonomistas o ecologistas como *Les Verts* (Los Verdes), y a asociaciones culturales como Akiyo, que hace un impresionante trabajo artístico de concientización para el carnaval y la expansión del *gwoka* en la sociedad, como lo veremos más adelante. Esa unión, o plataforma, llamada LKP/*Liyannaj Kont Pwofitasyon*, entre sindicatos, asociaciones culturales y partidos de izquierda, una especie de Frente Amplio como se ha visto en El Salvador, Uruguay o Honduras pero sin buscar llegar al poder, se formalizó en plena crisis financiera mundial con la reivindicación de 150 puntos diferentes para desarrollar la salud, la educación, la cultura, la economía y un turismo alternativo, los transportes, el urbanismo, el campo, etc. Una huelga general de casi 2 meses paralizó a toda la isla, expandiéndose a los otros Departamentos de Ultramar, amenazando a todo Francia (Gircour & Rey, 2010).

La conquista más importante del LKP, sin precedente desde el Frente Popular de 1936 y “mayo 68” en Francia, fue el aumento de 200 euros para los empleados más pobres, propuesta que ninguno de los sindicatos franceses se arriesgó a lanzar, pero que los sindicalistas de base en *La Métropole* retomaron a su cuenta después de Guadalupe, ¡considerando que, con la unión de las fuerzas, todo era posible! Esa plataforma, además de tener un programa muy amplio, creó un nombre muy innovador y propio: LKP/*Liyannaj Kont Pwofitasyon* (alianza en contra de la sobreexplotación), difícilmente traducible literalmente porque son términos en *créole* que no tienen su equivalente en otros idiomas. De hecho, el LKP es toda una filosofía que toma sus raíces en la identidad marcada del pueblo por el sufrimiento y su capacidad a resistir; en apoyo a Guadalupe, nueve intelectuales de Martinica, el país del

4 Como era el caso de Joseph, mi “abuelo” (primo de mi abuelo), quien me enseñó todo de la cultura campesina antillana (cosechar la caña de azúcar, el *créole*, los espíritus del bosque).

5 La UGTG está dirigida desde 2008 por Elie Domota, también portavoz del LKP.

padre de la negritud Aimé Césaire, y del autor revolucionario Frantz Fanon, publicaron un “Manifiesto de la rebeldía”:

[...] lo más importante es que la dinámica de Lyannaj –que es de alear y de reunir, de ligar, relacionar y relevar todo lo que se encontraba desolidarizado– y que el sufrimiento real de la mayor parte (enfrentado a un delirio de concentraciones económicas, de acuerdos y de beneficios) reúnen aspiraciones confusas, aún inexpresables pero muy reales, entre los jóvenes, las personas mayores, olvidados, invisibles y otros sufrimientos indescriptibles de nuestras sociedades. La mayor parte de los que marchan en masa descubren (o vuelven a recordar) que se puede agarrar lo imposible por el cuello.⁶

Y en esa dinámica de resistencia, el tambor durante la huelga general fue el instrumento de la victoria. El ministro de Ultramar, enviado para negociar con los huelguistas, el centrista Yves Jégo, nombrado por el presidente derechista Sarkozy, publicó en un libro la experiencia que vivió durante esta confrontación con el Estado francés, después de haber sido forzado a dejar su cargo porque fue juzgado demasiado hostil al patronato “béké” como intransigente (blancos descendientes de esclavistas). El exministro señaló que quedó impactado por la presencia de los tambores, que no pararon durante todo el proceso de las negociaciones:

Visto desde adentro, se puede imaginar a una mesa redonda tranquila, casi clásica. Pero hay que describir la atmósfera en el lugar. Toda la calle estaba detrás en apoyo con el LKP. Durante este encuentro, ante las oficinas del puerto, el LKP había juntado a más de dos mil personas, con una música ensordecedora, tambores que nunca pararon de tocar durante toda la reunión. No tenía frente a mí sólo a 49 sindicatos o asociaciones, tenía más bien la impresión de tener a toda Guadalupe en la mesa de las negociaciones (Jégo, 2009, p. 66).

Además, cabe mencionar que la huelga empezó en pleno periodo del carnaval, lo que fue interpretado de diversas maneras por los responsables políticos locales:

6 “Neuf intellectuels antillais lancent un manifeste de la révolte”, en *Mediapart*, 2009. Disponible en: <http://www.mediapart.fr/journal/france/160209/neuf-intellectuels-antillais-lancent-un-manifeste-de-la-revolte>.

- Unos, como es el caso del todavía presidente de la Región Guadalupe, entidad política más poderosa en la isla, consideraron que la huelga perdería fuerza porque la gente nunca dejaría su carnaval por ninguna movilización social.
- Otros, al contrario, pensaron que la movilización del LKP fue como un carnaval de sustitución, lo que permitió, a pesar de haber cancelado oficialmente esa gran fiesta popular anual, vivirla por lo menos a través del tambor y de los cantos que tomaron la calle.

Pero según otros más, es malinterpretar la profundidad del LKP en 2009 si sólo se considera que reemplazó exitosamente al carnaval por otro carnaval, digamos, más social. Marie-Hélène Laumuno (2012), autora de un trabajo muy relevante sobre el enraizamiento del *gwoka* en Guadalupe, explica que más allá de un carnaval, se escuchó durante las manifestaciones del LKP principalmente al repertorio “de lucha” de este género musical, con títulos que oscilan entre la denuncia de la corrupción, la represión, y el ánimo a seguir luchando: *An ka mandé la lajan pasé* (“Me pregunto dónde pasó el dinero”), *Alé di yo nou blésé* (“Diles que estamos heridos”), *Woy baré mwen, penga lévé men a-w asi mwen* (“Párame pero no levantes tu mano sobre mí”), *An mwé san an mwen ka koulé* (“Auxilio, es mi sangre que está corriendo”), *Viré pou goumé* (“Regrésate a luchar”), etc. ¿Pero el LKP y esas canciones surgieron de la nada?

Una “tradición de resistencia” construida históricamente desde la época colonial

Para percibir la profundidad del tambor *gwoka* en Guadalupe y la capacidad de lucha de su pueblo casi inherente, tenemos que entrar en los intersticios de la larga y violenta historia de dominación y resistencia en esa isla.

En 1635, Francia colonizó Guadalupe y Martinica, dos islas de las Antillas menores que siguen bajo su dominio. La esclavitud y el “sistema de plantación” fueron unos de los procesos más brutales y deshumanizantes de la historia, con un número todavía no muy bien establecido de entre 10 a 100 millones de africanos deportados hacia América. Pero a la vez, Francia fue el primer país europeo en abolir la esclavitud para todos sus territorios de ultramar en 1794, aunque fue una consecuencia del “sublevamiento general de los negros” desde

el año 1791 en su rica colonia Saint-Domingue.⁷ Así, la Revolución francesa no solamente mantuvo una de sus colonias que más ganancias le proporcionaba a través de la economía azucarera (el mercado europeo era ávido de pastelería y chocolatería), pero, además, alcanzó una dimensión universalista porque la noción de libertad se aplicó en 1794 para todos los pueblos, negros incluidos.

En ese mismo año de 1794, Victor Hughues, el héroe del cubano Alejo Carpentier en su novela *El Siglo de las Luces*, publicada en México en 1962, estableció la “Ley de los franceses” en la isla Guadalupe, que tenía dos preceptos: República y abolición de la esclavitud (Rey, 2005). Muchas cabezas de los colonialistas cayeron bajo la guillotina cuando en la Martinica los franceses monarquistas prefirieron entregar la isla a los ingleses, que perderla al beneficio de los revolucionarios franceses abolicionistas. Esa diferencia histórica diseñada en 1794 entre Guadalupe y Martinica es hasta hoy muy perceptible en sus configuraciones poblacionales y socioeconómicas respectivas: en Martinica se ven más mulatos, mestizos y blancos como los descendientes de los colonialistas, llamados “békés”, todavía dueños de la economía; cuando en Guadalupe hay más negros en proporción, pero sobre todo sus ancestros gozaron de un periodo de libertad en plena época colonial y de esclavitud, de 1794 a 1802.

En 1802, Napoleón Bonaparte decidió restablecer la esclavitud, según muchos historiadores, por los consejos de su esposa Joséphine de Beauharnais, una guapa criolla de la isla Martinica que no soportaba ver tantas pérdidas para su “clan” por no poder explotar lo suficiente a la industria azucarera, tanto en Saint-Domingue como en Guadalupe, desde 1794. Pero otros historiadores y antropólogos (Franco, 1965; Rey, 2005) insistieron en otras motivaciones bonapartistas que se alejan del poder “diabólico” de las mujeres: Napoleón, en sus sueños de emperador, no solamente sobre Europa, pero realmente hacia el mundo, quería conquistar América Latina y en particular México

7 Los representantes republicanos de Francia en la isla, Sonthonax y Polverel, tomaron la iniciativa, sin pedir el aval de su jerarquía en Francia, de abolir la esclavitud en Saint-Domingue, lo que tuvo como consecuencia directa recuperar los miles de negros a su favor para derrotar a los españoles, ingleses, o monarquistas franceses que estaban a punto de exterminar a los revolucionarios franceses. Luego, en 1794, el decreto de abolición fue votado en la Asamblea francesa, y aplicable para todos los territorios franceses de ultramar, Guadalupe incluida. Martinica no conoció estos 8 años de libertad entre 1794 y 1802, por haber sido entregada a los británicos por los franceses monarquistas presentes en la isla.

(sueño que su sobrino Napoleón III intentara, pero igual sin éxito),⁸ y para su objetivo, él planeaba apoderarse de Saint-Domingue como base trasera. En consecuencia, tanto los negros de Saint-Domingue como los de Guadalupe que vivían libres desde 1794, nunca aceptaron regresar a la esclavitud en 1802, y entraron en guerra contra Francia. La rebelión fue victoriosa en Saint-Domingue en 1804, con la declaración de independencia de la parte oeste, proclamada por Haití, cuando en la isla Guadalupe los numerosos independentistas negros fueron derrotados y reprimidos por décadas.

A pesar de haber sido vencidos en Guadalupe, la guerra con el obscurantismo bonapartista estalló, se dio, con sus héroes, sus mitos, su potencia en la memoria colectiva, hasta hoy, en la población negra guadalupeña, que es muy consciente de haber tenido ancestros libres de 1794 a 1802, y que lucharon hasta la muerte en 1802 para mantener su libertad. Por lo que el trauma en la memoria colectiva sigue, como si la posibilidad de restablecer “otra vez” a la esclavitud, como fue el caso en 1802, existiría para siempre.

“Si siguen hablando de ella [la esclavitud, pero sin nombrarla], la van a hacer regresar”, son las palabras sorprendentes de mi tía-abuela en 1998, afeerrada a su emisora cultural favorita de Radio France-Outremer, que trataba de los 150 años de abolición de la esclavitud desde 1848 (última abolición). Entonces, por haber vivido unos años de libertad (1794-1802), y luego 46 años más (1802-1848) de restablecimiento de esa misma monstruosidad con una represión feroz, la tía-abuela Titine, a pesar de ser muy conservadora y católica, con esa expresión de enojo surgida de la memoria colectiva escondida, expresó a sus 95 años el temor colectivo de todo un pueblo de regresar a la esclavitud, sin nombrarla, pero también manifestó en su manera de decirlo, la disposición de los guadalupesños a no dejarse llevar por esa posibilidad sin reaccionar.

A este resentimiento guardado por más de 150 años en silencio, expresado casi gritando, se junta el clamor del tambor *gwoka*, símbolo de esa resistencia omnipresente del pueblo guadalupesño, siempre dispuesto a luchar por sus derechos y su libertad. Eso me quedó claro cuando a los 13 años, en 1985, mi madre me llevó a las barricadas montadas en el centro de Pointe-à-Pitre, capital económica de Guadalupe, por el pueblo opuesto a la condena de

8 Ironía de la historia, en 1862-1867 Napoleón III hizo algo parecido, apoyándose sobre la isla Martinica como base naval para atacar a México.

un profesor afroantillano, el señor Faisans, que hirió a otro profesor blanco por haber golpeado con una “patada” a un alumno negro, signo más violento simbólica que físicamente, porque de esa forma se les pegaba diario a los esclavos. Quedé marcado de por vida por la figura emblemática del padre Céleste, en huelga de hambre, sentado en el piso, con una sonrisa luminosa al medio del canto de los tambores, y una visión radical que sobresalía de sus ojos, diciendo “o se logra la independencia, o el pueblo como pueblo morirá”:

[...] hoy hay un pueblo que salvar de una muerte segura. Si la economía y la política social y cultural no cambian para tomar en cuenta nuestra situación de pueblo de tercer mundo y de nación independiente, nuestro pueblo morirá. Y esto será muy rápido, sin que nos demos cuenta. Sin embargo, tal cambio no puede hacerse sin romper con los sistemas dominantes que sean políticos, culturales, económicos y sociales. Guadalupe, país del tercer mundo, no puede desarrollarse económicamente en el marco de una Europa altamente industrializada y comprometida con el crecimiento. Nuestro pueblo no puede justificar su identidad y desarrollar su propia cultura mientras que su referencia sería Francia. Nuestras organizaciones y personajes políticos que funcionan en el sistema francés tendrán siempre tendencia a perpetuar el modelo colonizador y la asimilación, con todas sus alienantes consecuencias. Hace ya mucho tiempo, desde la ley de asimilación, que decidimos tomar el camino hacia la tumba: se llama subdesarrollo, desempleo, expatriación de la juventud, alienación por el consumismo, asistencialismo y la escuela. Solo los nacionalistas parecen entender con claridad el problema y analizar correctamente la situación. No tenemos alternativa. Permanecer en el bastión francés y morir como pueblo “guadalupeño”, o cortar el cordón umbilical dejando de amamantar y con un costoso esfuerzo para permanecer como el pueblo guadalupeño (Céleste, 1983, p. 1952).

30 años después la independencia no se logró, pero el pueblo sigue de pie, no desapareció, pues conoció una revitalización muy notable. Porque ese primer paso de ruptura con la cultura y la política occidental dominante que esperaba el padre Céleste se dio en parte.

La esencia del pueblo guadalupeño: el “sentido *gwoka*”

A pesar del fin de la esclavitud en 1848, la economía azucarera se perpetuó después; los negros, aunque libres, siguiendo bajo el dominio de los blancos en el sector agrícola. Pero a la vez se desarrolló un pequeño campesinado dueño de sus tierras, favorecido por diversas reformas agrícolas, y muchos guadalupeños también decidieron dejar el campo para vivir en las ciudades. Esas reformas fueron el resultado de décadas de movilización del mundo rural apoyado por los obreros en las ciudades, durante las cuales el canto y/o los tambores del *gwoka* se integraron a las huelgas.

Distinguimos tres grandes periodos de movilizaciones:

- 1900-1970: entre luchas sociales, represión colonial e “integración”,
- 1970-1990: el movimiento nacionalista se radicaliza con una tendencia hacia la lucha armada,
- 1990-2010: revalorización del discurso identitario y lucha social se mezclan, gracias a una reorganización profunda del movimiento independentista a través del sindicalismo y de las asociaciones culturales interesadas en difundir el *créole* y el *gwoka* en toda la sociedad, pero también en las instituciones (educación).

Así, de 1910 a 1925, varias huelgas estallan en las industrias azucareras de la isla. Desembocan en una revalorización del precio de la tonelada de caña y la implementación de la jornada de ocho horas. El Estado osciló entre reprimir con mano dura (6 muertos en 1925) y presionar al patronato, forzándolo a ceder a las reivindicaciones de los huelguistas. En 1952 otra huelga en el sector agrícola se transformó en una huelga general, con la muerte de muchos manifestantes. En paralelo, el Estado organizó, a partir de 1960, una migración masiva de las Antillas hacia París, a través del Bumidom (Oficina de Migración de los Departamentos de Ultramar/DOM). Oficialmente, esta estructura fue creada para responder al problema de la sobrepoblación de los DOM, enviando en *la Métropole* a una mano de obra para trabajar en cargos públicos de bajo nivel (hospitales, policía, correo postal). Unos calificaron de “deportación” este proceso, organizado por el Estado de migración masiva de la juventud, una forma de evadir la independencia en los DOM (Condon, 1993; Anselin, 1979), sobre todo si se considera la proximidad geográfica de

la Cuba comunista, y la proximidad temporal con el amplio proceso de descolonización del imperio francés, de Asia a África en los años 1950 y 1960 (Rey, 2015).

En 1966, el primer himno nacional de lucha sale del *gwoka*, con la canción de Robert Loyson “Canne à la richesse” (“Caña a la riqueza”). Antes de analizar su contenido muy explícito, debemos contextualizar la evolución de la industria azucarera y los cambios impuestos a los pequeños campesinos por el Estado francés y su representante en la isla, el prefecto siendo encargado de aplicar las decisiones establecidas desde *la Métropole*. La “Canne à la richesse” es una nueva manera de pagar a los recolectores de caña de azúcar, quienes antes estaban remunerados por cada tonelada: ahora, del pago total, la mitad es en función del peso, la otra mitad, según la riqueza sacarina de la caña de azúcar cosechada. La intención era favorecer la calidad sobre la cantidad, en el marco de la integración de Francia a la política agrícola común establecida por Europa, en un contexto de competitividad mundial con productores de azúcar en África, América Latina, Australia, etc. Robert Loyson, en su canción, nos dice lo siguiente:⁹

9 Palabras en *créole* encontradas en Laumuno (2012, pp. 110-111).

Gwadeloupéen
Pòté on koudèy si la rékòt
Si zò pa pòté on koudèy
La Gwadeloup ké an fayit

Guadalupeño
 Echa un ojo a la cosecha
 Si no echan un ojo
 Guadalupe estará en quiebra

Répondè
An ka mandé pòté on koudèy
Pou la Gwadeloup pa an fayit

Coro
 Estoy pidiendo que echen un ojo
 Para que Guadalupe no cayera en quiebra [...]

Labouré an kay, kay-la sé menm pri
Labouré an fon, fon la sé menm pri

Aren en la roca, la roca es el mismo precio
 Aren en el valle, el valle es el mismo precio

Labouré an mòn, mòn-la sé menm pri
Pa tini la richès,
Sèl koté ki ni richès,
sé a ka maléré ki ni richès,

Aren en el cerro, el cerro es el mismo precio
 No hay riquezas
 El único lugar donde hay riqueza,
 es en la casa de los pobres que hay riqueza

Si zò pa pòté on koudèy,
la Gwadeloup ké an fayit
Ou ka lévé lèndi,
rantré an pyès kann a-w
Ka koupé lèndi, ka koupé mawdi
Kalé mèkrèdi koupé mèkrèdi

Si no echan un ojo
 Guadalupe estará en quiebra [...]
 Te levantas el lunes
 entras en tu huerta de caña
 Cortas el lunes, cortas el martes
 Vas a cortar el miércoles, cortas el miércoles

Mèkrèdi aprémidi
Pòté kann-la a lizin, 10 dé virgil

El miércoles en la tarde
 Llevas la caña a la fábrica, 10 con coma

Ou kalé jédi adan menm pyès kann-la
Ou ka koupé kann jédi maten,
Vandrèdi maten, sanmedi matin

Vas el jueves en la misma huerta de caña
 Cortas caña el jueves en la mañana
 Viernes en la mañana, sábado en la mañana

Sanmdi aprémidi ou ka chajé kann-la
Pòté-y alé a lizin, 7 dé virgil
Adan menm pyès kann-la
Ji a-kann a-w ja kontrolé

Sábado en la tarde cargas la caña
 La llevas a la fábrica, 7 con coma
 En tu misma huerta de caña
 Tu jugo de caña ya está controlado

Esas palabras son un canto de denuncia del poder sobre la sociedad rural, de lo extenuante y aburrido/repetitivo de la condición laboral del pequeño campesinado, que, a pesar de todo, se resigna a seguir trabajando para sacar poca ganancia. El autor añade que la misma riqueza no se encontrará en la

“caña a la riqueza”, sino en sí mismo, y como todo ya está decidido antes de ir a cosechar, si los campesinos no vigilan lo que está pasando, es todo el país que estará en quiebra ¡Con esa canción, surgida de décadas de opresión y luchas, el *gwoka* entró deliberadamente en la lucha política!

De hecho, en mayo de 1967, decenas de guadalupes que reclamaban aumentos salariales insignificantes, sólo de 2%, fueron masacrados por las autoridades en Pointe-à-Pitre. Esa sangrienta represión fue, en menor grado, motivada por la voluntad de deshacer el movimiento social, que por el interés de mantener lo que quedaba del imperio colonial. No olvidemos que estábamos en pleno periodo de descolonización y de la Guerra Fría: las autoridades francesas aún no digerían las recientes pérdidas de sus colonias en África negra y del Norte, o la derrota en Indochina. Y no tan lejos de las Antillas francesas, los “barbudos” de Cuba seguían desafiando a los imperios, mientras que en el corazón de Estados Unidos se multiplicaban las marchas feministas y de los derechos civiles para los afroamericanos.

A la masacre de *mè 67* respondió la canción de Guy Konkèt,¹⁰ “La Gwadeloup malad” (Guadalupe está enferma), prohibida por muchos años en la radio. Exportó también el *gwoka* al mundo, desde París hacia otros países, colaborando con los jazzistas David Murray o Randy Weston.

La primera víctima de “mayo 1967” en Guadalupe no fue escogida al azar: Jacques Nestor pertenecía al GONG, el Grupo de Organizaciones Nacionales de Guadalupe, creado en 1963 en lucha por la independencia. Como lo menciona más adelante Christian Dahomay (1997), el GONG adoptó dos símbolos en su bandera que resumen perfectamente la profundidad de la identidad popular, enraizada, a la vez, en el mundo rural y en la música de herencia africana, los dos siendo el motor de liberación del pueblo:

- El machete representa el cortador de caña pobre pero también la defensa/resistencia armada del pueblo (cada guadalupéno tiene un machete en su casa, en su relación al campo, pero también para protegerse y a su familia);

10 Fallecido en 2012, Konkèt es considerado como el alma del *gwoka*; era hijo de *man Soso* (mamá Soso), la cual murió a los 108 años en 2013, después de una extraordinaria vida como famosa cantante, organizadora de *léwoz* en su casa, donde se creó toda una corriente/escuela del *gwoka*.

- El *gwoka*. Es su africanidad, pero no representada como cultura fija o folklorista/*doudouiste*¹¹ para complacer a la gente de afuera, sino como instrumento de resistencia hacia los dominantes, los blancos, ayer esclavistas u hoy los dueños de las empresas y del poder político (el Estado francés y sus representantes en la isla, tanto blancos que negros).

Oficialmente en la época, para la masacre del 67 se habló de 8 muertos, pero se tuvo que esperar a 1980 para que salieran cifras más certeras, 85 muertos (diez veces más), centenas de heridos y detenidos (Gama & Sainton, 1985), ciertos testigos evocando hasta 200 muertos. Se arrestaron a muchos militantes y simpatizantes del GONG, y 18 de ellos fueron juzgados en París, acusados de atentar a la integridad nacional. Es lo que se llamó “el proceso de los 18 patriotas”, todos defendidos por Jean-Paul Sartre y el padre de la negritud, el poeta martiniqueño Aimé Césaire. Pero rápidamente este proceso se volvió el juicio del colonialismo en su globalidad, ya que hizo resurgir todas las injusticias, abusos y desigualdades que predominaban en las Antillas francesas.

Es precisamente después del 67 y la criminalización de los movimientos independentistas que la lucha nacionalista se desarrollara más fuertemente desde el sindicalismo: los diferentes sindicatos agrícolas fusionaron para crear en 1973 la Unión General de los Trabajadores Guadalupeños (UGTG), emanación de décadas de lucha, y en esa dinámica, dos huelgas estallaron en 1971 y 1975, la segunda permitiendo obtener un aumento en el precio de la tonelada de caña de azúcar del 40%. Esas movilizaciones se dieron exactamente en respuesta al programa quinquenal de modernización de la economía azucarera, decidido para Guadalupe en los ministerios franceses, con los objetivos siguientes: “modernización de la economía azucarera, impulsando la mecanización de la cosecha de caña y su transporte [...], presión sobre los plantadores para mejorar la calidad de la caña, reemplazando la evaluación a la tonelada por una remuneración de la riqueza sacarina” (Blérald, 1986, p. 206).

En paralelo, el Grupo de Liberación Armada (GLA) y su sucesora, la Alianza Revolucionaria del Caribe para las Antillas y la Guyana (ARC), fundados por

11 La *doudou* es el apodo que se le designa a la negra o mulata lasciva que seducía al amo durante la esclavitud, y luego al turista francés.

Luc Reinette, hoy miembro del LKP por medio de la organización que dirige, el “Mouvman Ka”,¹² organizaron varios atentados en contra de edificios del patronato francés y del Estado, a veces con muertos, como cuando explotó un restaurante propiedad de un militante del Frente Nacional, partido de extrema derecha muy fuerte hoy en día en Francia. El 2 de mayo de 1983, día de conmemoración de los 181 años del restablecimiento de la esclavitud por Napoleón Bonaparte en 1802, diez bombas explotaron en Guadalupe; la Martinica y París tuvieron también atentados, con acciones terroristas durante dos años más, financiadas por el general Gadafi, según varias fuentes más en Guadalupe, emanadas de periodistas o independentistas involucrados directamente en esos hechos. La furia del presidente François Mitterrand, atacado hacia el corazón de la capital francesa, no se detuvo: la mayoría de los nacionalistas fueron arrestados, y otro grupo activista, la Unión por la Liberación de Guadalupe (UPLG), pagó con sangre su activismo, siendo descabezado en julio de 1984, cuando tres de sus principales líderes explotaron con su propia bomba.¹³

Los dirigentes independentistas encerrados por terrorismo fueron finalmente liberados durante los años de 1990, en un acuerdo con el poder francés a cambio de abandonar su lucha armada y reintegrar la sociedad civil. Es cuando los nacionalistas encontraron en el arte una vía pacífica de seguir con sus ideales como el medio para concientizar al pueblo. Joël Nankin, ahora pintor reconocido, fundador del grupo artístico y nacionalista Akiyo en 1979, encarcelado en los años ochenta por pertenecer a la Alianza Revolucionaria del Caribe (ARC), acusada de perpetrar atentados, es el ejemplo exitoso de esa reorientación política a través del arte, sin jamás dejarse “comprar” por los políticos locales o representantes del Estado que buscaron apoyar sus obras para recuperarlo. Akiyo popularizó el uso del tambor *gwoka* en los desfiles del carnaval y de los grupos *Mas*, lo que permitió alcanzar un público muchísimo más amplio que en los *léwoz* del campo:

Los guadalupeños se aprovecharon del carnaval para exhibir los símbolos de la opresión colonial. Los vestidos de color kaki, los cascos blancos coloniales, las cadenas, los látigos dejan [...] una idea de burla, retomada en los años 80 por el grupo Akiyo [y eso] llegó a tal grado que el prefecto en esa época lo denunció

12 Movimiento Ka, el *ka* siendo el tambor.

13 Se especuló que la UPLG fue infiltrada por los servicios secretos franceses, los cuales arreglaron las bombas para que explotaran precisamente cuando se reunieran los líderes independentistas.

por “irreverente”. [...] El Mas o Mass (máscara) es un personaje o un grupo de personas que desfilan en margen del desfile oficial. Es un vestido que se refiere a un personaje de la historia o del imaginario guadalupéño y que recuerda a África. El Mas es para aterrorizar, molestar y asustar.¹⁴

Es gracias al éxito del Mas que el *gwoka*, que seguía limitado a un arte de viejos negros del campo, tendrá éxito más allá de su público tradicional. [Los Mas] no eran utilizados como antes con los “Mas folklóricos tradicionales”, [...] pero eran para despertar la memoria voluntariamente ocultada por los colonialistas.¹⁵

Como consecuencia, el poder francés atacaba más a Akiyo, mas este grupo conquistó seguidores en toda la isla, hasta imponerse como la nueva fuerza política, pero artística, para denunciar el sistema de tipo colonial todavía en vigor en los Departamentos de Ultramar. Con esa popularidad y el uso del *gwoka* en los desfiles por Akiyo, este tambor llegó a tener mucha más fama, no solamente durante el carnaval de febrero, sino todo el año. Joël Nankin nos relató en diciembre de 2013 cómo el *Mas* de Akiyo acentuó la conciencia del pueblo a través del tambor y el carnaval:

Todo nace en el barrio, pero antes de nosotros. Yo crecí en Boissard.¹⁶ Akiyo fue creado cerca, en Chauvel. Los Mas en esa época era una organización de clase, los desposeídos, del ghetto, como los “Mas à Saint-Jean”. Fuera de eso,

14 Fmimusicadmin, 29 de marzo de 2011, en <https://fwimusic.wordpress.com/2011/03/29/histoire-et-tradition-du-carnaval-aux-antilles-francaises/>.

15 Letuvee, Florent, «Guadeloupe: à propos du Mas Parade de Pointe-à-Pitre, en *CaraibCréoleNews* <http://www.sxminfo.fr/11352/2011/04/19/guadeloupe-a-propos-du-mas-parade-de-pointe-a-pitre/>, 19 de abril de 2011.

16 Boissard era el barrio marginal más grande de Guadalupe, hacía de Francia con 60 hectáreas. Antes de su remodelación era también uno de los más pobres y peligrosos, con venta de droga al aire libre en ciertos sectores, machetazos y balaceras. Si todo el barrio no era ultraviolento, sino más bien compuesto de gente de clase muy baja en general, una parte sí merecía ser llamada “ghetto”, aunque la población exterior designaba a todo Boissard como un *ghetto*. Escribí el único libro detallado sobre este barrio y los *ghettos* en las Antillas francesas (Rey, 2001), lo que me permitió conocer de cerca a Joël Nankin, que también se apasionó por este lugar, donde creció y luego llegó a pintarlo. La música fue el denominador común que compartimos con este barrio, porque en mi adolescencia acostumbrada ir a tocar el violín con mi primo Patrice Hulman, ahora cantante famoso en la isla, de familia campesina humilde. Boissard, “el ghetto”, es como el campo en la ciudad, donde las tradiciones y el alma rural de Guadalupe se trasladaron a la urbe, para readaptarse y transformarse en su nuevo contexto urbano.

no había nada de nosotros: el carnaval tenía una música brasileña. Nuestros padres crearon nuestra música en estos barrios, propia a estos barrios. Los Mas à Saint-Jean es durante los años cincuenta a ochenta. Yo vivía en el corazón del barrio, conocía a todos los ancianos que practicaban, yo era un *tambouye* de Guy Conquet, Loyson, Velo. Éramos los jóvenes en el tambor, Velo era *¡boug an mwen a tout! Velo te ka joué èvè mwen adan Mas a Sen Jan*.¹⁷ Pero eso se moría... Todo el trabajo de Akiyo fue de dar nuevamente una consciencia identitaria, en una época propicia con el movimiento nacionalista [...] había bombas, lucha armada, encarcelaciones. Escribí en la cárcel *Aki yo la ola kalé kon sa*.¹⁸ Cuando hay una pequeña chispa, las cosas remontan a la superficie. Los pueblos tienen su manera de funcionar. Como no tenemos una politización, estamos en lo emocional. Cuando das la posibilidad a alguien de saber lo que es suyo... ¡entonces la gente se apropia lo que es suyo! No podremos cambiar nada si no existe una opinión pública. La reivindicación de Akiyo, como teníamos camaradas presos, era que nosotros militantes rechazamos desfilar durante el carnaval de 1983. ¡Para mí hay dos revoluciones en Guadalupe: es Akiyo y es LKP!

El arte y el sindicalismo (Akiyo y UGTG), cada uno por su parte y luego unidos en el LKP, conquistaron entonces pacíficamente lo que los nacionalistas en arma nunca pudieron alcanzar, aunque gozaban del apoyo tácito del pueblo: la independencia de los guadalupenos, no en un mapa con fronteras delimitadas, no en una Constitución, sino en el alma y los corazones; o como el *gwoka*, que llegó a ser la consciencia, la identidad, la libertad del pueblo. Es lo que llama Christian Dahomay (1997), creador de un método *gwoka* riguroso, el “sentimiento *gwoka*”, nacido en las fiestas donde se tocan¹⁹ los *léwoz*, y extendido a toda la sociedad:

17 “¡Mi carnal a toda madre! Velo tocaba conmigo en el Mas à Saint Jean.” Velo es considerado como el más grande marcador de *gwoka*, con una manera de pegar al *ka* arriba de lo común. Velo intentó también popularizar en el *gwoka* el uso del *djembe* africano, y tocaba principalmente sentado en un taburete.

18 Esta canción es seguramente la más emblemática de los desfiles; más durante el carnaval, y también una de las canciones más movilizadora de masas. Ver http://www.dailymotion.com/video/x19qcii_gwo-ka-tambou-saint-akiyo-akiyo-la-ola-kale-kon-sa_music.

19 Tuve la oportunidad de bailar en varios *léwoz* en pleno campo de caña de azúcar, durante 1990 en Guadalupe. Tomaba un ron, o a veces dos-tres, para tener el valor de lanzarme a la pista bajo la mirada de todo el público, y así pude aprender unos pasos básicos. Pero fue más que eso. Si nunca llegué a ser un gran bailarín, en cambio, sí pude sentir en mi cuerpo, en mi alma, al entrar en ese diálogo con los tambores y cantantes, ganando la aprobación de la asistencia, lo que significa “el sentimiento *gwoka*”. Este sentimiento lo volví a vivir cuando regresaba cada año de mis largas vacaciones hacia Francia: en la estación “Les

Cuando yo era niño, muy pocas veces se escuchaba hablar de los *léwoz*, eso se hacía en el campo, sobre invitación, reservado para los amigos. El campo patriótico valoró el *créole* y el *gwoka*, al final de los sesenta. Porque para ellos era el medio de propulsar la identidad del guadalupeño: el GONG tenía como logo a un machete, del trabajador agrícola, y a un *ka*, símbolo de la cultura, de la lucha cultural. La identidad era el medio para afirmar que somos guadalupeños. El *créole* con el movimiento patriótico pudo tener su gramática, sus diccionarios, y entró en la escuela.

En paralelo, el movimiento organizó los *léwoz*, así hemos pasado de 25 a 200 personas gracias al campo patriótico. Hoy llegan hasta mil personas, aunque ahora llegó a ser más bien un asunto comercial. Persisten *léwoz* tradicionales, en la manera de organizar, de tocar, de bailar, como el de “bebe” Rospar, quien insiste en respetar las leyes del *gwoka*: ir, saludar al propietario del *léwoz*, nunca hay peleas ni injurias, ni nadie viene vestido como cualquiera. En el pasado, el *léwoz* se hacía en casa de alguien, entonces había respeto, ahora es en la casa de nadie, se hace en un terreno de pelota, en un jardín. Se ha banalizado más que democratizado, ha perdido su autenticidad. Antes solo los que sabían bailar, bailaban, los jóvenes respetaban a los ancianos, porque cuando el joven se sentaba no tomaba el lugar del marcador, él esperaba que un anciano, un bailarín o más generalmente el marcador, lo invitara a tomar asiento (para tocar). Es a la imagen de la sociedad: ya no hay respeto hacia los ancianos, y eso se refleja en el *gwoka*.

[...] Hay algo otro que permite saber si es *gwoka*: es lo que los ancianos llamaban el sentimiento *gwoka*, el sentido, una cierta manera de ser [...]. Si no tienes eso, ¡no podrás tocar el *gwoka*! Hay un cantante, Anzala, hizo un tango, acompañado por el *gwoka*: ok, no es *gwoka* tradicional, pero es *gwoka*

halles”, donde todas las líneas del RER (Red Express Regional) y del metro parisino se cruzan, para juntar en tren la capital con las ciudades lejanas de París, cada vez que yo escuchaba el *gwoka* gritar, tocado por los migrantes antillanos al medio de la gente que corría como histérica para llegar a su casa después de otro día aburrido de trabajo, siempre, yo tomaba el tiempo necesario, vital, de una hora, a veces toda la noche, para escuchar a mis paisanos, chistear juntos en *créole*, y por supuesto, bailar. ¿Y por qué? Porque el sonido del tambor al escucharlo se apoderaba directamente de mi ritmo cardíaco, lo podía oler bajo tierra a 500 metros de distancia porque la madera y la piel de chiva resonaban como nunca en las paredes de piedra, era como si mi corazón guadalupeño, perdido en el inframundo de París, en el subterráneo, volviera a la superficie, se sentía nuevamente latir.

porque reconozco en eso el sentimiento *gwoka*. El sentimiento *gwoka* es algo que se puede adquirir solo viviendo en Guadalupe, yendo a los *léwoz*, es sentir las cosas al igual y junto con los que nos rodean.²⁰



Ilustración 8. *Mas* con figura de mono africano en el carnaval. Foto Fred Mogin, enero, 2013.

Conclusión: el *gwoka*, ¿un patrimonio?

En 2003, la UNESCO creó la categoría de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, para romper con una visión eurocentrista o mercantil del patrimonio material y entrar en una dimensión definida según los saberes, prácticas, conocimientos, así como los objetos, instrumentos o espacios culturales relacionados, y su transmisión dentro de las comunidades o grupos humanos, en función de sus contextos históricos, sus culturas, etc. La intención era, basándose en una práctica musical o artística en general, proteger y salvaguardar a toda una comunidad a través de su cultura.

Dos corrientes en la isla Guadalupe empezaron entonces a enfrentarse sobre la necesidad de buscar la inscripción del *gwoka* a la UNESCO. Los temo-

20 Entrevista realizada el 17 de diciembre de 2013 en la isla Guadalupe.

res del primer colectivo, expresados en el periódico local *France-Antilles* (Mapolin, 2011), eran que una vez inscrito, el *gwoka*, según los opositores se les escaparía, tendría que obedecer a reglas decididas por Francia, y que el Estado obligaría a tener un diplomado certificado por el sistema educativo francés para poder enseñarlo sin poder hacer nada en contra. Recuerdan también que esta música, identidad y alma guadalupeña, siempre ha sido utilizada para enfrentarse al sistema colonial francés. En fin, enfatizan que ni Cuba con el son, ni Jamaica con el *reggae* o Martinica con el *bèlè* han buscado inscribir su música popular en la UNESCO, concluyendo que, si entregan el *gwoka* al Estado francés, no les quedará nada de su cultura.

Un joven cantante de *gwoka*, Loïc Emboulé, entrevistado el 18 de diciembre de 2013 en la escuela de barrio donde da clases de *gwoka* los viernes, nos explicita perfectamente esa expansión y democratización del *gwoka* dentro del pueblo guadalupeño, que no requiere una inscripción más como patrimonio porque ya lo es, no solamente adentro de Guadalupe, sino afuera, por la difusión que ya está teniendo; también nos platica sobre la continuidad y transmisión del *gwoka* en la lucha social hacia la juventud, como en su caso, cuando compuso durante la huelga del LKP del 2009 una canción a favor del movimiento:

Soy doctor en biología, y soy el más joven que está conocido como cantante *gwoka* [...] los ancianos no nos ven siempre con buen ojo. Es que ellos han luchado dos veces más que nosotros para imponerse en su época, en los años setenta, ochenta, eran vistos como *Vié Nèg*,²¹ como marginales. Mi abuelo que hizo este *ka* lo dio a mi tío Jean-Claude Emboulé, un grande del *gwoka* moderno, que me lo transmitió. Mis textos hablan de lo que vivo, de lo que no viví: hablo de los *Nèg Mawon*,²² de la esclavitud [...]. Hablo también de mi historia, de la nostalgia de mi infancia cuando íbamos a correr en los bosques, dormíamos con la ventana abierta, en una casa de madera y lata, yo aprendía mis lecciones de la escuela en la cima de los árboles frutales [...] *Nou ka maché si tèt* [estamos caminando por la cabeza]: este texto, fuerte, que escribí durante el LKP, lo escribí retomando unas frases y críticas lanzadas en la radio o la televisión, donde se decía que “los guadalupeños no les gusta trabajar” [...]. Yo era representante de los estudiantes de doc-

21 Literalmente “viejos negros”, término peyorativo para hablar de los viejos campesinos tercros, brutos, introvertidos, situados en lo más bajo de la escala socio-racial, muy negros y muy pobres.

22 Negros cimarrones.

torado, y me dijeron que yo era un pequeño perro, grito fuerte, ladro, pero no muerdo [...].

Para nosotros, el *gwoka* siempre ha sido asociado a las reivindicaciones, mi madre Lydia Emboulé es delegada de la UGTG-UTS.²³ El *ka* es simbólico en un sentido, porque cuando se escucha el *ka* o da miedo a la gente que está al frente, o nos da fuerza para luchar. Cuando se dieron las negociaciones entre el patronato, el Estado y el LKP, el sonido del *ka* era por todos lados esa fuerza, era mística, creó un ambiente muy especial [...]. El *gwoka* para mí es universal, así puedo tomar clases de salsa sin ser puertorriqueño, cubano [...]. Hay que saber que el *gwoka* está tocado en todo el mundo: fui a Brasil, Suecia, ¡hay antillanos que lo enseñan allá! Cuando nos peleamos para saber si el *gwoka* debe ser inscrito como patrimonio en la UNESCO, ¡ya se fue por otro lado!

Hoy las escuelas de *gwoka* están llenísimas. Mucha gente del barrio viene a escucharnos en la escuela los viernes, jóvenes que pertenecen a esa delincuencia potencial, padres que llevan a sus hijos, hijos de militantes, pero también médicos, profesores: el *gwoka* se democratizó. Toda la gente tiene su *ka*, ¡casi llegó a ser *select*, el marginal es aquel que no toca el *ka*!

Según Elie Domota, líder del LKP, encontrado también en diciembre de 2013, la cuestión no es que el *gwoka* esté o no inscrito en la UNESCO, sino que el verdadero problema es la soberanía, y él pregunta: “¿Queremos que el *gwoka* esté en la UNESCO? Ok, entonces qué tenemos que hacer... ¿somos capaces de pedirlo nosotros a la UNESCO, nosotros guadalupeños? ¡Porque ahora es Francia y no nosotros libres e independientes que lo estamos haciendo!”. Es decir, ninguna inscripción al Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad será reconocida legítima mientras no esté propuesta por una Guadalupe independiente, porque el *gwoka* pertenece al pueblo guadalupéño, así que no puede ser tramitada por Francia ni por ningún otro país.

Del otro lado, los partisanos de una inscripción a la UNESCO argumentan que ésta siempre seguirá considerando que el patrimonio inmaterial *gwoka* es propiedad del pueblo que le da vida, que lo mueve. Consideran que teniendo

23 Unión General de los Trabajadores de Guadalupe-Unión de los Trabajadores de la Salud, Sindicato Nacionalista-Independentista.

al *gwoka* inscrito como patrimonio de la humanidad, permitirá extenderlo hacia muchos países en varios idiomas, lo que le dará la visibilidad que no tiene todavía al exterior.

Detrás de esa oposición muy marcada, entre dos tendencias que tanto una como otra participan activamente en la consolidación de la identidad guadalupeña a través del *gwoka*, está en juego un debate de fondo que puede plantearse así:

1. ¿El *gwoka* está en peligro de extinción? Entonces, ¿el pueblo, si no protege su música, el *gwoka*, estaría amenazado de desaparición por correr el riesgo de perder su cultura?
2. ¿Existe realmente un pueblo guadalupeño y cuál es la importancia del *gwoka* en su identidad o definición como pueblo?
3. ¿La independencia es una cuestión solamente de conquista del poder político, de soberanía nacional y de fronteras, o un guadalupeño, con su propia identidad y cultura (re)apropiadas, pudiera lograr otra forma de libertad y de independencia, aunque siga viviendo en un contexto de tipo colonial?

Hace poco, el 26 de noviembre de 2014, el *gwoka* había sido inscrito en la lista del patrimonio cultural e inmaterial de la UNESCO, bajo el título: “El *gwoka*: música, cantos, baile y prácticas culturales representativas de la identidad guadalupeña”. El sitio oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores, en una página²⁴ vinculada a la UNESCO, precisa que esa inscripción permite un reconocimiento de los valores universalistas que contiene el *gwoka* como elemento representativo de la identidad de la Guadalupe para alentar la creatividad.

Pero, después de haber analizado los puntos de vista opuestos citados antes, ¿podemos realmente imaginar que esa inscripción fue vital para preservar la cultura guadalupeña? Por un lado, comparto la postura del campo opuesto a su inscripción, cuando considera que el pueblo nunca esperó esa institución de fuera para ver el *gwoka* como su patrimonio y protegerlo. De hecho, el *gwoka* ya es patrimonio del pueblo, para el pueblo y por el pueblo, porque se

24 «Inscription du «Gwoka: musique, chants, danses et pratique culturelle représentatifs de l'identité gadeloupéenne (France) sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel», 28/11/2014, en *La France à l'UNESCO*. Disponible en: <http://www.delegfrance-unesco.org/Inscription-du-Gwoka-musique>.

toca por todos lados, sin ninguna necesidad de haber pasado por una institucionalización desde afuera, para desarrollar y mantener su vitalidad.

Por otro lado, que una institución internacional reconozca el *gwoka* como, según sus términos,²⁵ portador de valores de convivencia, de resistencia, de dignidad, que acompaña también movimientos de reivindicaciones sociales o políticos, y que es uno de los elementos más emblemáticos de la sociedad guadalupeña, no es hacer ofensa a las luchas nacionalistas que permitieron su revalorización y difusión en toda la sociedad. En fin, los pueblos que tienen su música inscrita en la UNESCO como patrimonio inmaterial pueden gozar luego de una visibilidad reforzada a nivel mundial, en los festivales internacionales, en los registros y catalogaciones, apoyándose en la dinámica y espacio que esa inscripción ofrece.

Pueden también temer de ser desposeídos de todas sus luchas animadas por décadas que permitieron, primero, hacer del *gwoka* el instrumento central de la identidad guadalupeña, pero los pueblos en resistencia siempre son suficientemente inteligentes para saber utilizar diversos espacios con el fin de seguir consolidando su identidad, sin ser recuperados, pero al revés, utilizando al otro como medio en la construcción de su propio destino.

¿Es decir, que la libertad no depende exclusivamente de la conquista del poder político y de la Nación? Podemos abundar como Pabón (1995) en Puerto Rico, que también en los Departamentos Franceses de Ultramar, ¿el nacionalismo político de años anteriores se ha convertido en un nacionalismo consensual y no contestatario? En un mundo globalizado, la cuestión de la independencia de las Antillas francesas o estadounidenses tiene que replantearse en otros términos más que geopolíticos o de conquista del Estado. En Guadalupe, sometida al mercado mundial, la cuestión de la independencia no fue presente en la última huelga general de 2009 que paralizó la isla por casi dos meses. El éxito de esa movilización es precisamente que hasta los independentistas que formaban el núcleo del colectivo LKP, dejaron a un lado la lucha para la independencia, conscientes que no era de actualidad, e inconscientemente, que siempre uno está dependiente de otra fuerza, que sea el Estado o la globalización (mundialización económica basada en el capitalismo):

25 Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00991>.

No creo que nadie pueda declararse independiente hoy en día. Todos somos dependientes los unos de los otros. No puedes sencillamente sacar la bandera, bailar alrededor de esta e imaginar que eres libre. Conceptos como libertad, soberanía y responsabilidad sólo pueden articularse una vez que has tomado en consideración los procesos actuales de globalización (Taylor, 1998, p. 160, en Flores, 2001, p. 193).

Para concluir, basándonos en nuestro análisis del *gwoka* en Guadalupe, podemos afirmar que la lucha nacionalista se ha desplazado hacia la cultura, pero jamás ha abandonado la idea de la independencia, sino ha entendido que la libertad de un pueblo empieza por (re)apropiarse su cultura, su identidad, para definirse como pueblo. El pueblo guadalupéño y los nacionalistas lograron hacer del *gwoka* su verdadera bandera identitaria, y si no alcanzaron la independencia que unos esperaban, ¡la lograron “sin fronteras” a través de este tambor en resistencia, que atraviesa las generaciones, las opresiones, los territorios y los océanos! Sin duda, en la isla Guadalupe, el *gwoka* es y seguirá siendo el instrumento de liberación del pueblo.

Bibliografía

- Anselin, A. (1979). *L'émigration antillaise en France*. París: Anthropos.
- Bastide, R. (1967). *Les Amériques noires*. París: Payot.
- Bebey, F. (1975). *African music: A people's art*. New York: Lawrence & Hill.
- Blérald, A. P. (1986). *Histoire économique de la Guadeloupe et de la Martinique, du XVIIe siècle à nos jours*. París: Karthala.
- Breleur, E., Chamoiseau, P., Domi, S., Delver, G., Glissant, E., Pigeard de Gurbert, G., Portecop, O., Pulvar, O. y William, J. C. (16/feb/2009). Neuf intellectuels antillais lancent un manifeste de la révolte. *Mediapart*. Disponible en: <http://www.mediapart.fr/journal/france/160209/neuf-intellectuels-antillais-lancent-un-manifeste-de-la-revolte>.
- Carpentier, A. (1962). *El Siglo de las Luces*. México: Compañía General de Ediciones.
- Céleste, C. (1983). Entretien avec Chérubin Céleste. *Les Temps Modernes, Fondateur: Jean-Paul Sartre* (pp. 441-442). París.

- Condon, S. (1993). *L'accès au logement: filières et blocages. Le cas des Antillais en France et en Grande-Bretagne*. París: Ministère du Logement.
- Courlander, H. (1960). *The drum and the hoe: Life and Lore of the Haitian People*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Dahomay, C. (1997). *Métòd-Ka*. Guadalupe: Bulti Color.
- Flores, J. (2001). El colonialismo "lite": discusiones de un discurso puertorriqueño. En L. F. Díaz y M. Zimmerman (Ed.), *Globalización, nación, post-modernidad*. San Juan: Ed. La Casa.
- Fmimusicadmin. (29/mar/2011). Disponible en: <https://fwimusic.wordpress.com/2011/03/29/histoire-et-tradition-du-carnaval-aux-antilles-francaises/>.
- Franco, J. L. (1965). *La batalla por el dominio del Caribe y el Golfo de México*. 3 Vols. La Habana: Academia de Ciencias.
- Gama, R. y Sainton, J. P. (1985). *Mé 67*. Basse-Terre: Société Guadeloupéenne D'édition et de Diffusion.
- Gircour, F. y Rey, N. (2010). *l'kp Guadeloupe. Le mouvement des 44 jours*. París: Syllepse.
- Herskovits, M. J. (1941). *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Brother.
- Howard, J. H. (1967). *Drums in the Americas*. New York: Oak Publications.
- Jégo, Y. (2009). *15 mois et 5 jours entre faux gentils et vrais méchants*. París: Grasset.
- Jones, A. M. (1959). *Studies in African music*. London: Oxford University Press.
- _____. (1974). Arts of African people. *Encyclopedia Britannica*, Vol. 1. Chicago: Chicago University Press.
- Labat, R. P. J. B. (1979). *Voyage aux Iles de l'Amérique (Antilles), 1693-1705*. París: Seghers.
- Lafontaine, M. C. (1988). Unité et diversité des musiques traditionnelles guadeloupéennes. *Actas del Coloquio Les musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain au sein des musiques du monde*. París: Ed. Caribéennes.
- Lamartinière, H. M. (1955). *Les origines des danses folkloriques haïtiennes*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'Etat.
- Laumuno, M. H. (2012). *Et le gwoka s'est enraciné en Guadeloupe... Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible*. Guadalupe: Ed. Nestor.

- Letuvee, F. (19/abril/2011). Guadeloupe: à propos du Mas Parade de Pointe-à-Pitre. *CaraiB Créole News*. Disponible en: <http://www.sxminfo.fr/11352/2011/04/19/guadeloupe-a-propos-du-mas-parade-de-pointe-a-pitre/>.
- Mapolin, H. (14/oct/2011). Polémique autour du Patrimoine, Chiraj pour inscrire ou pas le gwoka à l'unesco. *France-Antilles, Guadeloupe*.
- Mintz, S. (1977). África en América Latina. *África en América Latina*. México: Siglo XXI/UNESCO.
- Nketia, J. H. K. (1974). *The Music of Africa*. New York: Norton.
- Ortiz, F. (1916). Hampa afro-cubana: Los negros esclavos. Estudio sociológico y de derecho público. *Revista Bimestre Cubana*.
- Pabón, C. (1995). De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad. *Bordes, 1*.
- Pérez Fernández, R. (1990). *La música afromestiza mexicana*. México: Universidad Veracruzana.
- Rey, N. (2001). *Lakou & Ghetto. Les quartiers périphériques aux Antilles françaises*. París: L'Harmattan.
- _____ (2005). *Quand la révolution, aux Amériques, était nègre... Caraïbes noirs, negros franceses et autres "oubliés" de l'Histoire*. París: Karthala (col. «Hommes et sociétés»).
- _____ (2015). *An Dot Soley. Regards noirs sur la Ville Lumière*. París: Syllepse.
- Rosemain, J. (1990). *La danse aux Antilles, des rythmes sacrés au zouk*. París: L'Harmattan.
- Saco, J. A. (1937). *La esclavitud, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. La Habana: Ed. Alfa.
- Tardieu, J. P. (1984). *Le destin des Noirs aux Indes de Castille, xvi^e-xviii^e siècles*. París: L'Harmattan.
- UNESCO. (2014). Le gwoka: musique, chants, danses et pratique culturelle représentatifs de l'identité guadeloupéenne. Disponible en <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00991>.
- Uri, A. y Françoise. (1991). *Musique & musiciens de la Guadeloupe, le chant de Karukera*. Guadeloupe: Offest, 5a ed.



Reguetón: el frijol negro en el arroz blanco. Primeros apuntes para una reconsideración cultural

Hazell Santiso Aguila¹

*La música no sólo refleja o expresa simbólicamente
los valores de una sociedad, sus ideas,
mitos y obsesiones, sus señas de identidad.*

Merriam, 1964

Introducción

Cuba, la cuna de la rumba, del guaguancó, de la charanga, del mambo, del son, de la guaracha, el chachachá y otros tantos géneros bailables de gran tradición, se ha convertido en un escenario nacional para el género musical más polémico de los últimos 25 años: el reguetón. ¿Cómo sucedió esto? Intentaremos explicarlo brevemente.

Es necesario mencionar que para los cubanos, la música es casi más importante que el propio oxígeno para vivir. Se puede vivir en pleno siglo XXI, al margen de las redes sociales, de la propia globalización, pero sin música, imposible. La nación cubana no existe sin música (García, 2007, p. 03). Lleva una alegría interior que externa a cada paso y que conjuga el doble sentido con la sensualidad y el ritmo. No hay crisis que apague a un cubano, o logre que en sábado no se vaya a bailar. Los problemas pueden esperar, pero al cuerpo hay que darle música y movimiento.

En la década de los noventa en Cuba, y a partir de la crisis socioeconómica que trajo consigo el derrumbe total del campo socialista, en 1991, la música popular se apoderó de todos los espacios culturales arraigados en la sociedad. Las difíciles condiciones económicas para producir cine, teatro, artes visuales y música culta durante lo que se conoce en la historia como “el periodo especial”, promovieron en la cultura cubana la proliferación de bandas de música popular bailable. Este renacer noventero, propicio para la música popular bailable, fue usado en principio por músicos y compositores formados en las escuelas de música oficiales del país, haciendo énfasis en los aspectos instrumentales, pero ahora, desde una perspectiva que incluía la palabra; con el fin de denunciar los problemas sociales que se estaban viviendo. Y así surgió la timba, “una combinación de estilos musicales, de tendencias creativas en las que imperan tres fuentes sonoras principales: el Jazz, la Rumba y el Complejo del Son” (García, 2004, p. 49).

Entre 1991 y 1998, los músicos populares se adscribieron a la palabra de dos formas fundamentales, unos con interés sociocultural y estético, los otros –menos creativos, como “una tabla de salvación” (García, 2004, p. 49). La música popular bailable es sin duda el único resquicio de historia que está recogida de forma tangible en material discográfico y que podrá estudiarse en siglos posteriores. Géneros musicales como la timba y el reguetón podrían ser “la memoria, el guión, la banda sonora, y el aroma impregnado de tabaco, ron, sudor y sexo de esos días en que los cubanos se sintieron más solos que nunca” (López Cano, 2005, p. 3). Ni libros, ni prensa recogerían en este tiempo la situación social, la crisis económica, el hartazgo y la desmoralización política de un pueblo que por casi 10 años había entonado hasta el cansancio “viva la patria entera embravecida”.

La década de los noventa legitimó la agresividad, a la vez que enfatizó en el inconsciente colectivo un lenguaje marcadamente violento y vulgar que

tocaba con acidez lo social, lo político y lo económico. Los noventa de “ay, Dios, ampárame”, “somos lo que hay”, “Soy todo”, “Búscate un temba que te mantenga”, y “de la bruja sin sentimientos”, entre otras muchas frases agresivas (García, 2007, p. 4), sin duda prepararon el terreno para la crisis musical y de valores que vendría después.

El nuevo siglo irrumpió en Cuba, como en todo el mundo. La globalización era un hecho. La música popular bailable había sobrevivido –como los cubanos que se quedaron– al periodo especial. El camino de la reproducibilidad estaba trazado. Se produjo música en Cuba y se difundió hasta el cansancio dentro y fuera de la isla. Tener dólares ya no era un tema político, sino un tema de imperiosa necesidad. Y los músicos se encaminaron a ello. Así llegaron al siglo XXI y casi con la máxima maquiavélica de que el fin justifica los medios, la música popular bailable pactó con el diablo al hacer eco de un nuevo género musical bailable: el reguetón.

El reguetón es un estilo antillano que está basado en el *ragamuffin* y el *dance hall*, con elementos *techno* y un ritmo sincopado. Este género:

Ha protagonizado cada vez con más fuerza el panorama musical cubano, sobre todo a partir de los primeros años del siglo xx. Se ha erigido, además, en un estilo de indudable acogida dentro de un grupo poblacional tan irreverente por sí mismo como son los adolescentes –transgresores por excelencia–, que se apropian de todo lo que signifique un reto, un rompimiento de lo preestablecido desde los más disímiles puntos de vista, sobre todo en la música, donde lo sexual y erótico se manifiestan cada vez con mayor libertad en los textos y el baile (González, Casanella y Hernández, 2006, p. 3).

Este tipo de música, como la salsa o timba, también relata sucesos de la vida cotidiana y de la gente que les rodea. Historias de amor, odio, problemas sociales y económicos van detrás de cada canción, nutriendo letras y generando sentido. En palabras de Merriam (1962), “a través de los elementos humanísticos de su cultura, el hombre logra ir jalonando comentarios sobre su vida; se sirve de las humanidades para expresar sumariamente su valoración de la vida” (p. 14). ¿Qué podemos traducir de ello si analizamos una muestra de estas canciones?

Un ejemplo: “El taxi”, Osmani García (“La Voz”)

El cantante se presenta. Da la bienvenida a todas las mujeres que hacen vino, que en el argot popular significa hacer la calle. Los primeros planos presentan al cantante y a las tres mujeres que lo estarán acompañando. Vestidas con ropas sensuales y haciendo movimientos sexuales. Ellas se mueven “sensualmente” cercanas a él. Se pasea en un coche rosa y blanco, es un Ford descapotable del año 1957, desde éste levanta la mano y deja lucir sus enormes tatuajes.

Los primeros planos serán dirigidos a cada una de las mujeres integrantes del clip, siempre en poses sensuales. Una de ellas, con ropa de colores y pelo negro, hace como que traga un manojo de uvas que notablemente son de plástico, y el plano pasa a otra mujer, ahora una rubia que descansa dejando ver una blusa, semejante a un traje de baño negro. El clip se desarrolla a partir de una canción en tonos graves, casi hablados. La música está hecha sobre un patrón rítmico que nunca cambia y facilita que se escuche la voz. El cantante encaja en el prototipo de todos los cantantes de este género. Altura mediana, pelo corto; su vestimenta es pegada al cuerpo, blanca, con zapatos deportivos muy llamativos en color azul; en el cuello lleva cadenas gruesas, pudieran ser de oro, o imitación. Hay un plano de una mujer con pantalón negro que camina contoneando las caderas, más adelante se dirá en la canción que la mujer que para el taxi tiene “culo de mula”. De ahí que la cámara panea todo su cuerpo haciendo énfasis en las caderas.

El doble sentido de algunas frases contenidas en la canción se pierde en la descripción de las imágenes entremezcladas del videoclip, dejando poco a la imaginación del espectador. Hacia el coro de la canción, las tres mujeres indistintamente bailarían en forma muy sensual y provocativa, coreando un estribillo. La letra de la canción se irá haciendo explícita. La historia del clip muestra un paseo en taxi por diferentes lugares, que podrían ser en La Habana o en Miami, calles mojadas, edificios, playa, todo un escenario desenfadado y que invita a la despreocupación y al sexo. Quien para el taxi es una mujer que trabaja “haciendo vino”, pero al hombre (cantante) no le importa que esté “crazy”, la quiere para él, y aunque refiere tener novio, ha parado el taxi, por lo tanto debe corresponder. El tema alude a una caprichosa necesidad de tener a esa mujer que le “paró” el taxi en una “backstreet”, porque ella sabe hacer de todo y tiene de todo.

El frijol negro en el arroz blanco

Osmani García, “La Voz”, así se hace llamar este reguetonero que aunque criticado por las autoridades culturales cubanas, a quienes su estilo musical y sus letras les resultan ofensivos, ha logrado, gracias a las nuevas tecnologías digitales y a su casi indetenible difusión, llegar a las casas de los cubanos e inundar espacios públicos con su “música”, sin necesidad de solicitar la ayuda del gobierno o de instituciones oficiales como el Instituto Cubano de Radio, Cine y Televisión.

Sus producciones dan al traste con muchos de los conceptos tradicionales de la cultura cubana, mostrando una realidad social diferente. Usualmente Osmani no pide permiso para producir, por eso nadie evalúa sus propuestas y el resultado es devastador para el sistema.

Este cantante se las ha ingeniado para colarse en el gusto del público cubano dentro y fuera de la isla. En 2011, por ejemplo, su éxito “El chupí chupí” estuvo nominado para cinco de los premios Lucas, además de la nominación para el premio del público. Esta votación se hizo a través de mensajes de celulares. Sin embargo, fue censurado por los órganos oficiales y despojado de sus nominaciones. Las autoridades arremetieron contra él, argumentando que sus canciones eran altamente vulgares y no beneficiaban a nadie.

A pesar de su invisibilidad en los medios oficiales cubanos, Osmani García ha sido “legitimado por la industria cultural”, al colaborar junto a Pitbull en canciones como “El taxi” y “El gol”, además de trabajar en proyectos alternativos con el reconocido artista cubano residente en Miami, Alexis Valdés.

La aceptación social que ha tenido el género no es casual, está conectado “con los valores emergentes de una *underclass* cubana y la creciente ideología consumista en el país” (Gámez, 2011, p. 57). Musicólogos, periodistas, críticos e intelectuales han asociado esta música con un “mal gusto de las clases populares”. Éstos también asumen que son las clases populares las que son dueñas del mal gusto. El género está asociado a actitudes delincuenciales y transgresoras de la política imperante en un sistema socialista como el de Cuba. Y es que la crisis en la que se sumergió el país luego de la caída del muro de Berlín y el reacondicionamiento social que ello conllevó en los llamados Países del Este, impactaron severamente en las condiciones económicas de un país que por años se sostenía a base de acuerdos y planeaciones quinquenales, y esgrimía como valor principal una vida a base de trabajo y esfuerzo que negaría siempre la sociedad de consumo.

Osmani García es solo un ejemplo de la realidad imperante tomado como objeto de análisis y discusión, pero en Cuba hay varias agrupaciones que gozan de prestigio en un alto porcentaje de la población joven. De manera que el género ha ido desplazando a otros géneros musicales, toda vez que han acaparado los espacios nocturnos, los hogares, las casas, taxis y medios de transporte, los talleres mecánicos, los establecimientos de comida y dispersión, sobre todo de la capital. Si como bien expresa Fabregat (2006, p. 16): “la obra de arte es un producto cultural posible en función de una cultura que la enseñe, la estimule y la provea de los materiales e instrumentos de realización que son indispensables para producirla”, debemos preguntarnos: ¿es el reguetón cubano testimonio vivo de una nueva clase social, de una nueva cultura, la *underclass*?

La reconfiguración cultural

Underclass no es un concepto nuevo, pero es perfectamente aplicable a la realidad de muchos reguetoneros cubanos. Según la definición de Wilson (1987), la *underclass* se caracteriza por seis cuestiones esenciales: residencias en espacios aislados, desvinculación laboral, familias matrifocales, ausencia de estudios o calificación, dependencia del Estado y tendencia a involucrarse en la delincuencia callejera.

El reguetón es el género preferido de esta nacida *underclass* en Cuba. Sus canciones son himnos del que se apropia el pueblo, buscando identificarse en esas historias. El dinero, los coches, celulares, ropa de marca son símbolos de éxito y motivo de sobrevaloración, las historias de amor que quedaron truncas por la emigración, las constantes referencias al alcohol, las drogas, el sexo y el estatus económico, dan cuenta de la alienación social en la que vive sumergida gran parte de la isla. Todas estas representaciones, en palabras de Fabregat (2006), intentan explicar la manera mundana en que los agentes sociales constituyen su realidad social por medio del lenguaje, del gesto, del culto al cuerpo y demás símbolos.

La doctora en Ciencias del Arte, María Córdova (2011), se preguntaba: “¿A quién beneficia esta forma de hacer un supuesto arte? ¿A quién beneficia esta forma de hacer música? ¿Qué proyecto de vida futura nos proponen quienes crean, interpretan, divulgan, promueven y generalizan formas tan desagradables, vulgares y aberradas de expresarse?”.

Responder estas interrogantes no es una tarea sencilla, pero lo cierto es que tales representaciones y todo lo que sucede alrededor de los artistas que producen reguetón, han generado incertidumbre más allá del propio ámbito artístico de la mayor de las Antillas, provocando ansiedad para los intelectuales, para los políticos y para el público en general, en tanto siempre se ha tratado de designar lo vulgar dentro de lo popular, sin reconocer que lo vulgar es un ingrediente natural en la cultura.

El auge del género en la isla tiene implicaciones sociológicas y políticas que conllevan una reflexión urgente, ello porque “El arte designa tanto la significación vulnerable del mundo del artista como define el estilo cultural del grupo social donde se establece. Este último incluye su historia” (Fabregat, 2006, p. 22).

El reguetón genera ansiedad en el círculo elitista de los músicos formados en escuelas, en lo académico, en lo económico, en lo social y, por supuesto, en lo político. Entre la élite de músicos, la facilidad con la que se componen las canciones pone en entredicho la necesidad real de una educación especializada para conquistar el éxito y la fama. Además, al apropiarse de la mayoría de los espacios de difusión de la música popular bailable, ha logrado desplazar a géneros musicales como la timba, que gozaba de prestigio popular.

En el ámbito académico se presupone la desprofesionalización de la música, la baja calidad creciente en las composiciones e interpretaciones, y se “ha culpado al público de sufrir una involución” (Gámez, 2011, p. 57).

En lo económico, los músicos consagrados se han visto seriamente afectados, dada la predisposición social al reguetón en detrimento de la preferencia de otros géneros. Por otra parte, los reguetoneros se han beneficiado por las mismas regulaciones que “prohíben actuar a las orquestas de timba más reconocidas en los hoteles, donde se encuentran discotecas y centros nocturnos” (Gámez, 2011, p. 57). El reguetón se hace con muy pocos integrantes, de manera que los dividendos se reparten entre menos personas, a diferencia de otros géneros musicales que necesitan grupos numerosos. Otro aspecto interesante es que se baila en el lugar, necesitando para moverse menos espacio que para bailar salsa.

En lo social, pareciera que las campañas en contra de esta música no han tenido impacto en su audiencia. La distribución de ésta se hace de manera clandestina a través de CD's piratas o memorias USB's que se rentan semanalmente por pocos dólares. Algunos músicos de reguetón han establecido

vinculaciones con otros músicos timberos, a fin de fusionar el género para crear uno autóctono, intentando cubanizar esta música. Para algunos músicos, la aspiración de convertir el género en una expresión genuinamente cubana contribuiría a ponerle fin a la campaña oficial de desacreditación.

Desde el punto de vista político, el reguetón es una música transgresora, no solamente por las letras chabacanas y explícitas, por el culto al cuerpo femenino y masculino, sino porque promueve valores, discursos y experiencias desconectados de la ideología revolucionaria.

Para Baker (2009), la recurrencia al cuerpo en temas de canciones como “El Taxi” o “El Chupi chupi” es una apuesta por reinventarlo como un lugar de placer, de trabajo y también de movilidad social, además de una negativa rotunda a involucrarse con la ideología imperante y exigida por el Estado. No por ello son menos importantes las letras de estas canciones, al constituirse verdaderos sistemas simbólicos eficaces para su comunicación y generación de sentido.

Al parecer, las autoridades que eliminaron al “Chupi Chupi” de los premios Lucas como canción más popular, y que pretenden sordera ante “El taxi”, aun cuando se ha convertido en una canción que trasciende las fronteras cubanas, no reconocen que en Cuba se ha venido operando un proceso complejo de reconfiguración social del gusto y la censura, pues hasta el momento no ha sido la mejor vía de ponerle un freno. No por ello podríamos negar los notables avances en la medicina y en la investigación científica que produce el sistema como parte de su día a día; sin embargo, lo que sucede en el ámbito cultural popular nos habla de que hay problemas no tocados hasta el momento.

No es despreciable que tantas personas votaran a favor de una canción de esta naturaleza, aunque sea de conocimiento público que no todo el pueblo cubano tiene acceso a una línea de teléfono celular. El reguetón no puede tratarse como un género superficial simplemente, porque todo lo que hay alrededor de él es muestra de “complejos procesos de interpretación y negociación del cambio social experimentado” (Gámez, 2011, p. 61).

Conclusiones

La mirada cambia conforme cambia la cultura, de manera que las diferentes generaciones nos proporcionan el valor de significación de las expresiones artísticas u objetos culturales en cada tiempo, y con éste, el de sus productos. El re-

guetón es justamente la expresión de una nueva clase social existente en Cuba que no necesita al sistema y a quien le es inmune la censura. Para entender esta reconfiguración social no se pueden analizar los elementos por separado, esto es, que lo social, lo económico, lo político y lo cultural están contenidos en este género acuñado marginal y asociado a la pobreza de grupos vulnerables como negros, mestizos e inmigrantes que se trasladan a La Habana en busca de una vida mejor.

Pretender que la obra de arte puede ser entendida de la misma forma por todo público es aniquilar justamente lo sublime que puede llegar a ser, y aunque no queremos definir al reguetón como arte, lo entendemos como expresión cultural que necesita productores y consumidores. En él no sólo se expresa una realidad social, sino que se genera un proceso de interacción entre las experiencias del que produce y la vida de los receptores, que redundan en una reconfiguración del gusto social. Por lo visto, las reconocidas obras de arte tampoco pueden ser entendidas de la misma manera por todo el público. Ello nos enseña que la propia historia del gusto desmiente la idea de que lo estéticamente entendido como arte puede ser tan genuino y fuerte como para ser preferido naturalmente.

Como dice la canción: “no se puede tapar el sol con un dedo”. El reguetón se ha convertido en el frijol negro que cae sorpresivamente en un plato de arroz blanco. La mancha en el expediente. La prueba ante el mundo de la falibilidad del sistema, de los procesos, de las líneas trazadas, de los planes quinquenales, entre otras muchas ideas preestablecidas por la ideología socialista. Las sociedades, la cultura, como el conocimiento, no son estáticos, y la mayor de las Antillas se mueve, se mueve, y se mueve.

Bibliografía

- Baker, G. (2009). *Reggaetón a lo cubano. ¿Una agresión a la cultura nacional? Ensayos, historia y teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, (16), 149-165.
- Bordieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 65-84). Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado de: www.academia.edu.

- Cancio, W. (2011). Cantante del Chupi Chupi acusa de censor al ministro de cultura. *Café Fuerte*. Recuperado el 2 de abril de 2015. En: <http://cafe-fuerte.com/cuba/csociedad/1360-cantante-del-chupi-chupi-acusa-de-censor-al-ministro-de-cultura/>.
- Córdova, M. (23/nov/2011). La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del pueblo cubano? *Granma*. Disponible en <https://www.granma.cu/granmad2011/11/23/cultura/artic01.html>.
- Fabregat, C. (2006). Significados antropológicos del arte. En Sureda J. (Comp.), *Artes y civilizaciones. Orígenes* pp. 15-45). Barcelona: Lunwerg.
- Gámez Torres, N. (octubre-diciembre/2011). *Escuchando el cambio: reguetón y realidad cubana*. Temas 56-65. Obtenido de: www.academia.edu.
- García, E. (2004). Hágase la timba. Temas 39-40, pp. 49-59.
- _____ (2007). La Rumba del fauno... Discretos apuntes para entender la música cubana de fines de siglo xx. *La Gaceta de Cuba*, (3), 4.
- García, O. (23/jun/2014). El Taxi. *YouTube*. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=cEwv_wLK-JM.
- González, N., Casanella, L. y Hernández, G. (2006). El reguetón en Cuba: un análisis de sus particularidades. *VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Latinoamericana*. Cuba.
- Gracia, P. y Delclós, C. (2011). Reseña de *The Truly Disadvantaged: the Inner City, the Underclass and Public Policy* de William Julius Wilson. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 11(3), 139-142. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53721277007>.
- López Cano, R. (2005). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200901>.
- Merriam, A. P. (1964). *Las artes y la antropología. Antropología: una nueva visión. Un compendio de lo que sabemos y de lo que nos falta por saber acerca de la naturaleza del hombre y de sus formas de conducta* (pp. 265-279). Cali-Colombia: Editorial Norma.

Una breve aportación de la oralidad y africanidad presente en el grupo carnavalesco Olodum a través de fragmentos de sus canciones

Deiselenne de Oliveira Barros Sánchez¹

*África es la cuna de la humanidad, o sea, es el
continente donde surgió los primeros ancestros de
las mujeres y hombres
que habitan nuestro planeta.*

Kabenguele Munanga, Origens Africanas
do Brasil Contemporâneo

*Olodum traga o seu axé para mim que eu quero
reconstruir o que a humanidade acabou.*
Amor de Eva, Eloi Estrela

La dimensión de la oralidad es visible en todas las culturas tradicionales afrobrasileñas. La afirmación existencial del yo muchas

1 Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

veces ocurre por la palabra, siendo ésta considerada sagrada en las culturas tradicionales africanas. La búsqueda por lo sagrado presupone la necesidad de comprensión de la realidad, características que se hacen presentes y son bases para el grupo carnavalesco Olodum, que a través de su musicalidad expone su visión sobre la africanidad y la cultura afrobrasileña.

Las letras musicales son una mejor opción para el análisis de la cultura, pues es donde se presentan memoria, identidad y factores de análisis social para la historia oral. Es lógico que otros elementos y percepciones también estén asociados a las letras musicales: conectividad cultural, cambios simbólicos, ideologías. Todos ellos, en orden, nos llevan a una reflexión cultural (Canclini, 1997, p. 75).

A pesar de la existencia de la escritura, la oralidad se vuelve importante en todas las sociedades humanas, pues es a través de ella que empezamos la comprensión del mundo, los primeros contactos con nuestros familiares. El lenguaje pasa por la oralidad en una primera instancia. Con el proceso de colonización, mucho de la oralidad se quedó perdido o totalmente excluido de algunas culturas. Este proceso de destrucción identitaria también tuvo influencia de la esclavitud, donde el ser humano africano fue reducido a solamente fuerza de trabajo.

Pensando en el ámbito musical, muchos países del continente africano y Brasil dialogan entre sí. La experiencia histórica africana está íntimamente conectada con la brasileña, de modo que es posible hacer análisis por otras perspectivas, como la oralidad. En este sentido, la producción musical es un corpus documental lleno de informaciones, pues por muchos años estuvo centrada apenas en expresiones de sentimientos. Son documentos llenos de otras informaciones que pueden servir como panorama cultural.

Las experiencias de la música con la oralidad parten de un proceso de subjetividad, donde el oyente es un ser activo en la sociedad que ya trae elementos culturalmente contruidos a lo largo del tiempo. Para Zumthor (2010, p. 10), la voz no es sinónimo de oralidad, pues esta misma ultrapasa el sentido lingüístico por intermedio del habla. La voz representa un sentimiento de sociabilidad y es más comprendida que la palabra escrita; mientras que la oralidad es algo que llega más allá a la exposición oral. Este autor comprende la oralidad en cuatro niveles distintos: a) primaria, que es donde no existe el contacto con la escrita; b) mezclada, donde hay poca influencia de la escrita; c) secundaria, que corresponde a una influencia directa de la escrita; d) mecáni-

ca, la reproducción por técnicas de medios de comunicación, en este caso los espectáculos musicales que son grabados en CD's y DVD's.

En las músicas, existen una serie de elementos que producen sentido y que, con el pasar de los años, se potencializan a través de la repetición (Bédérída, 1996, p. 219). Poner otros significados a alguna de estas ideas y valores que se hacen presentes en las letras de las canciones, puede resultar en puntos estratégicos para la afirmación cultural o una forma de expresión de las identidades oprimidas.

La oralidad tiene un papel fundamental para comprender la memoria cultural negra. A través de los tiempos, y con el proceso de dominación cultural, la cultura africana sobrevivió por medio de la memoria transmitida oralmente. En el contexto musical, la africanidad se difunde por intermedio de la oralidad potencializada por la industria cultural. Una de las primeras manifestaciones musicales populares afrobrasileñas fue la samba, pero las evidencias a sus orígenes se fueron deshaciendo a lo largo del tiempo.

El contenido discursivo de la samba fue cambiando y dejando una vena abierta para el olvido de la ancestralidad, la tradición, la negritud; pero no dejó de ser una expresión popular. Las músicas de carnaval ganaron cada vez más visibilidad y espacio después de 1980, tanto en las manifestaciones callejeras como en la industria cultural. Es importante aclarar que el objetivo de este artículo no es hacer diferenciaciones en el estilo musical de la samba, sino hablar de la musicalidad del grupo Olodum, que no hace samba, pero sí música de protesta carnavalesca.

La más grande tradición carnavalesca brasileña es el desfile de las escuelas de samba en Río y São Paulo, pero el carnaval está presente en todas partes y de diferentes formas. Los grupos de la calle generalmente salen organizados en forma de cortejo; de esta forma organizacional surgió el grupo Olodum. La trayectoria de este grupo empieza con el tradicional cortejo carnavalesco en Salvador-Bahía en 1979. El nombre Olodum es de origen yorubá y significa "Dios de los dioses".

Hablar de la ciudad de Salvador es hablar de una de las ciudades con el mayor contingente de afrobrasileños y de la primera capital de Brasil. Es decir, por los puertos de esta ciudad llegó la mayoría de los navíos que traían personas esclavizadas de todo el continente africano. El surgimiento de grupos que a través de la música claman la ancestralidad africana y la historia de los afrobrasileños no es característico sólo de Olodum, sino de otros muchos

por el país, pero el que es mayor, más organizado y tiene más expresividad es el Olodum.

Un factor importante para el surgimiento de este grupo es la necesidad de hacerse representativo para el pueblo negro, de hacer visibles las inquietudes sociales afrobrasileñas. A partir de la segunda mitad del siglo xx, los datos estadísticos visibilizaron con mayor claridad la presencia de la población negra en Brasil. Es importante señalar que los datos estadísticos de los siglos xix y xx tomaron distintos indicadores de negritud, por lo que no se pueden sacar conclusiones definitivas de la disminución o aumento de dicha población, aunque hubo también factores como la inmigración europea hacia finales del siglo xix, que también contribuyeron al aumento de la población blanca y mestiza.²

Las mezclas y la disminución de los negros en Brasil no hicieron que desapareciera la población afrodescendiente del país. El antropólogo Gilberto Freyre (1994), quien escribió la historia de la población brasileña colonial en los siglos xix y xx, registró en el libro *Casa-Grande e Senzala* las características de la población negra y la relación entre los patrones y esclavos. En este importante registro para la historia de Brasil, el autor transmite una idea de *democracia racial* que hasta hoy está presente en el imaginario social. Esta democracia racial de Gilberto Freyre es la convivencia pacífica, sin desigualdad social ni racial entre las diversas poblaciones brasileñas.

El mito de la democracia racial todavía es persistente en las culturas brasileñas. En el carnaval de Bahía es visible la diferenciación entre negros y blancos, entre pobres y ricos. El carnaval bahiano es muy variable y posee características específicas debido a su concentración de población afro. Con estas características, muchos grupos carnavalescos con expresiones artísticas africanas y afrobrasileñas pasaron a destacar en los años de 1970 y 1980, como es el caso del Ilê- Aiyê, Filhos de Gandhi y Olodum.

2 En 1800, los negros representaban 47% de la población de Brasil, 30% eran mulatos y sólo 23% eran blancos. En 1880, los negros ya estaban reducidos al 20% de la población; habiendo 42% de mulatos y 38% de blancos. De aquí en adelante lo que disminuyó a la población negra fue la intensificación de la inmigración europea después de la abolición de la esclavitud. En 1991, los negros representaban sólo 4,8% de la población total; los blancos 55.2%, y 39.2% los mestizos, pero seguramente mucha de la población negra está incluida en la población mestiza. Los datos estadísticos fueron tomados del archivo de estadísticas demográfico brasileño en: <http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2012/07/02/censo-2010-mostra-as-diferencas-entre-caracteristicas-gerais-da-populacao-brasileira>, consultado el 28 de junio de 2013.

Estos grupos, donde se ubica el Olodum, hacen un trabajo conjunto y paralelo al del quehacer musical: asumen un compromiso con el trabajo social y comunitario dirigido a los pueblos afrobrasileños bahianos. La forma en que el grupo Olodum está organizado y selecciona sus músicos y representantes también es un trabajo social y de fuerza identitaria, pues son generalmente elegidos a través de cursos ofrecidos a niños negros de las periferias de Salvador.

Relacionado al proceso de presentación en el carnaval, el grupo Olodum siempre elige una temática nueva cada año. Al principio, el discurso de los grupos carnavalescos afrobrasileños era casi siempre el mismo, de la diferencia social-existencial entre el mundo burgués blanco y de los guetos, afrovivenciada por los integrantes de cada cortejo. La fundación del grupo Olodum está directamente conectada con Carlos Alberto Conceição do Nascimento y Geraldo Miranda. Actualmente, el presidente es João Jorge Rodrigues, y hay otras personas que forman parte de la organización del grupo (Rodrigues, 2013).

El grupo Olodum, al presentarse en el carnaval de 1980, obtuvo un gran número de seguidores, debido a que empezaron a abordar temas históricos relativos a las culturas africana y brasileña. El primer disco fue grabado en 1987, y se llamó *Egito, Madagascar (Egipto, Madagascar)*, el cual tuvo gran éxito para todo el movimiento negro y la organización, pues fueron reconocidos internacionalmente como grupo de percusión afrobrasileña. Paralelamente al trabajo musical, el grupo hacía participación en los movimientos sociales contra el racismo y la discriminación.

Las referencias concretas encontradas en las canciones de Olodum y que se relacionan con la africanidad y oralidad son: el *Pelourinho* (Pelô), lugar central de encuentro de los cortejos para empezar el carnaval y un barrio histórico en el centro de la ciudad de Salvador. En su temática étnica central están las referencias de negro-mestizos y blancos:

o Pelô

[...] *eles lutam, eles podem / eles fazem o Pelô renascer / Eles lutam, eles podem / Eles fazem o Pelô balançar* [...]

“Desce e sobe” (Itamar Santos, Geny)³

3 “El Pelô [...] Ellos luchan, ellos pueden / ellos hacen el Pelô renacer / Ellos luchan, ellos pueden / Ellos hacen el Pelô moverse [...]”. Traducción libre de la autora.

[...] *Tem muita gente boa/ Aqui tudo mudou/ São quinze anos que brilhou/ Olodum filhos do sol/ Reluz e seduz o meu amor / Negros conscientizados/ Cantam e tocam no Pelô/ Pelourinho é primeiro mundo/ Cartão postal de Salvador [...]*

“Cartão Postal” (Ithamar Tropicália, Mestre Jackson)⁴

Olodum es el único de cuatro cortejos afro-principales (Ilê-Aiyê, Muzenza y Ara Ketu) que tiene su base comunitaria oficial en el Pelourinho, barrio central e histórico de Salvador. Este barrio, hasta recientemente, era visto como un lugar inseguro, de prostitución y de criminales. Por ironía, o no, el Pelourinho fue en el siglo XVIII el lugar que abrigaba la élite, donde construían sus casas grandes y elegantes. Para la comunidad, el *Pelô* es símbolo de resistencia, de identidad y congregación negra; dicen que emana del lugar una energía que se hace presente en la afro-bahianidad.

Una observación pertinente para hacer esta relación con la bahianidad, sería el conjunto de características que carga un individuo que nace en Bahía. Para algunos autores, la bahianidad está relacionada al folklor, mientras que para otros está relacionada con comportamientos y hábitos culturales de quien tiene origen bahiano (Bezerra, 2010, p. 2). El diferencial que existe en Bahía, aparte de tener su mayoría poblacional negra, es la producción artística musical de protesta social siempre activa.

La influencia esclavista colonial en todo el estado se hace presente en el modo de vida del bahiano. Esta influencia se hizo a partir de características muy definidas y estructuradas que ofrecen huellas de la cultura local. Otra característica que corrobora para la afirmación de la bahianidad es la religión; el estado de Bahía está repleto de iglesias, templos, espacios sagrados católicos y de la religión predominante candomblé, que se pueden ver todas totalmente mezcladas.

Para que sea completo el simbolismo y la bahianidad, en el barrio Pelourinho todos los martes hay una fiesta de bendición religiosa. Este fenómeno es un ritual religioso sincrético donde la mayoría de los que reciben la bendición son predominantemente negros. El hecho de aventar agua bendita a los participantes y los sonidos de los instrumentos se asocia fácilmente a la re-

4 “[...] Hay mucha buena gente/ Aquí todo cambió/ Son quince años que brilló/ Olodum hijos del sol/ Reluz y atrae mi amor/ Negros conscientes/ Cantan y tocan en el Pelô/ Pelourinho es primer mundo/ Carta postal de Salvador [...]”. Traducción libre de la autora.

ligión afrobrasileña candomblé,⁵ que también es predominante en este estado de Brasil. La fiesta en las noches de martes es de origen carnalesca y ocurre principalmente frente a la iglesia de San Francisco.

En la celebración de los martes de bendición participan todos los que quieran, independientemente de la religión. Hoy en día, esta fiesta es llamada por muchos de “Bendición del Olodum”:

[...] *Olodum me dê a luz/ ilumina meu caminho Olodum/ quero andar na natureza [...]*

“Águas” (Ubiraci Tibiriçá, Eli Oliveira)⁶

[...] *O Olodum está aí/ E não vai desistir/ Levando avante a sua luta/ para nao dividir/ Competência adquirida/ Ao longo do tempo / Solidario a sua raça/ Em todos os momentos / A ideología é unificar / Se temos tantas coisas / Para conquistar [...]*

“Ideologia” (Lazinho, Reni, Veneno, Marquinhos)⁷

Los temas anuales del Olodum para el carnaval son diversos, como: estados africanos modernos (Guinea Bissau, Nigeria, Tanzania, Mozambique, Madagascar); la herencia africana antigua (Egipto, Etiopía); estados de la diáspora afro-americana (Cuba, EUA), otros países como India; movimientos intelectuales brasileños, derechos civiles y elementos naturales como el sol, el mar y el agua.

Regresando al tema histórico del barrio, Pelourinho es una comunidad pobre y de gran complejidad social. Este panorama local siempre estuvo presente en las composiciones del Olodum, donde el grupo los denomina en algunas canciones como los excluidos del poder y del sistema⁸ (gais, narcotraficantes, prostitutas). Generalmente el trabajo social y los temas de los cortejos

5 De origen africano, el candomblé es una religión puramente brasileña que rinde culto a los *orishas*, dioses africanos que representan la energía de la naturaleza. Cada *orisha* tiene un día propio en la semana, un color, un símbolo que lo representa, y todas las historias de esta religión están basadas en mitos y leyendas (Luz, 1995).

6 “[...] Olodum deme luz/ Ilumina mi camino Olodum/ quiero caminar en la naturaleza [...]”. Traducción libre de la autora.

7 “[...] El Olodum ahí está/ y no va a desistir/ lleva adelante su lucha/ para no perder/ la competencia adquirida/ a lo largo del tiempo/ Con solidaridad a su raza/ en todos los momentos/La ideología es unificar/ si tenemos tantas cosas/ Para conquistar [...]”. Traducción libre de la autora.

8 Esta explicación está en la página oficial del grupo (<<http://www.e-net.com.br/olodum/>>).

afro se llevan a cabo por negros mestizos, y por consecuencia, la mayoría de los habitantes y frecuentadores del Pelourinho son negros.

Hacer parte del Olodum implica para algunos una obligación de seguir tradiciones, obediencia y política. Por esto, la necesidad de tener la vivencia en este espacio, de tener orígenes que se identifiquen con lo que van a cantar. La palabra Olodum presenta diversos sentidos positivos en sus canciones, con objetivos estéticos, de moral e ideológicos:

[...] Ê raça negróide/ Raça negroide Olodum [...] A África negra encontra-se ao Sul do Saara/ E assim é chamada pelo predomínio/ de povos negros da África Negra [...] “Raça negroide Olodum” (Luciano Santos)⁹

[...] Vem dizer para os negros/ Que lembrar o passado ajuda a viver sem senhor/ E aí reinará Olodum/ Reinará o negão [...] “Mensagem” (Dude Santiago)¹⁰

[...] Raça negra emergindo fotografando o orgulho [...] “Palco da vida” (Nêgo)¹¹

En Olodum, el término negro es utilizado como una generalización de la marginalidad, que tiene que ver más con clase social que con etnia. Otro punto importante a aclarar es cuál es la perspectiva de negritud del grupo, donde el blanco pobre es culturalmente negro por estar en el mismo espacio social de marginalidad que la mayoría negra. En Salvador, y en otras partes de Brasil, un negro rico es considerado blanco, mientras que un blanco pobre es considerado negro (Armstrong, 2007).

La representación negra para el Olodum, en un primer momento histórico, era de un negro héroe, donde tenía que luchar contra la esclavitud, la exclusión social y la negación cultural. En un segundo momento, pasa a ser una figura emergente en la sociedad, que tiene sus tradiciones históricas pero que necesita resistir para mantenerlas. Una referencia importante para el grupo es el movimiento *Black*, que trata de una visión estética de la diáspora africana moderna y no el ser africano en sí. La cultura de la diáspora no puede existir

9 “[...] Raza negra/ Raza negra Olodum [...]. El África negra está en el sur de Sahara/ Y se llama así por el predominio/ de pueblos negros de la África Negra [...]”. Traducción libre de la autora.

10 “[...] Ven a decir a los negros/ que recordar el pasado ayuda a vivir sin un dueño/ Entonces será el reino de Olodum/ El reino del negro [...]”. Traducción libre de la autora.

11 “[...] Raza negra enseñándose y fotografiando el orgullo [...]”. Traducción libre de la autora.

si no existe el histórico de represión social y mezcla cultural con los blancos (Hall, 2003, p. 117).

Entre los grupos de cortejo afro de Salvador, el Olodum se diferencia por problematizar lo social y no solamente lo étnico-racial. La parte afro del grupo tiene una conexión directa con África y la descendencia africana, mientras que los negros-mestizos representan una identidad social que integra negros, pardos, mulatos, indígenas y blancos pobres, cuya cultura estética presenta influencias afrobrasileñas (Armstrong, 2007). Este negro-mestizo no tiene mucho que ver con la melanina de los pueblos, sino con la herencia cultural afrobrasileña.

Identificarse como negro-mestizo muchas veces implica alguna calificación de color, lo que podría favorecer al uso de otros términos como prieto. Pero debido al proceso de democracia racial presente en Brasil y de emblanquecimiento del individuo negro, ser negro-mestizo significa alteridad del negro y pobre relacionado al blanco y burgués.

El discurso ideológico del grupo Olodum y el contenido de sus composiciones musicales son variables. La siguiente música expone una crítica social y la denuncia del sistema corrupto:

[...] Dar duro para viver tão preocupado/ E se morrer tem que pagar/ Para ser enterrado/ O Olodum protesta ó/ O Olodum protesta/ A usura toma conta dos homens/ E o povo morrendo de fome/ É um atentado ao pudor/ Falta casa, falta pão, falta escola/ Os políticos pisando na bola/ Eles querem nos manter desinformados/ Oh meu deus que país desgovernado/ O Olodum protesta ó/ O Olodum protesta [...]

“Protesto Olodum II” (Reni Veneno, Pierre Onasis)¹²

Las canciones del Olodum tienen una gran referencia temática: incluyen datos sociales, nociones de la diáspora africana, aspectos culturales, valoración de sentimientos, política. Otra característica importante en el grupo es la mezcla de palabras en otros idiomas, como ésta en inglés e iorubá:

12 “[...] Trabajar mucho para vivir muy preocupado/ Y se muere tienes que pagar/ para que te sepulten/ El Olodum protesta/ El Olodum protesta/ La usura está dominando el hombre/ y el pueblo se muere de hambre/ Es un ataque a la vida y la moral/ No hay casa, no hay pan, no hay escuela/ Los políticos cada vez roban más/ ellos quieren mantenernos desinformados/ Por dios, que país sin gobernación/ El Olodum protesta/ El Olodum protesta [...]”. Traducción libre de la autora.

[...] *Um weekend odara com você ôbá ôbá [...]*

“Verão no Olodum” (Rene Veneno. Ghermano Meneghel)¹³

Odara significa bonito en el idioma iorubá, idioma también utilizado en la religión afrobrasileña candomblé. Esta referencia nos hace pensar en la preservación de la tradición africana en tierras brasileñas. *Weekend*, del inglés, significa fin de semana, donde suena como un cierto estilo agregado a la canción. El término final, *ôbá*, es una terminología brasileña que no está presente en todas las culturas o regiones del país.

Las posibilidades de pensar en la historia oral como un campo de información para las investigaciones son múltiples. La interpretación superficial de letras de canciones nos trae evidencias de una memoria que se reconstruye y encuentra dramas comunitarios, afectividad, identidad, africanidad. Es como encontrar “otra historia” que permite la construcción identitaria negada y escondida por la historia tradicional.

Las canciones presentes en este artículo representan el origen de una cultura popular y representación de una tradición marginalizada, como es el caso de la ancestralidad y la africanización de los espacios que pasaron por procesos de esclavización. Un aspecto importante a ser considerado es la valoración de otros aspectos relacionados a la historia de los pueblos negros, como el amor y la relación con la naturaleza; no solamente la misma historia de dolor y dominación.

El Olodum representa mucho más que un grupo musical, pues refleja la recuperación de la identidad, la afirmación de la cultura olvidada y reprimida. Las letras de las canciones de Olodum sugieren siempre una localización del sujeto marginalizado y de la cultura ancestral. De esta forma, el grupo es representante directo en varias vertientes de la oralidad y la africanidad.

Bibliografía

Armstrong, P. (2002). *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Progamática*. Feira de Santana: Editora da UEFS.

13 “[...] Un Weekend odara contigo ôbá ôbá [...]”. Traducción libre de la autora.

- Bédarida, F. (1996). *Tempo Presente e Presença na História- Usos e abusos da História oral*. Río de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas.
- Bezerra, B. (2010). Baianidade no filme “Ó Paí, Ó”: cliché ou identidade cultural. *Revista Comunicação e Cultura*, 9(17).
- Canclini, N. (1997). *Culturas híbridas-estrategias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora EDUSP.
- Freyre, G. (1994). *Casa-Grande e Senzala*. Río de Janeiro: Editora Record.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Brasília: Editora UFMG.
- Luz, M. (1995). *Dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- Munanga, K. (2004). *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Zunthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Entrevista

Entrevista al director del grupo cultural Olodum (Rodrigues, J.) por Deiselenne Barros. Brasília (2013).

Músicas citadas

- Itamar Santos, Geny Olodum, “Desce e sobe”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qY8sORBtLnU>.
- Ithamar Tropicália, Mestre Jackson Olodum, Disponible en: “Cartão Postal”: <https://www.youtube.com/watch?v=HhuXv59eBQs>.
- Lazinho, Reni, Veneno, Marquinhos (Olodum), “Ideologia”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ehpe2bARCZA>.
- Luciano Santos, “Raça negroide”. Disponible en: <http://letras.com/olodum/424393/>.
- Nêgo, “Palco da vida”. Disponible en: <http://www.letrasdemusicas.fm/olodum/madagascar-olodum/palco-da-vida-e-negras-verdades>.
- Olodum, “Madagascar”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LZYE-zP7Mk8>.

Rene Veneno, Ghermano Meneghel. “Verão no Olodum”. Disponible en:
<http://letras.mus.br/olodum/verao-olodum>.

Reni Veneno, Pierre Onasis, “Protesto Olodum II”. Disponible en: [https://
www.youtube.com/watch?v=zEw4LgX6CRk](https://www.youtube.com/watch?v=zEw4LgX6CRk).

Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes
y convergentes: la notación occidental
vis-à-vis la tradición oral

Se terminó de imprimir en

Se imprimieron

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

