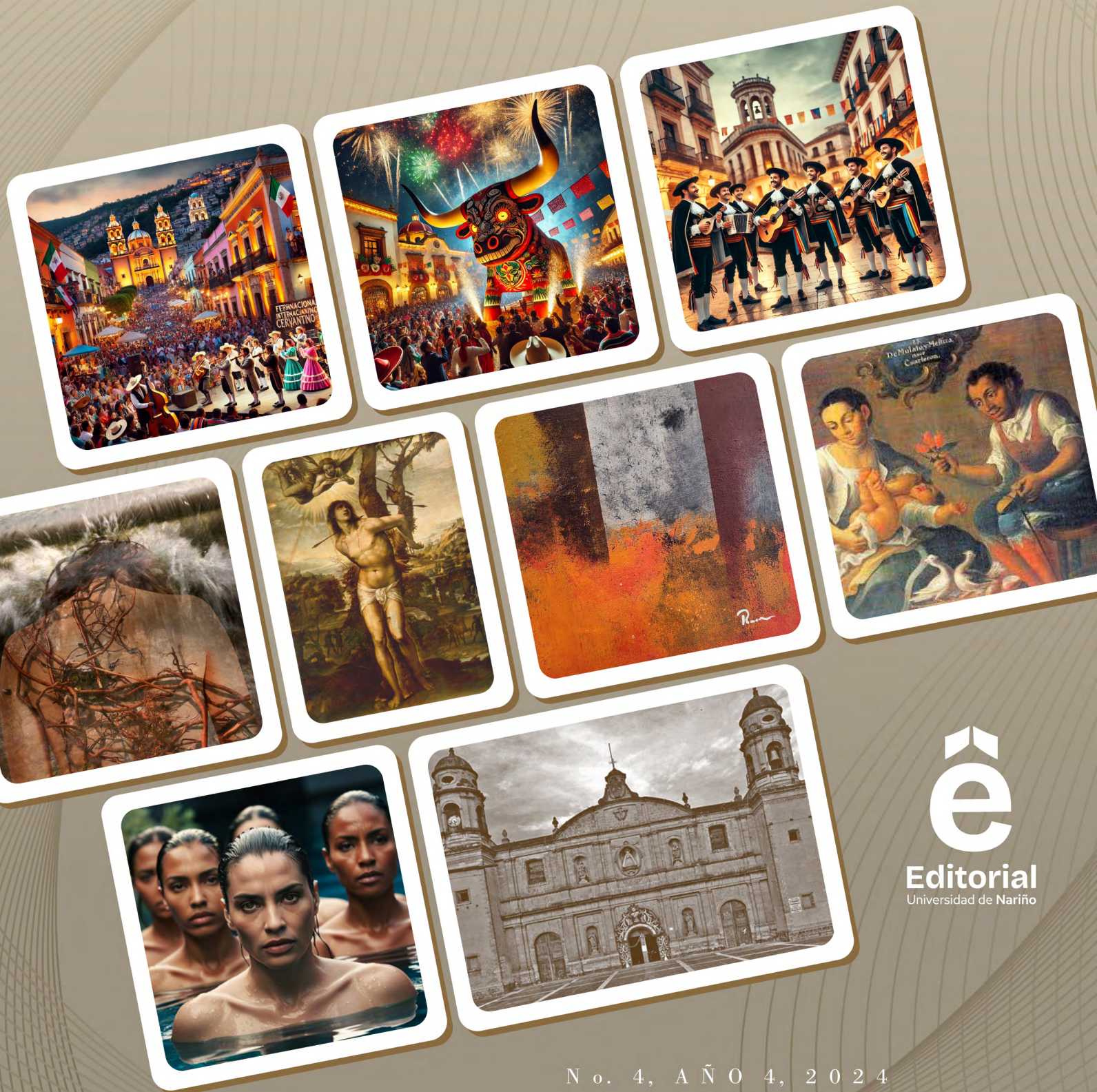


R I T H M I C A

REVISTA DE LA RED DE INVESTIGACIÓN
TEMÁTICA EN MÚSICA, ARTES Y ARQUITECTURA



Editorial
Universidad de Nariño

N.º 4, AÑO 4, 2024

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

èditorial
Universidad de **Nariño**

Rithmica

**Revista de la Red de Investigación Temática en
Música, Artes y Arquitectura**

No. 4, año 4, 2024

**Universidad de Nariño
Facultad de Artes
Departamento de Música
Editorial Universitaria
2024**

êditorial
Universidad de **Nariño**

Rithmica

**Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura
Universidad de Nariño – Facultad de Artes – Dpto. de Música
No. 4, Año 4, 2024**

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

director y editor

Comité Editorial

Lyda Aleydy Tobo Mendivelso

Mario Egas Villota

Leonardo Zambrano Rodríguez

Pablo Santacruz Guerrero

Daniel Moncayo

Comité Científico

María Ángeles Zapata

Gloria Valencia Mendoza

Sonia del Rocío Viteri Ramos

Ruth Nayibe Cárdenas

Gabriela Hernández Vega

Teresa Elizabeth Muñoz Nájuez

Víctor Hernández Vaca

Mario Gómez-Vignes

Gustavo Parra Arévalo

Fredy Vallejos

Diego León Arango

Luis Carlos Rodríguez

Humberto Galindo Palma

Sociedad Española de Musicología

UPTC de Colombia

Universidad Nacional de Colombia

UPTC Tunja - Colombia

Universidad de Nariño - Colombia

Universidad del Cauca - Colombia

Universidad de Guanajuato -México

Universidad del Valle - Colombia

Universidad Nacional - Colombia

Universidad de las Artes - Ecuador

Universidad de Antioquia - Colombia

Universidad de Antioquia - Colombia

Conservatorio del Tolima - Colombia

Miembros de la Red de Investigación Temática en Música y Artes

Lyda Todo Mendivelso

Mónica Tobo Mendivelso

Alejandro Mercado Villalobos

Humberto Galindo Palma

Pablo Santacruz Guerrero

José Menandro Bastidas-España

Malte Kähler

Teresa Alda

Ignacio Moreno Nava

Raúl Heliodoro Torres Medina

Universidad de Nariño

UPTC, Tunja

Universidad de Guanajuato, León

Conservatorio del Tolima

Universidad de Nariño

Universidad de Nariño

Soniente Dúo

Soniente Dúo

Universidad de La Ciénega del Estado
de Michoacán de Ocampo

Universidad Autónoma de ciudad de México

Rithmica

Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura Departamento de Música de la Universidad de Nariño

Revista adscrita académica y financieramente al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Periodicidad: Anual

Revisoría de textos: M-E-L-Ss

Revisor de abstract: Hugo Plazas

Diseño de portada: Javier Castro

Diagramación: Javier Castro

Correspondencia: Oficina del Departamento de Música, Universidad de Nariño,
Sede centro, carrera 23 No. 18-62 Teléfono 6027244309 extensión 2850.
E-mails:

jotamenandro@gmail.com

rithmica@udenar.edu.co

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista o de la Institución.

Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.

Rithmica,

Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura

Editor: José Menandro Bastidas-España.

Pasto. Editorial Universidad de Nariño, 2024.

Portada: algunas de las fotos fueron generadas por IA: el torito, la tuna, las fiestas de cervantinas de Guanajuato y los rostros de las mujeres.

No. de páginas: 240

Formato digital PDF

ISSN: 2805-6353

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
EDITORIAL.....	7
LA SUBJETIVIDAD EN EL PROCESO DE CREACIÓN MUSICAL.....	17
<i>Gabriela Silveira de Andrade</i>	
LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO CAMINO HACIA NUEVAS EPISTEMOLOGÍAS EN EL CAMPO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO.....	49
<i>Sarah Alencar Alves</i>	
OBRA PICTÓRICA SIN TÍTULO.....	76
<i>Jesús Antonio Rodríguez</i>	
EN BUSCA DE JOAQUÍN MAGÓN. ESBOZO DE LA VIDA DE UN PINTOR NOVOHISPANO ACUSADO DE BLASFEMIA.....	80
<i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, Karina Lisset Ocariz Rivero</i>	
EL OCIO CULTURAL EN LA RUPTURA DE LOS ESCENARIOS RELIGIOSOS DE LA CIUDAD HISTÓRICA DE GUANAJUATO DURANTE EL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO	106
<i>Carlota Laura Meneses Sánchez, Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón</i>	
POLÍTICAS PÚBLICAS EN MATERIA DE CULTURA EN ZACATECAS: TRES DÉCADAS DE REVISIÓN.....	128
<i>Laura Gemma Flores García</i>	
LA SERPIENTE, IMAGEN ICÓNICA DE LA CULTURA EN MÉXICO.....	146
<i>Solanye Caignet Lima</i>	
RAPSODIA DE SAULO	164
<i>Edward Nilson Zambrano Acosta</i>	
DOS TUNAS UNIVERSITARIAS DEL BAJÍO MEXICANO: ACTUALIZACIÓN Y RESILIENCIA	171
<i>Alejandro Mercado Villalobos</i>	
FUNCIÓN RITUAL DE LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA JARABERA EN LAS FIESTAS DE SAN SEBASTIÁN, EN EL MUNICIPIO DE NOCHISTLÁN DE MEJÍA, ZACATECAS.....	195
<i>Samuel Caleb Chávez Acuña</i>	
COMPRENDIENDO LA FIESTA DE EL TORITO O CARNAVAL DE SUSTICACÁN, ZACATECAS.....	220
<i>Leonardo Santoyo Alonso</i>	
ANEXO FINAL	
TABLA DE EVENTOS CULTURALES 1994.....	234
<i>Dra. Laura Gemma Flores</i>	
LINEAMIENTOS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS.....	236

EDITORIAL

El proceso creativo, la música, la pintura, el ocio, el juego, el ritual y la festividad han ocupado por milenios el tiempo libre de los grupos humanos. Ya sea para distender el cuerpo y la mente, encontrar espacios de intercambio social donde se inviertan los preceptos y lo permitido, donde se busque la intervención de las fuerzas sobrehumanas o donde se banalicen los órdenes jerárquicos institucionales y del Estado, el hombre siempre ha perseguido fugas colectivas para intercambiar impresiones sobre las grandes verdades universales: la vida, la muerte y las preguntas existenciales. En este dossier se exploran las expresiones humanas en América Latina desde la perspectiva de la musicología, la antropología social, el folklore, el uso del espacio urbano, las políticas públicas, la danza y la cultura material, entendida ésta como aquella que estudia la fabricación, la historia, la conservación y la interpretación de los objetos y cómo el hombre los imagina, los elabora, los perfecciona y se interrelaciona con ellos.

Este enfoque interdisciplinar que toma de la creatividad, la historia, la arqueología, la antropología, la técnica de materiales y la geografía, algunos de sus métodos, ha ido interpretando la existencia de los objetos que satisfacen sus funciones básicas, rituales y suntuarias; así como sus comportamientos y prácticas culturales, construyendo una objetivación dialéctica entre el hombre y las cosas. Por otro lado, la hermenéutica, la semiótica y la antropología social como rama de la antropología que estudia la estructura social de las diversas sociedades humanas, los patrones de consumo e intercambio, el parentesco y las estructuras familiares, la religión y la música entre otras, se diferencia de la antropología cultural por el ascendente de sus escuelas teóricas. Con el apoyo teórico de estas disciplinas, las investigaciones aquí expuestas pretenden mostrar un rostro de los procesos creativos, el consumo del arte y los procesos lúdicos para entender en toda su complejidad las persistencias culturales del ser y de sus segregaciones arrojadas por un territorio, un entorno geográfico, urbano o histórico que permita comprender la continuidad de la naturaleza humana.



Esta revista comienza con dos temas de investigación autobiográfica aplicada a composiciones musicales de dos compositoras de la Universidad de Sao Paulo (Brasil); pasando posteriormente a la presentación de una obra pictórica que dará pie a la historia de un pintor novohispano; estudio realizado a través de los archivos del Santo Oficio de la Inquisición en México. El siguiente trabajo aborda la ocupación de los espacios religiosos de la ciudad de Guanajuato capital (México) durante la celebración del Festival Internacional Cervantino. Después se presenta un breviario de las políticas públicas en materia de cultura en Zacatecas, Zac (México), abordadas por periodos gubernamentales, destacando la curva de asentamiento de las políticas con un declive en los últimos años; el siguiente artículo contextualiza de manera general la simbología de la serpiente desde dos perspectivas: la arqueológica y la artística-social presentando un boceto de la significación de su simbología, sin tomar en cuenta una línea de tiempo, sino de manera selectiva puntualizando la importancia del ritual y lo ceremonial de su esencia. Luego se aborda el estudio comparativo de dos tunas universitarias del Bajío mexicano, pasando a la revisión de un trabajo musical, antropológico e histórico sobre la función ritual de la ejecución de la música jarabera en las fiestas de San Sebastián, en el municipio de Nochistlán de Mejía, Zacatecas (México); finalizando con un análisis antropológico de la fiesta de El torito o carnaval de Susticacán, Zacatecas (México).

El primer planteamiento titulado “La subjetividad en el proceso de creación musical” por Gabriela Silveira de Andrade de la Universidad del Estado de São Paulo, reflexiona sobre la subjetividad en el proceso de creación musical a partir del análisis de dos obras compuestas por la misma autora, estableciendo paralelismos y transversalidades entre los procesos artísticos de dichas obras analizadas, y los aportes teóricos adoptados: *Corrente* (2018) y *No Grito do Temporal* (2024). La autora comienza con una introducción donde se plantea las preguntas de investigación: ¿cómo influyen las emociones, las experiencias y las vivencias en la creación? ¿de qué manera pueden interferir en las decisiones objetivas tomadas durante el proceso creativo? Ofreciendo un panorama de lo que puede entenderse por autoetnografía, como método de análisis, donde aquella coloca al investigador como objeto de estudio, describiendo y analizando de manera sistemática una experiencia, asegura que ésta se configura como una herramienta importante que legitima la figura del artista-investigador y su experiencia, como un conocimiento valioso para aportar al ámbito académico personal (auto) con el objetivo de representar y comprender una experiencia cultural (etno). En particular la creación de *No Grito Do Temporal* es vista por la autora como el resultado de un proceso cartográfico, donde cada deseo emergió como un punto en el mapa, buscando conexiones, transformaciones y paisajes sonoros. La obra no solo refleja estos deseos, sino que también actúa como un medio para cartografiar las experiencias, sensaciones y conflictos que dieron forma a la composición. Ambas obras se presentan como una sensación fundamental de existencia, pues –señala la autora- crear, entre muchas otras cosas, es el acto de dar sentido, de hacer sentido, de crear sentido, tanto para el objeto como para uno mismo.



Sarah Alencar de la Universidad de São Paulo nos presenta la investigación titulada: “La investigación artística como camino hacia nuevas epistemologías en el campo de la composición musical: una cuestión de género”, donde se cuestiona cómo abordar epistemológicamente la investigación en composición musical de una manera más corporeizada, con el fin de incluir una mayor diversidad de personas y géneros musicales en este ámbito. Para abordar estas cuestiones de manera práctica, se propone una reflexión sobre el proyecto autoral *Fora d’água*, inscrito en el campo de la canción popular brasileña y en etapa actual de creación, en el que se abordan cuestiones de memoria, cuerpo y “espacios entre”, en diálogo con las autoras Christine Greiner, Sandra Ruiz y Hypatia Vourloumis. Mediante algunos gráficos a nivel mundial, nacional brasileño y de la Universidad de São Paulo, la autora muestra que en el campo de la composición musical hay una enorme discrepancia entre la participación masculina y femenina, tanto en el ámbito académico como profesional. Valiéndose de algunas notas autobiográficas, quien escribe, intenta romper un margen moldeado por otros y tejer nuevas posibilidades de bordes, trazando nuevos caminos en los que sea posible entrelazar el cuerpo y los deseos con la investigación y los desarrollos artísticos, afirmando que el campo de la investigación artística se presenta como un espacio fértil para tratar el arte como un campo de conocimiento, procurando que lo sensible actúe como un eje orientador y “que los deseos sean centrales en la investigación en artes y que los límites epistemológicos sean cuestionados, permitiendo la creación de sus propios bordes-representaciones según singularidades y subjetividades”.

Jesús Antonio Rodríguez es artista plástico de la Universidad de Nariño (Colombia). En el presente número de la revista nos comparte una obra abstracta sin título, en la técnica del acrílico sobre madera.

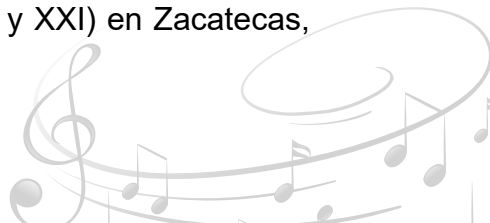
Karina Lisset Ocariz Rivero, de la Universidad Autónoma del Estado de México y Carlos Alfonso Ledesma Ibarra de la misma universidad presentan: “En busca de Joaquín Magón. Esbozo de la vida de un pintor novohispano acusado de blasfemia”. En su artículo se analiza un proceso inquisitorial de finales del siglo XVIII, donde el pintor Joaquín Magón fue acusado de “Blasfemia”. En el expediente se alcanzan a contemplar escenarios donde se desenvolvían los artistas novohispanos, su contexto social y el actuar de las autoridades novohispanas. Los autores se plantean como objetivo principal rescatar datos biográficos de un pintor hasta ahora desconocido y su relación con otro artista poblano homónimo de mayor fama y muy probablemente su ancestro. Los procesos del Santo Oficio proporcionan abundante información sobre la época y la vida cotidiana de sus protagonistas y del gremio de pintores, sus lugares de trabajo, sus relaciones familiares, sus mecenas y las vicisitudes que tuvo que enfrentar un pintor itinerante. En esta entrega se destaca que los estudios de pintura virreinal se dirigen, principalmente, al análisis de obras, al ser éstas testimonio de la cultura visual de esta época; pero aquellos estudios encaminados al conocimiento de pintores son menores, no por falta de interés, sino por la

falta de documentos que alienten al descubrimiento de datos sobre su vida tanto personal como en el taller, personalidad, nexos o relaciones dentro y fuera del gremio. Y otro factor es que los documentos arrojan información contradictoria o incompleta. Este artículo muestra el actuar del Santo Oficio de la Inquisición en dos etapas: 1783 y 1785.

En el análisis: “El ocio cultural en la ruptura de los escenarios religiosos de la ciudad histórica de Guanajuato durante el Festival Internacional Cervantino”, realizado por las investigadoras Carlota Laura Meneses Sánchez y Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón de la Universidad de Guanajuato (México); se revisan las prácticas del ocio cultural durante el Festival Internacional Cervantino en escenarios religiosos de la Ciudad Histórica de Guanajuato. Tras una reflexión de las aproximaciones al interaccionismo simbólico, los lugares de memoria y la ciudad histórica, las autoras revisan siete escenarios religiosos que se convierten en espacios de exhibición y muestras artísticas anualmente, durante el Festival Internacional Cervantino. Estos son: el Templo de San Roque, el Atrio de San Roque, el Templo de San Cayetano (en Valenciana), el templo del Oratorio de San Felipe Neri (también conocido como Templo de la Compañía de Jesús), el Patio del Antiguo Colegio Jesuita de la Santísima Trinidad, la Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato y su galería Mariana y el Atrio de San Diego y Museo Dieguino. Refiriendo el uso que se les otorga a estos espacios de culto católico, las autoras revisan los distintos eventos para los que son destinados en las fechas referidas y cómo trascienden de empleo ritual católico a espacios de ocio para exhibición de obras de teatro, conciertos de música clásica, montaje de galerías de arte contemporáneo, presentación de sinfónicas, conciertos de órgano en aquellas iglesias que aun los conservan y curadurías de fotografía, video creación y pintura de artistas extranjeros y locales.

Las autoras consideran que el turismo ha sido un promotor especial para los nuevos devenires de los espacios religiosos en el mundo contemporáneo, porque gracias a esta actividad, los espacios religiosos son conocidos y promocionados para el interés de los turistas extranjeros o nacionales. Esto no asegura que se realicen de manera óptima, pero la mayoría de las veces cualquier ruta turística contiene la visita de un inmueble religioso. En el caso específico de la ciudad de Guanajuato, se suma a lo anterior el gran número de eventos culturales promocionados por los diferentes medios de comunicación del Estado, lo que permite el nuevo uso de estos lugares de memoria por parte de los guanajuatenses, los cuales tienen la fortaleza de contar con una infraestructura para la realización de esas nuevas prácticas culturales, espacios de grandes dimensiones, adecuada acústica y escenografía, así como la conservación de bienes culturales como los órganos en los templos principales.

En la reflexión revisionista “Las políticas públicas en materia de cultura en Zacatecas: tres décadas de revisión”, Laura Gemma Flores realiza un encuentro con el diseño de las prioridades gubernamentales durante tres décadas (siglos XX y XXI) en Zacatecas,



México, que señalan sin duda las categorías conceptuales construidas por una ciudadanía de la zona centro-norte de México, donde la herencia de la explotación minera y la omnipresencia de cascos hacendarios, frente a la escasez de agua, la especificidad de sus productos endémicos, construyó un territorio con vaivenes económicos, pero que legó a la humanidad una ciudad patrimonio con características especiales en materia de urbanismo y estilos neoclásico, afrancesado y barroco. La escalada de las políticas culturales en Zacatecas se observa claramente desde 1986 y cómo se asientan las bases de lo que hoy es una de las ciudades con mayor cantidad de museos y acervos altamente justipreciados por la comunidad artística mexicana. Desde la perspectiva de la cultura como un producto simbólico, se observa el valor asignado a la creatividad, la producción y la difusión cultural, colocando a Zacatecas como una zona de gran arraigo a sus costumbres, sus manifestaciones creativas y a sus apegos subjetivos. En este artículo se revisan las políticas públicas en materia de cultura, gestionadas por el Instituto Zacatecano de Cultura (Zacatecas, México) de 1986 a 2021. Iniciando con las distintas definiciones de cultura y lo que desde la institución de la UNESCO se comprende como Políticas Públicas, se resumen los cinco periodos del Instituto Zacatecano para analizar las acciones consumadas y con ello la percepción de cultura desde lo institucional. Para empezar, el Instituto Zacatecano de Cultura, se debate entre la definición clásica de “instruir” en las artes cultas (música clásica, ópera, teatro convencional, danzas en sus distintas expresiones), o entre nutrir las expresiones populares de comunidades y municipios, grupos alternativos, festivales internacionales. Pero los resabios de un terruño quedan como soporte de sus políticas culturales, donde la Semana Cultural es el termómetro de la “calidad” de las expresiones que se manifiestan en dicho periodo.

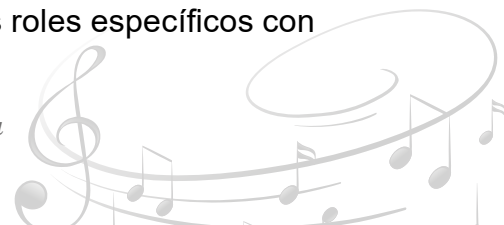
En “La serpiente, imagen icónica de la cultura en México”, Solanye Caignet Lima analiza el símbolo de la serpiente, que durante siglos ha destacado en la cultura universal y especialmente en la cultura mexicana, enfatizando su importancia ritual y ceremonial. En la primera parte destaca el papel simbólico de la serpiente en la vida, la muerte y la hechicería, tomando con ello las herencias ancestrales de México desde las tres culturas que la conformaron: la occidental, la indígena y la afroantillana y cómo destacan en la inmortalidad, el renacimiento, la fertilidad y las lluvias como manifestaciones de la propia naturaleza. La investigadora trasciende al análisis en México para contextualizarlo en culturas antiguas y de Latinoamérica. En la segunda parte la autora analiza el papel de la serpiente en la danza folclórica, valiéndose de varios ejemplos reflejados en distintos puntos geográfico-culturales del país. Y, aprovechando también los guiños simbólicos de la especie reptiliana en la literatura y la música, realiza un análisis sucinto a partir de algunas de las obras del premio nobel mexicano Octavio Paz, el poeta cubano Nicolás Guillén y dos grandes obras de compositores mexicanos de la música sinfónica: Silvestre Revueltas y Federico Ibarra con sus obras Sensemayá y el Ballet Imágenes del Quinto Sol, respectivamente.



El clarinetista Edward Nilson Zambrano Acosta de la Universidad de Nariño (Colombia), presenta la composición *Rapsodia de Saulo*, obra para fagote, palo de lluvia y narrador, trabajo basado en el poema homónimo del poeta colombiano Aurelio Arturo. La obra fue concebida originalmente para recrear un entorno virtual estereofónico.

El trabajo: “Dos tunas universitarias del Bajío mexicano: actualización y resiliencia” de Alejandro Mercado Villalobos, indaga en la historia y creación de las agrupaciones musicales conocidas como tunas o estudiantinas y que tienen sus orígenes en España y destacan por ser integradas básicamente por estudiantes universitarios; en este caso la estudiantina de la Universidad de Guanajuato y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El autor relata la forma de su creación y en un estudio comparativo va deshilvanando las características de cada una en cuestión desde: tipo de miembros, vestimenta, género musical que cultivan y condiciones administrativas en que se desarrollan, lo cual incide en la frecuencia de sus presentaciones. La hipótesis es que las tunas de este estudio se mantienen vigentes gracias al fortalecimiento de la identidad universitaria y los valores propios de la tradición tunera. Además, han conservado un repertorio base que las identifica, y aunque éste ha sido adaptado en cierta forma a los nuevos públicos, mantiene incólume la práctica; al mismo tiempo, han sabido sostener los elementos históricos del vestuario y la conformación instrumental del grupo. La experiencia permitió al autor apreciar no solo la permanencia de elementos históricos, como el vestuario, la conformación instrumental y repertorio, sino la esencia de la tuna universitaria, justamente, de todo lo que se refiere al estudiar la Tuna Nicolaíta y la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato, que - al margen del apoyo institucional - la presión inconsciente del turismo hacia la comercialización del conjunto, la poca atención por parte de sectores públicos e individuales, y otros factores, éstas mantienen su vigencia a través del cultivo constante de la tradición, consistente, entre otras cosas, en la formación de nuevos cuadros. El giro turístico que en concreto identifica a la estudiantina de la Universidad de Guanajuato, por ser ésta fuente de gran atracción nacional e internacional, ha determinado su éxito por encima de la tuna de la Universidad Michoacana, ya que al ser ésta formada también por mayor cantidad de adultos atrae a otro tipo de públicos a diferencia de la primera.

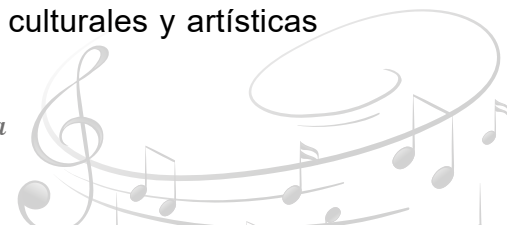
El estudio “Función ritual de la ejecución de la música jarabera en las fiestas de San Sebastián, en el municipio de Nochistlán de Mejía, Zacatecas”, estudio de Samuel Caleb Chávez Acuña remite al trabajo de campo y observación participante del autor en este municipio zacatecano para la fiesta más importante del año llamada: Fiesta de San Sebastián. Desde una mirada antropológica y musical, el autor ha logrado conocer y mostrar cada uno de los intersticios de esta fiesta popular donde se involucra todo el pueblo, en el ánimo de preservar la identidad que los une desde hace centenas de años y donde participan, desde los más pequeños de las familias, hasta los ancianos de la comunidad; hombres y mujeres guardan y desempeñan sus roles específicos con



el afán de que todo acto simbólico material guarde las normas precisas de la fiesta en un estricto ritual. Hay una serie de actos preparatorios de la fiesta, mismos que inician con La Residencia, que es una reunión para organizar los Papaquis en honor a San Sebastián a partir de la Convocatoria que hace el Mayordomo. Este acto tiene como finalidad nombrar a los cinco Alcaldes que celebrarán la fiesta nocturna y a los cinco Regidores encargados de celebrar la fiesta matutina. El santo en cuestión es aquel que durante décadas ha protegido al pueblo de escaseces y hambrunas, por lo cual el pueblo y en especial, este barrio, se vuelca en dádivas y honores al santo entre los cuales se cuentan: la recogida de la siembra, el acto ritual del fuego, la organización de los alimentos de consumo de la fiesta para vecinos e invitados, las celebraciones litúrgicas, el velatorio al santo, la música ex profeso para los actos, las bromas entre los asistentes y la ejecución de la daza de los Papaquis, actuación musical y dancística a la que el autor dedica gran parte de este artículo, enfocándose en el ritmo y el análisis musicológico.

En el trabajo etnográfico titulado: “El Torito en el pueblo de Susticacán del estado de Zacatecas” de Leonardo Santoyo Alonso, se aborda una fiesta que en realidad reviste todo el carácter de un carnaval, por lo que, regularmente, se le identifica de ese modo. El carnaval en Susticacán mantiene muchos de los elementos más comunes de esa fiesta al igual que, del mismo modo, integra elementos que le otorgan un carácter propio. El autor expone algunas consideraciones generales del carnaval para abordar el caso de estudio a partir de la historia de la comunidad en sus inicios como pueblo de indios y el origen de su carnaval, sus transformaciones, dificultades y continuidades. Aquí se expone un panorama general del origen del carnaval y su establecimiento en México desde los primeros años de la colonización española y su arraigo en las comunidades del actual Estado de Zacatecas. Particularmente, se centra en una pequeña localidad que ha mantenido celosamente sus tradiciones y una forma de preservar su patrimonio cultural y natural propia que representa los anhelos de una comunidad de frontera que busca mantener su identidad, aunque tal vez no de manera consciente, debido, sobre todo, a que solo unos cuantos comprenden para qué o porqué se realiza dicha festividad. El autor dice que el carnaval de Susticacán mezcla entre lo religioso y lo mundano, situación que complica su delimitación. Por una parte, se recuerda el papel que los grandes terratenientes de épocas pasadas jugaron en la conformación de la economía, la sociedad y la religiosidad de la población; y por otra, la festividad representa la unión entre los diferentes estratos sociales donde, finalmente, confluyen y conviven sin distinciones.

Como podrá constatar el lector, este dossier despegas con el trabajo del proceso creativo desde las zonas más introspectivas y veladas de la autobiografía, hasta descender a lo más etnográfico de las expresiones culturales desde sus lógicas simbólicas y sus rituales, abordando tanto la institucionalidad de las expresiones culturales y artísticas



que -no obstante- se mueven a través de las tradiciones y enfoques de lo que respecta a la cultura y el uso del espacio público-religioso, entregado al consumo popular y su ejercicio desde lo gubernamental para satisfacer las necesidades humanas de la socialización de lo simbólico.

Estamos seguros que este caleidoscopio de muestras sobre la composición musical y pictórica, el ejercicio institucional de la cultura, el patrimonio inmaterial y simbólico, la fiesta y el ocio, podrá dejar en el lector un gran deseo de adentrarse a profundidad en los temas tratados o que podrán servir como modelos de estudios comparativos en nuestro riquísimo entorno americano, pleno de estas manifestaciones.

Laura Gemma Flores García, PhD
Universidad Autónoma de Zacatecas







GABRIELA SILVEIRA

Universidade de São Paulo

Gabriela Silveira es música e investigadora, graduada en música por la Universidad de São Paulo (USP), donde actualmente cursa un máster en el área de investigación en procesos creativos. Se formó en los cursos de Canto MPB y Percusión MPB en el Conservatorio Dramático y Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí, así como en Percusión Avanzada en la Escuela de Música del Estado de São Paulo (EMESP). En 2018 lanzó su primer álbum autoral, titulado *Corrente*, en 2024, lanzó su segundo álbum autoral, *No Grito Do Temporal*, que constituye el objeto de investigación de su maestría. Ha sido galardonada con dos premios en composición musical: el Trofeo Revelación 2013, otorgado por el “Festival de Música de Itanhandú”, y el Premio en Composición del “Festival Nascente USP 2019”.

LA SUBJETIVIDAD EN EL PROCESO DE CREACIÓN MUSICAL

SUBJECTIVITY IN THE MUSICAL CREATION PROCESS

SUBJETIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL¹

Gabriela Silveira de Andrade

Universidad del Estado de São Paulo

Maestría en Música

Línea de investigación: procesos de creación musical

gabrielasilveira.musica@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la subjetividad en el proceso de creación musical a partir del análisis de dos obras compuestas por Gabriela Silveira. Incorporando la perspectiva del artista-investigador, este trabajo se desarrolla a través de la autoetnografía y la investigación artística, colocando al observador como objeto de investigación. Con el propósito de iluminar aspectos como la personalidad, la subjetividad, la poética, el contexto y la persona que investiga, sitúa estos puntos como pilares estructurales del trabajo. Los fundamentos teóricos están basados en los trabajos de Suely Rolnik y Fayga Ostrower para reflexionar sobre la subjetividad en el proceso de creación musical, estableciendo paralelismos y transversalidades entre los procesos artísticos de las obras analizadas y los aportes teóricos adoptados. Este estudio subraya la importancia de considerar la subjetividad como un elemento esencial en la investigación

¹ Este artículo fue escrito originalmente en portugués, la versión española del mismo fue proporcionada por la autora. Nota del editor.



artística, además de contribuir al desarrollo de redes de investigación que buscan crear nuevas formas de escritura, metodología y producto final.

Palabras clave: creación musical, investigación artística, subjetividad, autoetnografía.

ABSTRACT

This article aims to reflect on subjectivity in the process of musical creation through the analysis of two works composed by Gabriela Silveira. Incorporating the perspective of the artist-researcher, this study employs autoethnography and artistic research, positioning the observer as the object of inquiry. By examining aspects such as personality, subjectivity, context, the poetics of the works, and the researcher's own role, these elements are established as structural pillars of the study. The theoretical foundations are based on the works of Suely Rolnik and Fayga Ostrower to explore subjectivity in the process of musical creation, drawing parallels and transversal connections between the artistic processes of the analyzed works and the theoretical contributions adopted. This study underscores the importance of considering subjectivity as an essential element in artistic research, in addition to contributing to the development of research networks that seek to generate new forms of writing, methodology, and final artistic products.

Keywords: musical creation, artistic research, subjectivity, autoethnography.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en el estudio de la subjetividad en el proceso de creación musical, llevado a cabo a partir del análisis de mi experiencia como compositora. Se emplean la autoetnografía y la investigación artística como enfoques metodológicos para el desarrollo del estudio. El análisis se realiza mediante la reflexión sobre el proceso creativo de dos de mis obras, mis primeros dos álbumes de canciones originales: *Corrente* (2018) y *No Grito do Temporal* (2024), este último como tema de la maestría que actualmente estoy cursando en la Universidad de São Paulo (USP), Brasil. Ambos procesos creativos establecen resonancias con diferentes trabajos teóricos que abordan la subjetividad y la creación. Para el primer objeto-obra, me basé en el trabajo de Fayga Ostrower,² y para el segundo, en el de Suely Rolnik.³ A través

2 Fayga Ostrower (1920 - 2001), nacida en Polonia, llegó a Brasil en 1934. Fue artista plástica, grabadora, pintora, dibujante, teórica del arte y profesora. Publicó diversos libros sobre arte y creación artística.

3 Suely Rolnik (1948), brasileña, es filósofa, escritora, psicoanalista y profesora en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP).



de estas correspondencias, se destacan las singularidades presentes en cada uno de los procesos creativos, poniendo en evidencia el carácter único de cada uno de ellos.

La creación, por más racional que se presente, está impregnada de la subjetividad de quien, en su proceso creativo, teje relaciones y conexiones que poseen sentido y significado, al tiempo que dotan de sentido y significado a dichas relaciones, conexiones y expresiones. Con el objetivo de reflexionar, observar y problematizar la manifestación de la subjetividad en el proceso creativo, esta investigación se guía por las siguientes preguntas: ¿cómo influyen las emociones, las experiencias y las vivencias en la creación? ¿de qué manera pueden interferir en las decisiones objetivas tomadas durante el proceso creativo? ¿cómo se transforman, representan y expresan en música, “objetos” tales como sensaciones, historias, emociones o narrativas? ¿cómo ocurren esas relaciones? Estas preguntas buscan evocar recuerdos, significados, emociones, sensaciones y experiencias relacionadas con el proceso creativo y que influyeron en él, de manera que afectaron el resultado final de la obra.

Para realizar el análisis seleccioné herramientas que abordan lo subjetivo, lo poético y lo personal, no solo como aspectos relevantes de la investigación, sino como sus pilares estructurales. De otro modo, se desvirtuaría la esencia de la indagación, omitiendo aquello que precisamente la define en su naturaleza y propósito. El poeta Paulo Leminski (2017) afirma que “isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além” [eso de querer ser exactamente lo que uno es, nos llevará aún más allá] (*traducción propia*) (p. 82), y considero que su afirmación es capaz de caracterizar la justificación de los enfoques de investigación empleados en este estudio.

LA AUTOETNOGRAFIA

La autoetnografía constituye un enfoque de investigación y escritura que emplea técnicas y principios tanto de la autobiografía como de la etnografía. Coloca al investigador como objeto de estudio, describiendo y analizando de manera sistemática una experiencia personal (*auto*) con el objetivo de representar y comprender una experiencia cultural (*etno*). Al reconocer las diversas formas en que una experiencia personal puede influir en el proceso de investigación, la autoetnografía se enfoca en la subjetividad, la emotividad y la influencia del investigador. Como método de investigación, abarca tanto el proceso como el producto.

Según Elis et al. (2011), la autoetnografía emerge como una respuesta a las oportunidades de reforma en las ciencias sociales, generadas por la *crisis of confidence*, influenciada por el posmodernismo en la década de 1980.

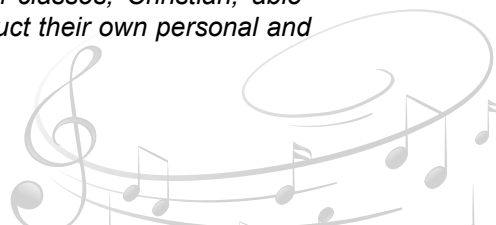


Los académicos se sintieron cada vez más preocupados por las limitaciones ontológicas, epistemológicas y axiológicas de las ciencias sociales (Ellis & Bochner, 2000). (...) En respuesta a estas inquietudes, muchos recurrieron a la autoetnografía como un método que ofrecía una alternativa constructiva a las concepciones tradicionales de la investigación y sus prácticas. La autoetnografía atrajo a estos académicos porque se centraba en crear investigaciones significativas, accesibles y evocadoras basadas en la experiencia personal. Este enfoque buscaba involucrar a los lectores en discusiones críticas sobre políticas de identidad, iluminar experiencias que a menudo permanecen en silencio y explorar formas de representación que amplían nuestra capacidad de empatizar con otros, especialmente con aquellos cuyas vidas y perspectivas difieren de las nuestras (Ellis & Bochner, 2000). *(traducción propia)* (p. 2).⁴

Spry (como citan Ellis et al., 2011) sostiene que el enfoque de investigación propuesto por la autoetnografía desafía las formas tradicionales de realizar investigaciones y de representar al otro. Abandona el modelo operativo del investigador que se adentra en el campo para estudiar lo exótico y promueve un tipo de investigación que se aparta del pensamiento colonizador.

Además, surgió una creciente necesidad de resistir los impulsos coloniales y estériles de investigación que implicaban ingresar autoritariamente a una cultura, explotar a sus miembros y luego retirarse imprudentemente para escribir sobre dicha cultura con fines monetarios y/o profesionales, sin tener en cuenta los lazos relacionales con sus miembros culturales (Conquergood, 1991; Ellis, 2007; Riedmann, 1993) (...) Las etnografías indígenas/nativas, por ejemplo, se desarrollan a partir de pueblos colonizados o subordinados económicamente, y se utilizan para cuestionar y perturbar las dinámicas de poder en la investigación, en particular el derecho y la autoridad de un investigador (externo) para estudiar a los (exóticos) otros. Antes al servicio del etnógrafo (blanco, masculino, heterosexual, de clase media/alta, cristiano y sin discapacidades), ahora las etnografías indígenas/nativas trabajan para construir sus propias historias personales y culturales; ya no consideran justificable la (forzada) subyugación (ver Denzin, Lincoln & Smith, 2008) *(traducción propia)* (pp. 2-6).⁵

- 4 *Scholars became increasingly troubled by social science's ontological, epistemological, and axiological limitations (ELLIS & BOCHNER, 2000). (...) Many of these scholars turned to autoethnography because they were seeking a positive response to critiques of canonical ideas about what research is and how research should be done. In particular, they wanted to concentrate on ways of producing meaningful, accessible, and evocative research grounded in personal experience, research that would sensitize readers to issues of identity politics, to experiences shrouded in silence, and to forms of representation that deepen our capacity to empathize with people who are different from us (ELLIS & BOCHNER, 2000).*
- 5 *Furthermore, there was an increasing need to resist colonialist, sterile research impulses of authoritatively entering a culture, exploiting cultural members, and then recklessly leaving to write about the culture for monetary and/or professional gain, while disregarding relational ties to cultural members (CONQUERGOD, 1991; ELLIS, 2007; RIEDMANN, 1993) (...) Indigenous/native ethnographies, for example, develop from colonized or economically subordinated people, and are used to address and disrupt power in research, particularly a (outside) researcher's right and authority to study (exotic) others. Once at the service of the (White, masculine, heterosexual, middle/upper-classes, Christian, able-bodied) ethnographer, indigenous/native ethnographers now work to construct their own personal and*



En el ámbito de la investigación autoetnográfica, ha surgido una crítica conocida como *mesearch*, entendida como la “investigación sobre uno mismo”. No obstante, la autoetnografía se desarrolla desde una perspectiva analítica y sistemática, apoyada en un conjunto de herramientas teóricas y metodológicas. Ballesterio (2020) destaca diversos aspectos clave que deben ser tomados en cuenta al llevar a cabo una investigación autoetnográfica, con el objetivo de evitar incurrir en el *mesearch*:

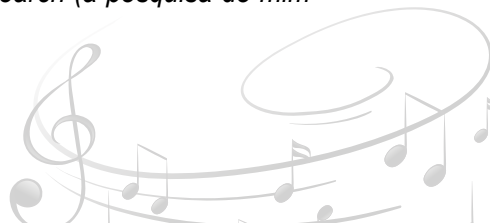
Entre las principales características de la autoetnografía (naturalmente, una revisión de la literatura está completamente fuera del alcance y objetivo de este artículo), me gustaría destacar aquellas que demuestran su potencial para: a) dar visibilidad a la acción y reflexión situada; b) aportar una mayor transparencia a las relaciones del investigador con su entorno (personas, contextos, instituciones); c) crear la posibilidad de dudas, descubrimientos, conflictos y luchas; d) combinar la creatividad y la emoción, aspectos que forman parte del artista situado en el proceso y elaboración de trabajos académicos (Adams, Jones & Ellis, 2015); y e) permitir un espacio discursivo de comunicación intersubjetiva (Versiani, 2005). Si pudiéramos relacionarnos con los cinco aspectos mencionados anteriormente durante los procesos de investigación, creo que no caeríamos en el peligro de hacer lo que se ha llamado *mesearch* (la investigación sobre uno mismo) (*traducción propia*) (p. 112).⁶

La autoetnografía está ganando una creciente relevancia en las investigaciones dentro del campo de las artes. Se configura como una herramienta importante que legitima la figura del artista-investigador y su experiencia como un conocimiento valioso para aportar al ámbito académico. En su investigación, Benetti (2017) propone la autoetnografía como un método de investigación artística y destaca diversos aspectos relacionados con la compatibilidad de esta metodología, cuando se aplica a la investigación en el ámbito artístico:

Por último, a partir de los argumentos señalados por López-Cano y Opazo (2014), es posible afirmar que la autoetnografía encuentra compatibilidad en la investigación artística principalmente por las siguientes razones: es una modalidad de investigación que incorpora la vivencia emocional, las preferencias estéticas, la sensibilidad y los objetos artísticos

cultural stories; they no longer find (forced) subjugation excusable (see DENZIN, LINCOLN & SMITH, 2008).

- 6 *Dentre as principais características da autoetnografia (naturalmente, uma revisão de literatura foge totalmente do escopo e objetivo desse artigo), gostaria de salientar aquelas que demonstram o potencial de: a) dar visibilidade à ação e reflexão situada, b) trazer uma maior transparência para as relações do pesquisador com o seu entorno (pessoas, contextos, instituições), c) criar a possibilidade de dúvidas, descobertas, conflitos e lutas; d) aliar a criatividade e a emoção, aspectos que fazem parte do artista situado, no processo e feitura de trabalhos acadêmicos (Adams, Jones & Ellis, 2015); e) permitir um espaço discursivo de comunicação intersubjetiva (Versiani, 2005). Se pudermos nos relacionar com os cinco aspectos explicitados acima durante os processos de investigação, acredito que não incorreríamos no perigo de fazer o que tem sido chamado de mesearch (a pesquisa de mim mesmo).*



creados por el investigador; trabaja continuamente con el registro y análisis de epifanías, lo que ocurre habitualmente en registros de investigación artística; no solo sirve para recordar el pasado, sino que también registra acontecimientos del presente derivados del proceso de investigación/creación; no considera al investigador únicamente como representante de una cultura o fenómeno, sino como individuo, valorando sus impulsos artísticos; y los recursos de la autoetnografía pueden aplicarse en cualquier momento de la investigación artística (*traducción propia*) (p. 10).⁷

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El campo de las artes suele recurrir a la importación de metodologías y enfoques de otros campos del conocimiento. Estas relaciones establecidas entre diferentes áreas del saber son potentes, pertinentes y enriquecedoras. Sin embargo, el ámbito artístico todavía cuenta con un desarrollo mínimo de metodologías y enfoques de investigación propio, *“In and through art”* (Wesseling & Zijlman, 2017).

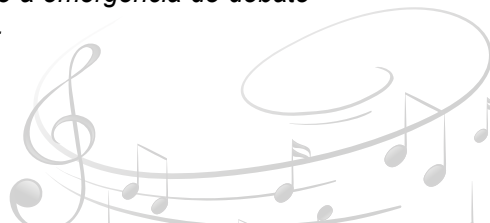
La investigación artística es una discusión cuya definición puede asumir diferentes contornos. Cerqueira (2021) nos contextualiza diciendo que “en las últimas tres décadas, el ámbito académico internacional ha presenciado la emergencia del debate sobre la investigación artística, aunque de manera desigual entre los países.” (*traducción propia*) (p. 28).⁸ Sin embargo, existen características que se mantienen, una de ellas es el hecho de que surge y se lleva a cabo dentro, por y a través del arte.

Para comprender la investigación artística, es necesario examinar la relación entre la práctica y la teoría en el ámbito de las artes, así como el proceso de antagonización que ambas han experimentado a lo largo del tiempo. Sobre esto Cerqueira (2021) afirma que:

Fue también en el siglo XIX que los estudios sobre el pensamiento humano —las Ciencias Sociales y Humanidades— fueron reconocidos en el ámbito académico y comenzaron a formar parte de él. Este acontecimiento se inició con la revisitación a los pensadores de la Antigua Grecia, y su división de los tipos de conocimiento impacta hasta hoy el *modus*

7 Por fim, a partir de argumentos apontados por López-Cano e Opazo (2014), é possível referir que a autoetnografia encontra compatibilidade na investigação artística sobretudo pelas seguintes razões: é uma modalidade de investigação que incorpora a vivência emocional, preferências estéticas, sensibilidade e objetos artísticos criados pelo investigador; trabalha continuamente com o registro e a análise de epifanias, o que ocorre habitualmente em registros de investigação artística; serve não apenas para relembrar o passado, mas registra acontecimentos do presente decorrentes do processo de investigação/criação; não considera o investigador somente como representante de uma cultura ou fenômeno, mas enquanto indivíduo, valoriza os seus impulsos artísticos; e os recursos da autoetnografia podem ser aplicados a qualquer momento da investigação artística.

8 Nas últimas três décadas, o meio acadêmico internacional tem presenciado a emergência do debate sobre a pesquisa artística, mesmo que de maneira desigual entre os países.



operandi de la academia: episteme como conocimiento intelectual verdadero y techné como habilidad necesaria para la concepción creativa (poiesis) y su relación (práxis). Aquí nace la separación entre teoría y práctica, junto con un juicio de valores (*traducción propia*) (pp. 31).⁹

Entiendo que el movimiento de la investigación artística viene justamente a reclamar la reevaluación tanto del juicio de valor entre teoría y práctica, como su proceso de separación. Siendo las artes un conocimiento que se construye exactamente en la unión entre práctica y teoría, entre reflexión y creación, la investigación artística también reivindica el reconocimiento del “conocimiento artístico”, o “conocimiento en el arte” (Borgdoff, 2017).

Existen debates interesantes sobre este “conocimiento artístico”, uno de los cuales aborda la idea de que la verbalización, en muchos casos, no es suficiente para la comunicación. Zamboni (2001) afirma que “el arte no contradice a la ciencia, sin embargo, nos hace entender ciertos aspectos que la ciencia no puede abordar” (*traducción propia*) (p. 35).¹⁰ En relación con el mismo tema, Cerqueira (2021) afirma:

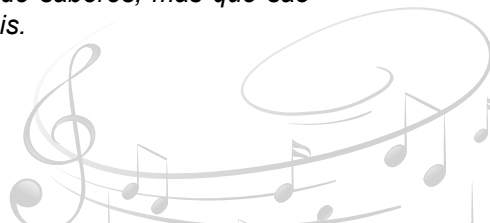
...la comprensión del conocimiento se amplía hacia otros tipos de información provenientes del mecanismo sensorial de nuestro cuerpo: tacto, espacialización, cinestesia (que, en conjunto, componen movimientos, gestos y expresión corporal), olfato, gusto y un uso más amplio de la visión y la audición. El musicólogo portugués Jorge Salgado Correia reitera que aún no poseemos tecnología capaz de documentar todos estos tipos de información, siendo esta la ‘fractura epistemológica’ percibida en la conducción de investigaciones artísticas que necesitan acceder a estos tipos de saberes, pero que se ven inviabilizados por un uso restrictivo de métodos científicos convencionales (*traducción propia*) (pp. 36).¹¹

La búsqueda de comprensión en el ámbito académico sobre el hecho de que existen otras formas de expresión, además de la palabra, que contienen saberes, conocimientos

9 *Foi também no século XIX que os estudos sobre o pensamento humano – as Ciências Sociais e Humanidades –, foram reconhecidos no meio acadêmico e passaram a fazer parte dele. Este acontecimento foi iniciado com a revisitação aos pensadores da Grécia Antiga, e sua divisão dos tipos de conhecimento até hoje impactam o modus operandi da academia: episteme como conhecimento intelectual verdadeiro e techné como habilidade necessária a concepção criativa (poiesis) e sua relação (práxis). Aqui, nasce a separação entre teoria e prática, juntamente com um julgamento de valores.*

10 *A arte não contradiz a ciência, todavia nos faz entender certos aspectos que a ciência não consegue fazer.*

11 *A compreensão de conhecimento se amplia para os outros tipos de informação provenientes do mecanismo sensorial de nosso corpo: tato, espacialização, cinestesia (que em conjunto, compõem movimentos, gesto e expressão corporal), olfato, paladar e um uso mais abrangente da visão e audição. O musicólogo português Jorge Salgado Correia reitera que ainda não possuímos tecnologia capaz de documentar todos estes tipos de informação, sendo esta a “fratura epistemológica” percebida na condução de pesquisas artísticas que precisam do acesso estes tipos de saberes, mas que são inviabilizados de houver um uso restritos de método científicos convencionais.*



y fundamentos, y que, por lo tanto, deben ser reconocidas y validadas, está adquiriendo cada vez más relevancia. En este sentido, Correia (2016, como citan Cerqueira, 2021) argumenta que:

(...) el lenguaje gestual es continuo, mientras que el lenguaje verbal es discontinuo. El lenguaje verbal deja brechas que no pueden ser cerradas con palabras, a pesar de la cantidad de palabras a las que se recurre para dar cuenta de cada detalle (*traducción propia*) (p. 36).¹²

La separación entre práctica y teoría también se manifiesta dentro del propio ámbito artístico. Debido a que esta división está profundamente arraigada, se genera un movimiento de polarización que da lugar a una competencia entre pensadores y practicantes. Borgdoff (2017), afirma que “ambos lados muestran una comprensión limitada sobre la interacción y la influencia recíproca entre teoría y práctica. No solo los pensadores y los practicantes unos de otros, sino que en cierto sentido, los pensadores también son practicantes, y viceversa” (*traducción propia*) (p. 318).¹³ En este contexto, retomo la figura del artista-investigador, quien establece una relación estrecha entre el objeto de estudio y el investigador, fusionando ambos mundos o, mejor dicho, exponiendo un único mundo, el cual no puede ser dividido, al menos no en el marco de esta actividad.

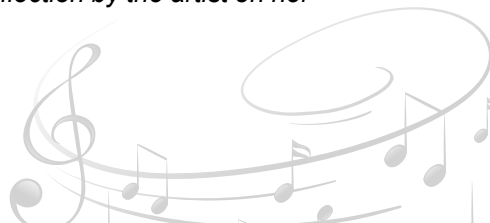
La investigación artística tiene como fuente de indagación y condición para su desarrollo la propia práctica artística. Se fundamenta en percepciones sensoriales, emocionales y personales. Según Wesseling & Zijlman (2017) “La investigación artística puede definirse como la reflexión crítica y teóricamente posicionada del artista sobre su práctica y sobre el mundo, tanto en la obra de arte como en los textos escritos” (*traducción propia*) (p. 211).¹⁴ Los autores sostienen que la cuestión central de una investigación artística no puede resolverse con una frase ni con un análisis breve. Requiere, por el contrario, un enfoque profundo, sustancial y genuino, llevado a cabo de una manera particular y única:

Diferente de cualquier otro tipo de campo académico relevante para su investigación, el eje central de la investigación artística es su propia práctica, como ha señalado Janneke Wesseling anteriormente. El principal problema que enfrenta un artista es cómo articular

12 *A linguagem gestual é contínua, enquanto que a linguagem verbal é descontínua. A linguagem verbal deixa brechas, que não podem ser fechadas com palavras, apesar da quantidade de palavras a que se recorra para dar conta de cada detalhe.*

13 *Ambos os lados mostram uma compreensão limitada sobre a interação e influência recíproca entre teoria e prática. Não apenas os pensadores e os praticantes uns dos outros, mas num certo sentido, pensadores também são praticantes e vice-versa.*

14 *Artistic research may be defined as the critical and theoretically positioned reflection by the artist on her or his practice and on the world, in artwork and in written texts.*



la coherencia única entre su praxis artística y la pregunta de investigación, o entre la práctica y la teoría, si se prefiere. (...) Es precisamente el intercambio y el equilibrio entre lo singular y lo general, entre la praxis artística individual y el discurso teórico, lo que hace que la investigación artística sea única y urgente (*traducción propia*) (pp. 216-217).¹⁵

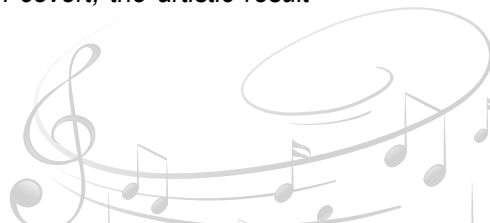
La Investigación Artística se presenta como una herramienta que permite la creación y el desarrollo de la metodología en paralelo con el proceso de investigación y su objeto de estudio. De este modo, la metodología se convierte en algo específico y único para cada investigación. Según Caduff (2017):

El discurso y la práctica de la investigación artística se encuentran en diferentes disciplinas artísticas, aunque con antecedentes disciplinarios diversos. Por lo tanto, es evidente que no puede haber un único método para la investigación artística. Estudios recientes han afirmado consistentemente esto: “la investigación artística no tiene una metodología distinta y exclusiva,” afirma el historiador de arte neerlandés Henk Borgdorff, quien además subraya la importancia de “defender un pluralismo metodológico.” De manera similar, la filósofa y artista alemana Anke Haarmann rechaza cualquier tipo de “metodología regular.” Existe una tendencia clara a abogar por la diversidad metodológica. (...) En general, los métodos científicos son transparentes: la pregunta, el camino hacia el conocimiento y los resultados se exponen explícitamente y, por lo tanto, son comprensibles. Sin embargo, los métodos artísticos tradicionalmente no se revelan. Normalmente, los pasos permanecen encubiertos, y el resultado artístico “habla por sí mismo” (*traducción propia*) (p. 314).¹⁶

En este estudio, la investigación artística fue adoptada por su posibilidad de desarrollarse *por medio del arte, para el arte y a través de él*, ofreciendo una metodología plural, capaz de superar las fronteras en las que la subjetividad emerge durante los procesos de creación.

15 *Different from any other kind of academic field relevant to their research, the stars of an artistic's research is her ou his own practice, as Janneke Wisseling has elaborated above, and the main problem an artist faces is how to articulate the unique coherence between her or his artistic praxis and the research question - or between practice and theory if you like (...) it is precisely the exchange and balance between singular and general, individual art praxis ante theoretical discourse, that makes artist research unique and urgent.*

16 *The discourse and the practice of artistic research are to be found across different artistic disciplines, albeit with different disciplinary backgrounds. It is therefore clear that there cannot be one method of artistic research wich recent studies have consistently stated: artistic research does not have any one distinct, exclusive methodology,” says the Dutch art Historian Henk Borgdorff, adding that it's fundamental “to therefore argue for methodological pluralism”. In a similar manner the German philosopher and artist Anke Haarmann rejects any kind of “regular methodology”. Generally there is a clear tendency ro advocate methodological diversity (...) In general, scientific methods are disclosed: question, path of knowledge and results are set out explicitly and are therefore understandable. Artistic methods, however, are traditionally not disclosed. Usually the steps remain covert, the artistic result “speaks for itself.*



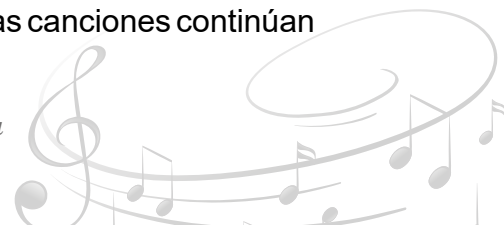
El proceso creativo del álbum *Corrente* y la investigación sobre sus subjetividades

Mi primer objeto de investigación sobre el proceso creativo fue mi primer álbum de canciones originales, titulado *Corrente*, lanzado en 2018. Este álbum surge a partir de mi experiencia con el luto. En 2014, a los 26 años, mi padre falleció tras varios años enfrentando una muerte inminente y un cuerpo deteriorado. Su partida generó una serie de sentimientos, entre los cuales, de manera contradictoria, se encontraba el alivio. Menos de un año después, fallece un gran amigo de toda la vida, en un trágico accidente. La muerte de Pedro “Cabelo” no generó alivio alguno, sino que desató una profunda incompreensión sobre la vida y una sensación de su falta de sentido.

Estos acontecimientos marcaron mi vida y, por consiguiente, mi proceso artístico. Componer a partir de esos sentimientos fue un acto intrínseco a mi elaboración del luto, mi reorganización y el reconocimiento de mí misma. Durante dos años perdí completamente el impulso de crear y permanecí en un profundo silencio, muy centrada en mi restablecimiento. No podía ni quería componer, no me quedaba energía para ello. Tras este periodo de inercia y apatía, el movimiento comenzó a ocuparme y poco a poco la creación comenzó a visitarme nuevamente, dándole voz a mis dolores. Fue a partir de este sentimiento de flujo que *Corrente* dio nombre al disco e invocó el movimiento de las aguas. Las canciones que compuse en esa fase surgieron de manera catártica; en seis meses había compuesto un álbum cuyas canciones, basadas en mi experiencia, sentimientos y emociones, recorrían los temas de la muerte y la transformación.

En el álbum, la disposición de sus canciones traza las líneas y curvas de mi proceso de luto, pudiendo conceptualizarse este recorrido como el dibujo de la letra ‘u’. Esta organización de las canciones crea una narrativa sobre las subjetividades presentes y, siendo también una composición, organiza el tiempo, las sonoridades, los silencios y los elementos musicales.

La primera canción del álbum es una de mis primeras composiciones, creada antes del luto, cuando aún era bastante joven. Trae cierta inocencia de quien acaba de salir de casa con el deseo de conocer el mundo. En ella me presento y traigo la ligereza de la juventud. A medida que el disco avanza, las canciones se intensifican, perdiendo esa inocencia y ligereza, volviéndose progresivamente más densas, melancólicas y tristes, hasta alcanzar el punto culminante de esta línea emocional: el fondo *u*. Este momento es el medio del álbum, donde se encuentran las canciones más tristes, con las cuales aún me emociono al cantarlas y escucharlas. Es el momento más doloroso del álbum y, consecuentemente, de mi proceso: “mais fundo do que eu imaginava ser meu próprio fundo” [Más profundo de lo que imaginaba ser mi propio fondo] (*traducción propia*), dice *Poema* (Silveira de Andrade, 2018: 0m: 40s). A partir de este punto, las canciones continúan



cargadas de tristeza, pero con un soplo nuevo: la posibilidad de un vistazo que ya no se enfoca únicamente en el dolor. La transformación y la ligereza comienzan tímidamente a surgir y, al acercarse al final del álbum, algunas canciones inclusive traen un tono de humor al hablar del caos interno que atravesaba, como *Fora de Mim*: “ando louca assim, ando fora de mim, fora da casinha, doidinha” [voy loca así, fuera de mí, fuera de órbita, loquita] (*traducción propia*) (2m: 41s), reflejando la complejidad y contradicciones de ese momento, entre la pérdida y la renovación.

El álbum culmina con la canción que le da su nombre, *Corrente*. Curiosamente, esta fue la primera que compuse después de los dos años de silencio. Siento que, para poder hablar y cantar sobre mi dolor, primero necesité atravesar la parte más dura, para así poder componer algo que me mostrara una salida ligera y, a la vez, profunda, que pudiera contemplar lo que sentía. El título *Corrente* invoca las corrientes, el agua que fluye, el movimiento. La corriente pasa por diferentes lugares, aguas calientes, frías, profundas, someras, pasa por diversas plantas y animales, pasa y fluye. Puede ser fuerte y destruir lo que se cruza en su camino, puede ser suave y regar su trayecto, puede remover el fondo volviéndola turbia, o puede pasar con ligereza, manteniéndose cristalina. Esta presencia de muchos estados del ser, combinada con el acto de pasar, son características que me representaron mucho en esa época y que aún hoy me contemplan. Me aferré a la sensación de flujo para poder también fluir.

Fragmentos sobre la composición de la canción *Pés Para Que Te Quero*

El proceso creativo de la canción *Pés Para Que Te Quero* se configuró como un espacio de investigación sonora, impulsado por materiales que en ese momento despertaban mi interés. Busqué utilizar la sensación que esos materiales sonoros me provocaban para expresar las sensaciones del luto. Esta investigación tuvo un carácter profundamente introspectivo, orientada a identificar y explorar elementos que pudieran simbolizar algunos de los sentimientos predominantes en dicho proceso.

Cuando compuse *Pés Para Que Te Quero*, me encontraba leyendo la tesis *Que acorde ponho aqui?* (Freitas, 2010), y la mediante -tercer grado de una escala diatónica- fue el concepto teórico-musical que estaba investigando en ese momento. Realicé diversas pruebas con esta sonoridad, buscando explorar las sensaciones que me provocaba, con el propósito de comprender su sonido y aplicar de manera práctica la teoría que estaba estudiando en ese periodo. La exploración de esta sonoridad terminó siendo el escenario para la creación de la canción, y por eso *Pés Para Que Te Quero* tiene la mediante como un elemento importante tanto en la sonoridad como en la construcción armónica.



En esa época, ya estaba componiendo con un poco más de ligereza. Me sentía algo desapropiada de la melancolía y la apatía expresadas en *Proteção* y *Festa da Despedida*, pero aún algo perdida, caminando por senderos sin dirección, sin poder proyectar un futuro a corto plazo o con tan solo algunos pasos adelante. Era como si ya pudiera caminar, pero solo un paso en cada dirección, a veces dando vueltas, a veces avanzando y deteniéndome, a veces cambiando de dirección con cada paso. Los caminos armónicos que construí en esta canción intentan reflejar esa falta de dirección que experimentaba en ese momento. La mediente, junto con la manera en que la utilicé, se convirtió en el recurso para representar esta inestabilidad en los caminos y el trayecto sinuoso que vivía.

A partir de la cadencia armónica $I-IV^7-I$, bastante común en la bossa nova y los sambas, la mediente irrumpe interrumpiendo este movimiento, imponiéndose como un nuevo camino armónico a seguir y convirtiéndose en un nuevo centro de construcción, aunque solo por un breve período de tres compases. Esta aparición abrupta de la mediente genera una sensación de sorpresa, muy diferente a la que se experimentaría si llegara tras una cadencia que la preparase o si la estructura armónica a su alrededor se mantuviera por más tiempo. Este cambio constante, de corta permanencia, provoca una inestabilidad en la sensación, como si la música no definiera su camino.

La canción inicia en Sol mayor, permaneciendo en esta tonalidad durante tres compases. A continuación, la mediente irrumpe como un nuevo centro tonal, en el cual también permanece tres compases, regresando luego a la tonalidad original, repitiéndose esto dos veces. La parte B de la canción ocurre a partir de un tercer centro tonal de construcción que se establece y se mantiene durante un periodo más largo. Sin embargo, su ritmo armónico se torna más agitado. Su finalización genera tensión para regresar al tono, pero, nuevamente, la mediente aparece interrumpiendo este proceso.



Pés Para que Te Quero

Gabriela Silveira

Chords and measures shown in the score:

- Staff 1: Measures 1-10. Chords: Gmaj7, C7, Bmaj7, C#m7, D#m7, Am7, Gmaj7.
- Staff 2: Measures 11-18. Chords: C7, Bmaj7, C#m7, D#m7, C#m7(b5), F#7, Bm7, C#m7(b5), F#7.
- Staff 3: Measures 19-25. Chords: Bm7, C#m7(b5), F#7, Bm7, D7, C#7, C7, Bm7.
- Staff 4: Measures 26-31. Chords: C#m7(b5), F#7, Bm7, C#m7(b5), F#7, Bm7, D7, C#7.
- Staff 5: Measures 32-36. Chords: F#7(add13), F#7(b13), Bmaj7, C#m7, D#m7, C#m7.
- Staff 6: Measures 37-40. Chords: A7, Am7, D7, Gmaj7.

Figura 1. Partitura de la canción *Pés Para Que Te Quero*.

La letra de la canción también habla sobre esta inestabilidad en el caminar, el sentimiento y la sensación de estar perdida, caminando sin rumbo: “Ando como só quem não tem pés sabe andar, sigo a torto nesse meu caminhar” [Camino como quien no tiene pies sabe andar, sigo torcido en mi caminar] (*traducción propia*) (Silveira de Andrade, 2018: 0m01s).

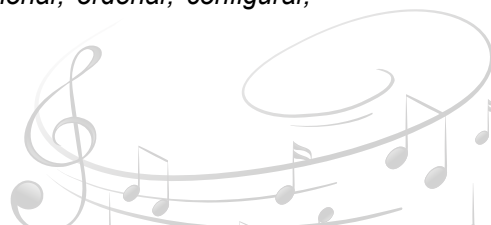
Hay en esta canción una curiosidad sobre la letra que descubrí un tiempo después de haberla compuesto y, de hecho, el álbum ya había sido lanzado. La frase final de la canción “quem precisa de pés, quando se tem asas pra voar” [¿Quién necesita pies, cuando se tienen alas para volar?] (*traducción propia*) (3m07s) se asemeja mucho a una frase icónica de Frida Kahlo: “Pies para qué los quiero si tengo alas para volar”. Este hallazgo revela cómo las referencias y las subjetividades emergen sin que podamos percibir las de inmediato, como si las influencias del inconsciente o del contexto cultural se filtraran en el proceso creativo de manera natural, sin que necesariamente las reconozcamos de forma consciente en el momento de la creación.

LA INVESTIGACIÓN

Entre las posibilidades existentes de procesos creativos, la creación del álbum *Corrente* encontró resonancia en el pensamiento de Fayga Ostrower, a partir del cual estructuro mis reflexiones. Entre ellas, las volcadas en la investigación *O Menino que Carregava Água na Peneira - Relatos sobre subjetividades e objetivações enunciadas em música* (Silveira de Andrade, 2022). Ostrower (1977) sostiene que el acto de crear es el acto de dar forma: “crear corresponde a un formar, un dar forma a algo. Sean cuales fueren los modos y los medios, al crear algo, siempre se lo ordena y se lo configura” (*traducción propia*) (p. 5). Además de la ordenación y organización, el acto de crear implica también acciones de relacionar y otorgar significado al objeto creado.

Crear es, básicamente, formar. Es poder dar una forma a algo nuevo. En cualquier campo de actividad, se trata, en este “nuevo”, de nuevas coherencias que se establecen para la mente humana, fenómenos relacionados de una manera nueva y comprendidos en términos nuevos. El acto creador abarca, por lo tanto, la capacidad de comprender; y esta, a su vez, la de relacionar, ordenar, configurar, significar (*traducción propia*) (p. 2).¹⁷

17 *Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.*



Según Ostrower (1977), la subjetividad se configura y se manifiesta a través de un proceso de ordenación y configuración, el cual ella define como la objetivación de un contenido expresivo: “por medio de ordenaciones, se objetiva un contenido expresivo. La forma convierte la expresión subjetiva en comunicación subjetivada” (*traducción propia*) (p. 9).¹⁸ En este sentido, al referirnos a la objetividad dentro de un proceso creativo, hacemos alusión al acto de dar forma a la expresión subjetiva de un individuo.

Además de la objetividad y de la subjetividad, Ostrower introduce otros dos elementos contrapuestos que también intervienen en el acto creativo: la intuición y la racionalidad. La acción de ordenar, entendida en este contexto como la objetivación de las subjetividades, implica un proceso de elecciones y asociaciones que, a su vez, son realizadas de manera intuitiva. Este acto consciente de tomar decisiones no está aislado de la influencia del subconsciente en el establecimiento de relaciones. Al respecto, Ostrower (1977) señala:

Los procesos de creación ocurren en el ámbito de la intuición. Aunque integren ... toda experiencia posible para el individuo, también la racional, se trata de procesos esencialmente intuitivos. Las diversas opciones y decisiones que surgen en el trabajo y determinan la configuración que está siendo creada, no se reducen a operaciones dirigidas por el conocimiento consciente (*traducción propia*) (p. 2).¹⁹

Esas elecciones y relaciones se realizan a partir de procesos intuitivos, mientras que el acto de ordenar y significar son procesos racionales:

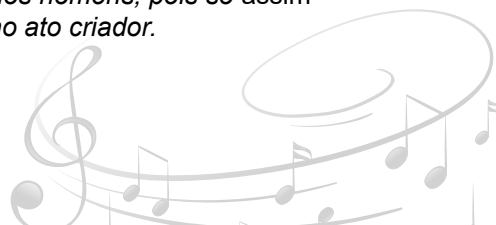
Intuitivos, estos procesos se vuelven conscientes en la medida en que se expresan, es decir, en la medida en que les damos una forma. Sin embargo, aunque su elaboración permanezca en niveles subconscientes, los procesos creativos tendrían que referirse a la conciencia de los seres humanos, pues solo así podrían ser indagados respecto a los posibles significados que existen en el acto creador (*traducción propia*) (p. 2).²⁰

Partiendo de que la subjetividad en la creación es la parte que involucra relacionar y significar, y la objetividad es la parte de ordenar y dar forma, la actuación de lo racional y lo intuitivo ocurre simultáneamente en estos dos momentos. El lenguaje artístico, así como

18 *Por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação subjetivada.*

19 *Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem ...toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente.*

20 *Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. Entretanto, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconscientes, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador.*



cualquier herramienta empleada, actúa como el medio a través del cual la subjetividad es objetivada y expresada mediante procesos tanto intuitivos como racionales. Es responsabilidad del sujeto emplear sus conocimientos y habilidades en esta elaboración.

Pude identificar algunas correspondencias entre el enfoque de Ostrower (1977) y el proceso de creación del álbum *Corrente*. En este caso, la tensión psíquica se revela como un elemento central, actuando como una motivación interna y constituyendo un factor cuyo equilibrio y elaboración generan material significativo para el proceso creativo.

La tensión psíquica puede y debe ser elaborada. Así, en los procesos creativos, lo esencial será poder concentrarse y mantener la tensión psíquica, no simplemente descargarla. Crear significa poder siempre recuperar la tensión, renovarla en niveles que sean suficientes para garantizar la vitalidad tanto de la propia acción, como de los fenómenos configurados. Aunque exista en el acto creador una descarga emocional, ella representa un momento de liberación de energías (*traducción propia*) (p. 11).²¹

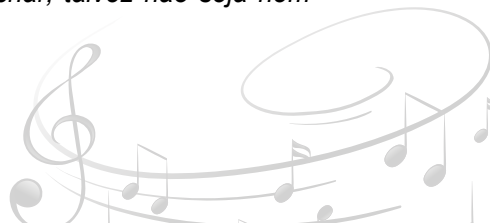
La autora también señala cómo este estado psíquico, en determinados niveles, puede operar de manera opuesta a una motivación para la creación, dificultando o incluso inhibiendo el proceso creativo.

Puede ocurrir, evidentemente, que en el individuo la tensión psíquica llegue a constituirse casi exclusivamente de conflictos emocionales y que estos asuman proporciones tales que toda la existencia afectiva de una persona gire en torno a ellos. En este caso, los conflictos pueden coartar sus potencialidades básicas. La persona entonces tal vez ya no sea capaz de crear; tal vez ni siquiera sea capaz de vivir. (p. 11).²²

Entiendo que este estado de tensión psíquica -que resulta en una incapacidad de creación-, tal como lo describe la autora, fue lo que experimenté cuando estuve dos años sin poder componer. Aunque fueron años de silencio, creo que también formaron parte del proceso creativo; es a partir de ese estado que lo catártico puede ocurrir.

21 *A tensão psíquica pode e deve ser elaborada. Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e poder manter a tensão psíquica, não simplesmente descarregá-la. Criar, significa poder sempre recuperar a tensão, renová-la em níveis que sejam suficientes para garantir a vitalidade tanto da própria ação, como dos fenômenos configurados. Embora exista no ato criador uma descarga emocional, ela representa um momento de libertação de energias.*

22 *Pode acontecer, evidentemente, que no indivíduo a tensão psíquica chegue a se constituir quase que exclusivamente de conflitos emocionais e que estes assumam proporções tamanhas que em torno deles gire toda a existência afetiva de uma pessoa. Nesse caso, os conflitos podem tolher-lhe as potencialidades básicas. A pessoa então talvez nem seja mais capaz de criar; talvez não seja nem mesmo capaz de viver.*



Ostrower (1977) sostiene que el conflicto psíquico interviene en la producción artística, de manera tal que otorga el tema a las creaciones. En mi proceso, las composiciones del álbum *Corrente* recurren al tema de la muerte, la vida y la transformación:

No creemos que el conflicto emocional sea el portador de la creatividad (...). El conflicto personal no podrá en sí mismo ser confundido ni con el potencial creador existente en la persona, ni con la capacidad de elaborar creativamente un contenido. Al contrario. Cuánto más visible es la elaboración en la obra artística, nos indica exactamente el grado de control que el artista aún pudo ejercer sobre su conflicto. Lo que el conflicto haría, dada su área y su configuración particular en cada caso, al intervenir en la productividad de un artista, sería eventualmente proponer la temática significativa por ser tan inmediata y relevante para la persona (*traducción propia*) (p. 11).²³

Los conflictos psíquicos no constituyen en sí mismos la fuente de la potencia creativa de una persona, ni la capacidad de elaborar o crear, “incluso porque somos capaces de inventar tensiones imaginándolas a partir de un estímulo que recupera memorias (afectivas, físicas u otras)”, como bien complementó el Prof. Dr. Fábio Cintra (comunicación personal, 20 de octubre de 2022).²⁴

Finalmente, según Ostrower (1977), los sentimientos pueden ser provocados a partir del proceso de creación:

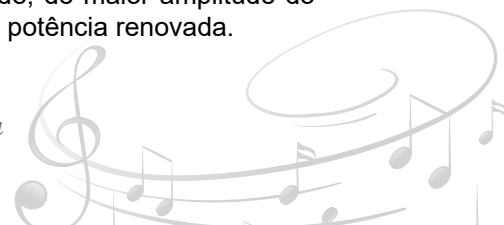
Más fundamental y gratificante, sobre todo para el individuo que está creando, es el sentimiento concomitante de reestructuración, de enriquecimiento de la propia productividad, de mayor amplitud del ser, que se libera en el acto de crear. Menos la potencia descargada, que la potencia renovada. (p. 11)²⁵

La creación del álbum *Corrente* tiene para mí el significado de renovación y reestructuración.

23 *Não acreditamos que seja o conflito emocional o portador da criatividade (...) O conflito pessoal não poderá em si ser confundido nem com o potencial criador existente na pessoa, nem com a capacidade de elaborar criativamente um conteúdo. Ao contrário. O quanto existe de elaboração visível na obra artística, nos indica exatamente a medida de controle que o artista ainda pôde exercer sobre seu conflito. O que o conflito faria, dada sua área e sua configuração particular em cada caso, ao intervir na produtividade de um artista, seria eventualmente propor a temática significativa por ser ela tão imediata e relevante para a pessoa.*

24 Reunión en formato en línea para la orientación de la investigación.

25 Mais fundamental e gratificante, sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se libera no ato de criar. Menos a potência descarregada, do que a potência renovada.



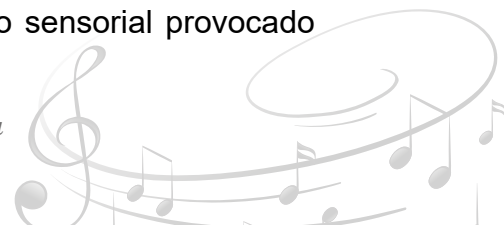
El proceso creativo del álbum *No Grito Do Temporal* y la investigación sobre sus subjetividades

Mi segundo objeto de investigación es mi segundo álbum autoral, *No Grito Do Temporal*, lanzado en mayo de 2024. Este álbum/obra surge como resultado de deseos creativos que se desarrollaron de manera gradual y fueron explorados para estructurar el trabajo. El primer impulso creativo, que emergió a principios de 2019, consistió en componer una canción cuya letra estuviera inspirada en las obras del poeta brasileño Manoel de Barros, especialmente en su particular manera de jugar con las palabras, transformando sustantivos en adjetivos y verbos en sustantivos. En esa época, me encontraba explorando intensamente las sonoridades modales, lo cual se reflejó en la composición de la canción. Para crearla, utilicé solo acordes mayores. Además, estaba particularmente atraída por el intervalo melódico de sexta (un salto de seis notas), por lo que comencé la melodía con el salto de sexta mayor. Había compuesto la música y una parte de la letra, pero me encontraba estancada en el proceso creativo. Fue en ese momento cuando decidí invitar al amigo, músico y filósofo Paulinho Brandão para colaborar en la continuación y desarrollo de la canción.

La combinación de la sonoridad modal con la letra inspirada en Manoel de Barros confirió a la canción un carácter imagético y sensorial, una característica innovadora en mis composiciones. A partir de esta colaboración con Paulinho Brandão, que dio lugar a la canción *Mariposas Velhas*, surgió el deseo de componer una trilogía de canciones con base en la obra de tres poetas que me han acompañado desde la adolescencia: Mário Quintana, Cecília Meireles y Manoel de Barros. Estos poetas también formaron parte del álbum *Corrente* a través de citas de sus obras que ilustraban el libreto del álbum.

La composición de la trilogía tenía como objetivo captar influencias de los tres poetas y mezclar sus características literarias. A pesar de este entrelazado literario, cada canción terminó eligiendo a uno de los autores como punto de partida para la creación. Con el concepto de la trilogía formado, surgió el deseo de entrelazar las canciones no solo por las referencias literarias, sino también por los materiales sonoros. El *punteo*-momento de transición de una música- se convirtió en la parte A (primera parte de la canción) de otra, y así, el entrelazado buscado para lograr una identidad sonora comenzó a tomar forma. Posteriormente, tuve el deseo de expandir esta sensación de costura y unidad, con la idea de componer una pieza/obra que interrelacionara aún más las canciones en una única composición, similar a una *suite*, involucrando intrínsecamente los materiales creativos presentes en las canciones, con el fin de desarrollar la identidad sonora y literaria de la obra.

Así nace *No Grito Do Temporal*, una composición imagética, inspirada en las obras literarias de los poetas mencionados, que se apoya en el mundo sensorial provocado



por las letras y la música, teniendo como fuente sonora la canción brasileña, la música instrumental brasileña y, principalmente, su mundo percutivo.

La creación de la obra se extendió a lo largo de aproximadamente cinco años. Los deseos que narré anteriormente emergieron con el tiempo, dándose espacio a sí mismos. Para mí, esto se asemeja al proceso lento de la naturaleza de sembrar, brotar y madurar. A diferencia de la creación del álbum *Corrente*, que tuvo lugar de manera catártica en un corto período de seis meses, el proceso de *No Grito Do Temporal* estuvo marcado por su lentitud e influenciado por diversos factores externos, como la pandemia del COVID-19. El confinamiento y los demás desafíos derivados de este acontecimiento posibilitaron la alteración de la percepción sobre el tiempo, transformándolo en dimensiones difíciles de describir, pero experimentadas de manera colectiva. Esta comprensión temporal atraviesa principalmente el orden sensorial y poco el racional. De forma análoga, la experiencia de escuchar *No Grito Do Temporal* se caracteriza por ser predominantemente sensorial.

La segunda canción fue concebida durante el período pandémico, en un proceso de creación a distancia, con mi residencia en São Paulo y Paulinho en Florianópolis. Para el proceso de creación de esta segunda canción, utilizamos la armonía del puente de *Mariposas Velhas* como punto de partida y desarrollamos parte de la composición. No obstante, pasaron varios meses sin que pudiéramos reunirnos debido a las dificultades para coordinar nuestras agendas. Tras múltiples intentos fallidos, finalmente nos encontramos de manera remota en una madrugada, durante la cual concluimos la creación de la segunda canción. La figura central e inspiradora de esta pieza fue Cecília Meireles, y su título surgió a partir de una sorprendente coincidencia. Uno de los libros de Cecília Meireles que poseo es *Mar Absoluto* (2015), y después de haber compuesto tanto la música como la letra, recurrimos a este libro en busca de inspiración para el título. En él encontramos un poema titulado *Desenho*, que presentaba innumerables coincidencias en imágenes, palabras y objetos, lo cual nos causó una profunda impresión y marcó de manera significativa el proceso creativo. Este poema fue el que otorgó el nombre a la canción.

La última canción fue la que más hizo esperar al tiempo. Tomó forma y se deshizo muchas veces, y ninguna de esas formas permaneció de alguna manera, ni en nuestras mentes, ni en nuestros dispositivos electrónicos, ya que incluso las grabaciones fueron perdidas. Pasaron más de dos años para que *Estrela Em Desatino* -así llamada la tercera canción- pudiera consolidarse. Debido a los eventos efímeros que fragmentaron su proceso creativo, nos vimos en la necesidad de adoptar una medida drástica. Optamos por un enfoque compositivo muy diferente al que habíamos utilizado hasta ese momento: la división de tareas. Yo hice la composición y Paulinho, la letra. Hasta ese momento, todas las composiciones se habían realizado en conjunto, trabajando codo a codo, compartiendo ideas, probando, gustando, discutiendo, riendo, tanto de día como en la madrugada.



Me resulta relevante analizar cómo cada composición exige condiciones y enfoques distintos para su creación. El proceso de creación de *Estrela Em Desatino* me transmitió la sensación de que la pieza misma se comunicaba con nosotros, indicando: “De esta manera no surgiré, deben abordar el proceso de otro modo”. De manera creciente, considero que las composiciones poseen una autonomía inherente, y que nuestro papel radica en escucharlas y responder a sus demandas.

Fragmentos sobre la composición de la pieza *No Grito Do Temporal*

El trabajo de componer la parte instrumental entrelazó las canciones de manera que las convirtió en una pieza, y no solo en una trilogía. La creación de esta sección instrumental comenzó en 2022, pero al reflexionar más profundamente, me doy cuenta de que este inicio se remonta a mucho antes, a mediados de 2019, en un momento en que aún no existía un concepto claro, ni siquiera la consciencia de que la obra ya se estaba gestando. En ese entonces, no había intención alguna de crear la trilogía, y mucho menos la pieza *No Grito Do Temporal*.

En esa época me encontraba realizando varios ejercicios de composición y en uno de ellos elegí tres instrumentos para trabajar la escritura contrapuntística: el piano, la flauta y el violín. La elección se debió mucho a las relaciones y afectos que giran en torno a estos instrumentos. Tengo tres grandes amigas, excelentes músicas, una flautista, otra violinista y la tercera pianista, lo que me motivó a escribir para un grupo que podría, en el futuro, tocar la composición. Para comenzar la composición surgió una idea que me atrajo profundamente y que me gustaría seguir explorando: componer a partir de un juego de tarot. Elegí hacer un juego de tres cartas para dar inicio a la creación. Para cada una de las cartas, elaboré una composición cuyo propósito era reflejar las características arquetípicas presentes en cada carta (aquí ya se dibujaba el formato de una pieza con tres movimientos y la elección de los instrumentos). Las cartas que salieron en el juego fueron: La Templanza, El Carro y El Mago. De la carta *La Templanza*, busqué retratar el equilibrio; de la carta *El Carro*, busqué retratar el movimiento; y de la carta *El Mago*, busqué retratar lo lúdico. Este ejercicio resultó ser muy enriquecedor, disfruté enormemente el proceso creativo y me sentí satisfecha con los resultados obtenidos. Las composiciones fueron quedando registradas, pero permanecían guardadas, sin ser utilizadas inmediatamente en un contexto más amplio.

En 2022, inicié el proceso consciente de componerla, el cual se extendió por aproximadamente dos años. A lo largo de este periodo, algunas secciones de la obra fueron escritas y posteriormente perdidas, mientras que otras lograron ser rescatadas. Uno de los fragmentos rescatados correspondió a una sección de la composición realizada a partir del juego de cartas de tarot, que en su momento llamé *O Jogo*.



El segundo momento, o segundo movimiento, de la obra *No Grito Do Temporal* toma como punto de partida la canción *Desenho*. Esta canción presenta una letra que juega con los significados de las palabras, las cuales pueden ser entendidas como sinsentido o con un sentido totalmente subjetivo, abierto a múltiples interpretaciones. Definitivamente se trata de una letra imagética que suscita una comprensión no lógica, sino sensorial. La parte musical de la canción refleja un carácter marcadamente “ansioso”, como si expresara la urgencia de alguien que no tiene tiempo que perder y que tiene claridad en sus objetivos. Es agitada, repleta de notas tanto en su melodía como en su ritmo, en una búsqueda constante de este deseo. Cuando compuse la parte instrumental basada en esta canción, surgió en mi mente, como un *insight*, la composición realizada a partir de las cartas del tarot, y consideré que el movimiento inspirado en la carta *El Carro* estaba profundamente relacionado con la canción.

Como se mencionó anteriormente, de esta carta seleccioné la característica del movimiento como elemento a expresar. El tipo de movimiento que esta carta evoca no es sereno, como una caminata pausada, sino un movimiento enérgico y dinámico. En su representación visual, se observa una carreta tirada por dos caballos y una figura que la dirige desde lo alto.



Figura 2. Foto de la carta El Carro del tarot de Marsella

Esta carta trae el movimiento de la acción pura. Según Jodorowsky y Costa (2016), la carta *El Carro* representa:

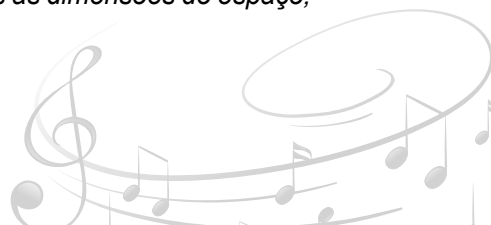
La acción por excelencia en todos los planos, sobre sí mismo y en el mundo (...) El Carro sabe perfectamente a dónde va (...) Y si El Carro hablara... Estoy lleno, absolutamente lleno de fuerza. Nada se desperdicia: arraigado al planeta, amante de todas sus energías, es con ellas que me muevo (...) centro de una esfera en crecimiento, invado la dimensión donde el pensamiento ya no se manifiesta más, donde en la oscuridad se realiza la gestación de la acción pura (...) avanzo hacia todas las dimensiones del espacio, rompiendo los horizontes hasta llegar al objetivo (*traducción propia*) (pp. 181-185).²⁶

La composición que desarrollé para representar el arquetipo asociado a la carta *El Carro* logra, en mi opinión, capturar las características presentes en la canción *Desenho*: una abundancia de notas tanto en la melodía como en el ritmo, así como un tempo acelerado. Además de esta agitación, hay otra característica bastante interesante que observo ahora, mientras escribo y reflexiono sobre ella. Así como hay una evidente falta de lógica en la letra, ya que los sentidos y significados fueron alterados, también existe la idea de una falta de lógica teórica en la construcción de la melodía y en la elección de la armonía. De la misma manera que la letra provoca una comprensión sensorial, la composición musical del movimiento de *El Carro* también lo hace.

Considero que en toda creación subyace una lógica, siempre que exista una intención detrás de ella. Tanto la letra como la composición fueron concebidas a partir de intenciones específicas. La percepción de una aparente falta de lógica en la composición refleja, en realidad, una distorsión deliberada de los sentidos y significados. No se trata de una lógica que opere en el plano concreto y objetivo, sino de una que se manifiesta a través de las sensaciones y subjetividades. Estimo que esta forma de comunicación se basa en lo intuitivo, en un intercambio de subjetividades y emociones que encuentra resonancia en un imaginario cultural compartido.

Recuperé, en este contexto, la composición previamente realizada basada en la carta *El Carro*. A partir de ello, realicé diversas modificaciones: recorté, amplié, reduje, invertí y añadí elementos, además de vincular esta creación con otras secciones de la pieza. Asimismo, incorporé fragmentos dentro de *Desenho* como contracantos, entre otros ajustes realizados al material sonoro. Este proceso me llevó a reflexionar que dicha

²⁶ A ação por excelência em todos os planos, sobre si mesmo e no mundo (...) O Carro sabe perfeitamente a onde vai (...) E se O Carro falasse... estou cheio, absolutamente cheio de força. Nada se desperdiça: arraigado ao planeta, amante de todas as suas energias é com elas que eu me mexo...centro de uma esfera em crescimento, invado a dimensão onde o pensamento já não se manifesta mais, onde na escuridão se realiza a gestação da ação pura (...) avanço em direção a todas as dimensões do espaço, rompendo os horizontes até chegar ao objetivo.



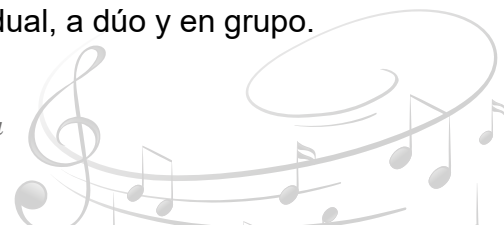
composición, creada tiempo atrás, evidenció que el inicio del proceso creativo de la obra *No Grito Do Temporal* tuvo lugar mucho antes de lo que inicialmente suponía, incluso antes de concebir la idea de su existencia.

Es por este tipo de acontecimientos que reafirmo mi percepción de que las creaciones poseen una vida propia. Más que ejercer un control absoluto sobre el proceso compositivo, en mi caso, este se traduce en el acto de escuchar la obra y permitir que se manifieste. El ejemplo del proceso de creación de la canción *Estrela Em Desatino* ilustra este fenómeno. Mientras Paulinho Brandão y yo intentábamos desarrollarla siguiendo métodos similares a los empleados en otras composiciones, el proceso permanecía estancado. Fue necesario detenernos, reflexionar y explorar un nuevo enfoque compositivo que respondiera de manera específica y adecuada a las particularidades de esta creación. Aunque puede parecer misterioso dicho de esta manera, quizás lo sea hasta cierto punto, pero, por otro lado, no lo es tanto. Recuerdo haber escuchado siempre a mi madre, ceramista y artista visual, explicar que, cuando una pieza de cerámica se coloca en el horno para el proceso de cocción, cualquier cosa puede suceder: puede salir de allí exactamente como la imaginaste o puede salir con algunas sorpresas. De manera similar al proceso de cocción en la cerámica, este aspecto aparentemente misterioso también se manifiesta en la creación musical. Se podría afirmar que existe un momento análogo a la cocción, en el cual el creador pierde todo control sobre la obra, permitiendo que surjan resultados inesperados. Este “horno musical” no es una etapa visible ni concreta como lo es el proceso de cocción en la cerámica; sin embargo, considero que esta fase definitivamente existe. En mi experiencia, esta etapa revela que el control que el creador tiene sobre la obra puede ser, en última instancia, limitado.

LA INVESTIGACIÓN

Considero que el proceso creativo de *No Grito Do Temporal* se configuró a través de tres formas distintas. La primera fue la creación colaborativa en pareja, que dio lugar a las canciones; la segunda, la creación individual, que resultó en la pieza; y, por último, la creación en grupo. Esta última se dio en los ensayos, grabación y mezcla, momentos que considero parte de la creación, pues la presencia de las personas aporta nuevos elementos a la composición, como la interpretación, las ideas de acabado, las concepciones de timbre, los fraseos, las dinámicas y las espacialidades.

Es a partir de esta configuración que esta investigación artística tiene como objetivo profundizar en los deseos, sensaciones, emociones, experiencias, vivencias y contextos involucrados, con el fin de reflexionar sobre las subjetividades que los atraviesan. Asimismo, busca establecer relaciones entre estas subjetividades y las ideas musicales creadas, para comprender cómo emergen en los procesos de composición individual, a dúo y en grupo.



He disfrutado mucho del trabajo de Suely Rolnik para aportar reflexiones sobre la subjetividad en la creación musical. En su artículo “Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo” (Rolnik, 2011), la autora presenta la figura del cartógrafo y su práctica directamente asociada a los deseos. Me pregunto, ¿qué fue la creación de *No Grito Do Temporal* sino el fruto de muchos deseos? En su reflexión sobre el cartógrafo, Rolnik (2011) sostiene que:

El cartógrafo absorbe materiales de cualquier procedencia. No tiene el menor racismo de frecuencia, lenguaje o estilo. Todo lo que dé lengua a los movimientos del deseo, todo lo que sirva para acuñar materia de expresión y crear sentido, para él es bienvenido (...) El Cartógrafo es un verdadero antropófago: vive de expropiar, apropiarse, devorar y desovar transvalorado. Siempre está buscando elementos/alimentos para sus cartografías. Este es el criterio de sus elecciones: descubrir qué materiales de expresión, mezclados con cuáles otros, qué composiciones de lenguaje favorecen el paso de las intensidades (...) Se ve que el lenguaje, para el cartógrafo, no es un vehículo de mensajes-y-salvación. Es, en sí misma, creación de mundos (*traducción propia*) (pp. 65-66).²⁷

La figura del cartógrafo puede ser trasladada a la figura de quien compone. La absorción de materiales de fuentes diversas, el movimiento del deseo ocurriendo, la creación de sentido y de expresión, la idea de la antropofagia que se apropia y expropia intensidades, todo esto puede estar presente en un proceso de composición. El lenguaje para la persona que compone no es solo el mensaje, así como para la figura del cartógrafo.

A lo largo del trabajo de Rolnik (2010), la antropofagia es un tema desarrollado en el que introduce el concepto de subjetividad antropofágica. Sobre el punto de intersección con la creación, este concepto me interesa profundamente:

El criterio que adopté para distinguir estas políticas de la subjetividad antropofágica fue el modo en que se reacciona al proceso que convoca y dispara el trabajo de creación. Me refería a la dinámica paradójica entre, por un lado, el plano extensivo con su mapa de formas y representaciones vigentes y su relativa estabilidad y, por otro, el plano intensivo y las fuerzas del mundo que no dejan de afectar nuestros cuerpos, redibujando el diagrama de nuestra textura sensible. Tal dinámica tensa los territorios en curso y sus respectivos mapas y acaba colocando en crisis nuestros parámetros de orientación en el presente.

27 O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo (...) O Cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem as intensidades (...). Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos.



Es en este abismo y en la urgencia de producir sentido que se convoca el trabajo del pensamiento. Ya en el momento de este impulso inaugural de la creación se definirán las diferentes políticas, en función de cuánto se toleran los colapsos de sentido, el sumergirse en el caos, nuestra fragilidad (*traducción propia*) (p. 18).²⁸

Al crear, lidiamos con lo interno y lo externo, dialogamos con nuestros mapas interiores mientras estos son rediseñados en cada momento por el mundo que nos rodea. A partir de la investigación artística de *No Grito Do Temporal*, fue posible identificar la subjetividad antropofágica que se desarrolló a lo largo del proceso creativo.

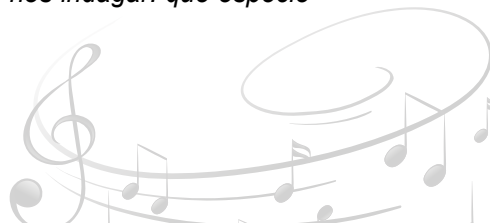
Aún sobre la figura de quien cartografía, Rolnik (2010) describe su forma de proceder, su metodología. De manera similar a la investigación artística, el cartógrafo emplea una metodología plural, que se adapta según la evolución de la investigación, el objeto de estudio, el contexto y el propio investigador, sin partir de un protocolo preestablecido:

Quedaría por saber cuáles son los procedimientos del cartógrafo. Pues bien, estos tampoco importan, ya que él sabe que debe “inventarlos” en función de lo que demanda el contexto en el que se encuentra. Por eso, no sigue ningún tipo de protocolo estandarizado. Lo que define, por tanto, el perfil del cartógrafo es exclusivamente un tipo de sensibilidad, que él se propone hacer prevalecer, en la medida de lo posible, con su trabajo (...) Dado que no es posible definir su método (ni en el sentido de referencia teórica, ni en el de procedimiento técnico), sino únicamente su sensibilidad, podemos preguntarnos: ¿qué tipo de equipo lleva el cartógrafo, cuando sale al campo? (*traducción propia*) (pp. 66-67).²⁹

Aunque en su obra Rolnik responde a las cuestiones planteadas, elijo dejar esta pregunta resonando, como una interrogante para quien se dedica al proceso creativo: ¿qué tipo de equipo llevas a tu proceso de creación?

28 O critério que adotei para distinguir estas políticas da subjetividade antropofágica foi o modo como se reage ao processo que convoca e dispara o trabalho de criação. Referia-me à dinâmica paradoxal entre, de um lado, o plano extensivo com seu mapa de formas e representações vigentes e sua relativa estabilidade e, de outro, o plano intensivo e as forças do mundo que não param de afetar os nossos corpos, redesenhando o diagrama de nossa textura sensível. Tal dinâmica tensiona os territórios em curso e seus respectivos mapas e acaba colocando em crise nossos parâmetros de orientação no presente. É nesse abismo e na urgência de produzir sentido que se convoca o trabalho do pensamento. Já no momento desde impulso inaugural da criação se definirão as diferentes políticas - em função do quanto se tolera os colapsos de sentido, o mergulho no caos, nossa fragilidade.

29 Restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe a fazer prevalecer, na medida do possível, com seu trabalho (...). Já que não é possível definir seu método (nem no sentido de referência teórica, nem no de procedimento técnico), mas apenas sua sensibilidade, podemos nos indagar: que espécie de equipamento leva o cartógrafo, quando sai a campo?



Considero que pueden existir diversas respuestas a esta pregunta; algunas pueden ser del campo concreto, como un lápiz y un papel rayado, un instrumento, una computadora, entre otros. Otras respuestas pueden ser del ámbito subjetivo, lo personal, lo que gira en torno a los afectos y a otros tantos campos de la subjetividad.

En su trabajo, Rolnik (2011) aborda la figura del cartógrafo como metáfora del individuo que mapea sus deseos, ubicando y navegando entre los territorios emocionales y afectivos que definen su subjetividad. En este sentido, la creación de *No Grito Do Temporal* podría ser vista como el resultado de un proceso cartográfico, donde cada deseo emergió como un punto en el mapa, buscando conexiones, transformaciones y paisajes sonoros. La obra no solo refleja estos deseos, sino que también actúa como un medio para cartografiar las experiencias, sensaciones y conflictos que dieron forma a composición, ligando de manera intrínseca la subjetividad con el proceso creativo.

CONSIDERACIONES FINALES

Investigar un proceso creativo implica adentrarse en la persona que es artista y en la persona que es investigadora. Siendo el propio proceso creativo, la persona que investiga y la que es artista, se configuran como una sola. Esta es la figura del artista-investigador.

Es imprescindible que la persona artista-investigadora se equipe con herramientas que proporcionen sensibilidad, personalismo, subjetividad, contexto, estética y poética. Estos son puntos que conectan la herramienta de la autoetnografía con la de la investigación artística. Independientemente de los aspectos que la persona artista-investigadora considere relevantes para su investigación, debe elegir herramientas que les den luz. Este es un principio de una metodología que se moldea a lo largo de la investigación y para la investigación, el punto que conecta el método del “cartógrafo” con el método de la investigación artística.

Los procesos creativos del álbum *Corrente* y de la pieza *No Grito Do Temporal* tuvieron trayectorias distintas y singulares, aunque surgieron de la misma persona creadora. El primer álbum ocurrió de forma catártica, intrínsecamente ligada a un período de regeneración y silencio, impulsada por sentimientos y emociones autobiográficas, fruto de una vivencia personal de duelo muy profunda. El segundo fue creado a fuego lento, fruto de deseos. Tomó muchas formas, tuvo el contexto externo como un agente impositivo; no tuvo un motivo autobiográfico y, por el contrario, se apoyó en obras externas y en colaboraciones para permitir que la mente divagara y se trasladara al cuerpo, un proceso creativo bastante sensorial. No hubo necesidad de procesar emociones y razones.



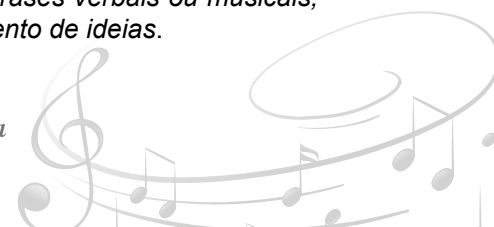
Las características únicas de cada proceso creativo resonaron en diferentes aportes teóricos, cuyas reflexiones evidenciaron tanto las singularidades como las diferencias entre ellos. Sin embargo, también existen convergencias. Tanto Fayga Ostrower como Suely Rolnik abordan la subjetividad y los afectos como elementos intrínsecos a la creación. Lo que más me llamó la atención, fue la importancia que ambas autoras le atribuyen a la necesidad de que la persona creadora experimente en relación con el “dar sentido”. Esto, a mi parecer, coloca la creación en una sensación fundamental de existencia. Crear, entre muchas otras cosas, es el acto de dar sentido, de hacer sentido, de crear sentido, tanto para el objeto como para uno mismo.

El análisis de los procesos creativos realizado en este estudio resalta la importancia de considerar la subjetividad en la investigación artística. Reflexionar y escribir sobre este tema representa una contribución significativa tanto para los interesados en los procesos de creación como para la red de investigación en constante desarrollo, la cual está generando nuevas posibilidades de enfoque, formas de escritura, metodologías y productos finales en el ámbito de la investigación artística.

Finalmente, las artes visuales que acompañan *Corrente* y *No Grito do Temporal* contribuyen a la expresión de la subjetividad de estas obras, incorporando elementos que trascienden la palabra, el pensamiento y la lógica. Cito las palabras de la artista y pensadora Leda Maria Martins, quien en su libro *Performances do Tempo Espiral* (2023) describe de manera precisa la imagen como un continente de pensamientos, saberes y subjetividades:

Como nos alerta Etienne Samain, las imágenes son formas pensantes. Como tales, transmiten pensamientos que de diversas maneras nos afectan y cuya recepción y percepción tienen el poder de, también, afectar y prolongar, en el tiempo, las imágenes y sus adherencias, ya que “toda imagen... nos ofrece algo para pensar: a veces un pedazo de la realidad para roer, a veces una chispa de lo imaginario para soñar”. Según el mismo autor, “toda imagen es una ‘memoria de memorias’, es decir, una ‘supervivencia’ que, al combinar en sí ‘un conjunto de datos icónicos’, constituye ‘una forma que piensa’”. Formas de pensamientos que, al asociarse, como las frases verbales o musicales, son “capaces de despertar y promover ‘ideas’ o ‘ideaciones’, es decir, movimiento de ideas” (*traducción propia*) (pp. 78-79).³⁰

30 Como nos alerta Etienne Samain, imagens são formas pensantes. Como tal, veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências, pois “toda imagem... nos oferece algo para pensar: ora um pedaço do real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar”. Segundo ainda o mesmo autor, “toda imagem é uma “memória de memórias”, ou seja, uma “sobrevivência”, uma “supervivência” que, ao combinar em si “um conjunto de dados sígnicos” constitui “uma forma que pensa”. Formas de pensamentos que, ao se associarem, assim como as frases verbais ou musicais, são “capazes de despertar e promover ‘ideias’ ou ‘ideações’, isto é, movimento de ideias.



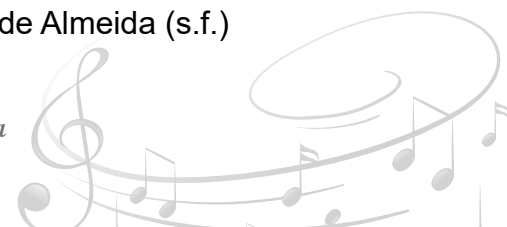
Por lo tanto, con el fin de complementar este trabajo, incluyo la imagen de la portada de cada álbum.



Figura 3. Portada del álbum Corrente. Imagen de Maíra Ishida (2018)



Figura 4. Portada del álbum No Grito Do Temporal. Arte gráfico de Tábata Araújo (2023), realizado a partir de dibujos de Hilza de Almeida (s.f.)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros, R. (2020). A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades. *Anais do PERFORMUS' 20 VIII Congresso Internacional da ABRAPEM*, 108-116. <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/PERFORMUS20-Anais-Comunicacao%CC%A7o%CC%83es-Orais-10c.pdf>
- Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *OPUS*, 23(1), 147-165. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2306>
- Caduff, C. (2017). Artistic Research: Methods-Development of a Discourse-Current Risks". En K. M. Langkilde (Ed.), *Archives Values Futures. Discussions on the development of the Campus of Arts*. Christoph Merian Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.7926>
- Cerqueira, D. L. (2021), Daniel Lemos. Investigación artística: un breve panorama. *Revista Interdisciplinar en Cultura y Sociedad*, 28-43. Disponible en: <https://periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/17143>. Accedido el: 14 de diciembre de 2024.
- Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research* 34(4), 273-290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Freitas, S.P. (2010). Que acorde ponho aqui? (Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas). Repositorio Institucional UNICAMP. <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/784261>
- Jodorowsky A. & Costa M. (2016). *O Caminho Do Tarot*. Campus.
- Leminski, P. (2017). *Distraídos venceremos*. Companhia das Letras.
- Martins, L. M. (2023). *Performances do tempo espiralar*. Cobogó.
- Meireles, C. (2015). *Mar absoluto e outros poemas*. Global Editora.
- Ostrower, F. (1977). *Criatividade e Processos de Criação* (9na ed.) Editora Vozes.
- Rolnik, S. (2010). Políticas da hibridação. *Cadernos de Subjetividade* 12, 14-22. <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernoss subjetividade/article/view/38440>
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora UFRGS.
- Andrade, G. S. de. (2018). *Corrente* [Álbum]. Spotify. https://open.spotify.com/intl-pt/album/4DXfzxpOdWLM7ByA93J35E?si=7dviDb0YTsm1_2Wz4YnxA
- Andrade, G. S. de. (2022). "O menino que carregava água na peneira": relatos sobre subjetividades e objetivações enunciadas em música (Monografia). Universidade de São Paulo. Repositorio institucional USP. <https://bdta.abcd.usp.br/item/003141952>



- Andrade, G. S. de. (2024). *No Grito Do Temporal* [Álbum]. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2t6VczE4MOywYqssSWdOaO?si=d0bdbced6d654834>
- Wesseling, J. & Zijlman, K. (2017). Q and A: Towards a Practice of Artistic Research. En Jonathan Impett (Ed.), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance* (pp. 211-220). Leuven University Press. DOI:10.2307/j.ctt21c4s2g.14
- Zamboni, S. (2001). *La investigación en arte: un paralelo entre arte y ciencia* (2ª ed.). Autores Asociados.







SARAH ALENCAR
Universidade de São Paulo

Compositora, cantante e investigadora, Sarah Alencar iniciou su carrera en los escenarios de música underground de Goiânia, su ciudad natal, y ha estado en tránsito por São Paulo, donde se graduó en Composición, realizó una maestría en Musicología y actualmente es doctoranda en Procesos de Creación Musical, todos por la Universidad de São Paulo. Los estudios de música de concierto que se sumaron a la práctica de la canción popular de la artista, confluyen en una pasión por las posibilidades de encuentros entre multiplicidades. Como hecho destacado, realizó la preparación vocal, backing-vocals y flauta travesa en el disco “Mulher”, de la banda As Bahias e a Cozinha Mineira; trabaja como creadora de bandas sonoras para teatro y cine, con destacadas participaciones en la película “A Praga”, de José Mojica Marins (estrenada en la reapertura de la Cinemateca Brasileira/2022) y “A Menina atrás do Espelho”, de la productora Caolha Filmes (cortometraje de animación ganador del Gran Premio del Cine Brasileño/2023). En el área de bandas sonoras para teatro, Sarah Alencar fue premiada en el I Festival Nacional de Teatro de Paracatu - MG; el 44° Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa - PR; y el X Festival Nacional de Teatro de Anápolis - GO. En 2023 lanzó, bajo el sello YB Music, su primer álbum y show autoral, “Nuestro Encontro”. Actualmente, está desarrollando su segundo trabajo autoral, “Fora d’água”, un *show-performance* construido a través de investigación artística, en su doctorado en la Universidad de São Paulo.

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO CAMINO HACIA NUEVAS EPISTEMOLOGÍAS EN EL CAMPO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

ARTISTIC RESEARCH AS A PATH TOWARDS NEW EPISTEMOLOGIES IN THE FIELD OF MUSICAL COMPOSITION: A QUESTION OF GENDER

A INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA COMO CAMINHO PARA NOVAS EPISTEMOLOGIAS NO CAMPO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL: UMA QUESTÃO DE GÊNERO³¹

Sarah Alencar Alves

Universidade de São Paulo, Brasil
sarah.alves@alumni.usp.br

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reflexionar, desde la investigación artística, sobre la posibilidad de un estudio en composición musical más corporeizado. Ante el problema del bajo número de mujeres registradas en el ámbito de profesionales y estudiantes de composición, se argumenta que los enfoques epistemológicos tradicionales excluyen los cuerpos participantes de las actividades compositivas, al reducir su interés a una música exclusivamente ligada a la tradición escrita, racional, patriarcal y europea. Frente a esto, se cuestiona cómo abordar epistemológicamente la investigación en composición musical de una manera más corporeizada, con el fin de incluir una mayor diversidad de personas

31 Este artículo fue escrito originalmente en portugués, la versión española del mismo fue proporcionada por la autora. Nota del editor.



y géneros musicales en este ámbito. Para abordar estas cuestiones de manera práctica, se propone una reflexión sobre el proyecto autoral *Fora d'água*, inscrito en el campo de la canción popular brasileña y en etapa actual de creación, en el que se abordan cuestiones de memoria, cuerpo y “espacios entre” en diálogo con las autoras Christine Greiner, Sandra Ruiz y Hypatia Vourloumis. De esta manera, se defiende la investigación artística como un camino fructífero para trabajar nuevas epistemologías en el campo de la composición musical, que trae a la luz las subjetividades en resonancia, avanzando hacia la superación del paradigma cartesiano que actúa en el ambiente académico actual, el cual exalta la producción dirigida a la mente, en detrimento de los cuerpos participantes, y excluye de su práctica y enseñanza una diversidad relacionada, al menos, con cuestiones de género y estilos musicales.

Palabras clave: investigación artística; composición musical; género; cuerpo; memoria.

ABSTRACT

This article aims to reflect, from the perspective of artistic research, on the possibility of a more embodied approach to the study of musical composition. Addressing the underrepresentation of women, both professionals and students, in the field of composition, the argument presented here suggests that a traditional epistemological framework exclude the bodies involved in compositional activities. This framework tends to limit its focus to music that is exclusively linked to the written, rational, patriarchal, and European tradition. In response to this exclusion, the study questions how epistemological approaches to musical composition research might be reimagined to be more embodied, with the goal of broadening inclusivity for a greater diversity of individuals and musical genres in the field. To explore these questions in practice, the article examines the project *Fora d'água*, which is situated in the domain of Brazilian popular music and currently in development. This project engages with themes of memory, body, and ‘in-between spaces,’ in dialogue with the authors Christine Greiner, Sandra Ruiz, and Hypatia Vourloumis. Through this discussion, the study advocates for artistic research as a productive path toward developing new epistemologies in the field of musical composition. This approach highlights resonant subjectivities, working toward overcoming the Cartesian paradigm that dominates contemporary academic environments -one that prioritizes mind-centered production while disregarding the participatory bodies involved. By doing so, this research challenges the exclusionary nature of traditional composition pedagogy and practice, particularly in relation to gender diversity and musical styles.

Keywords: artistic research; musical composition; gender; body; memory.



¿Dónde están los cuerpos en el campo de la composición musical?

(...) el sonido remite al cuerpo, así como el cuerpo duradero instila y altera los compases de la composición (Ruiz & Vourloumis, 2023, p. 79, traducción autoral).

Los estudios tradicionales de música -desarrollados en el ámbito de las universidades, que enfocan la música de concierto en su currículo- refuerzan la idea de una música autónoma de la esfera social y proclamada como la “‘mayor’ forma de música” (Cusick, 1999, p. 481). En tal concepción, los aspectos formales de la música -elaborados y escritos por la figura de un genio hombre y blanco- se colocan en primer plano y restringen la música al plano de la mente/razón. En este enfoque, no solo se desconsideran las relaciones sociales, sino también los cuerpos que participan en las actividades musicales.

Al mirar la cuestión desde la perspectiva de los estudios de género, nos encontramos con el hecho de que en el campo de la composición musical hay una enorme discrepancia entre la participación masculina y femenina, tanto en el ámbito académico como profesional. A continuación, se presentan algunos gráficos a nivel mundial, nacional brasileño y de la Universidad de São Paulo, en diferentes contextos musicales, que demuestran los números alarmantes que evidencian el problema.

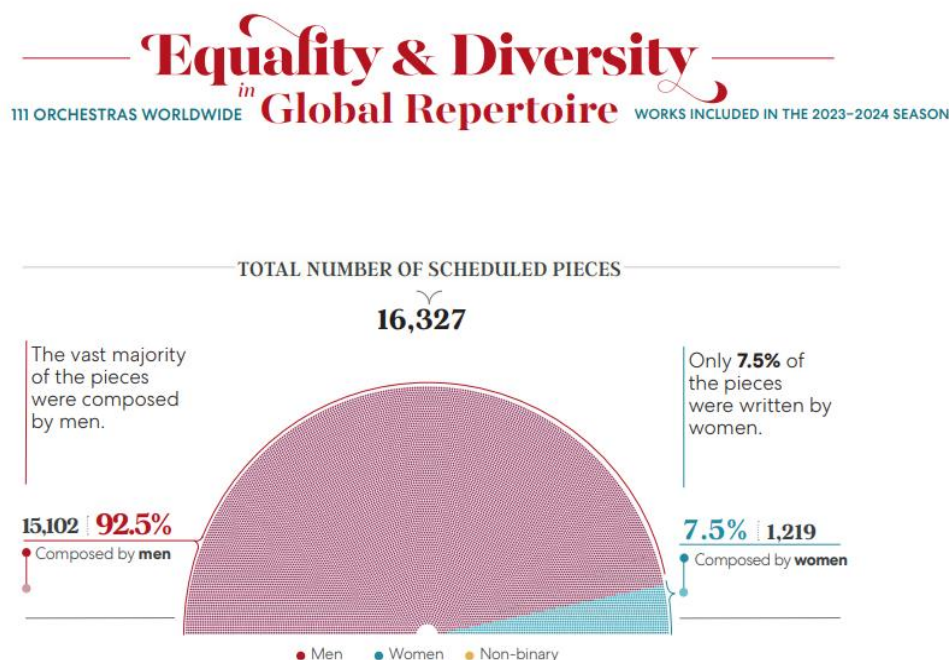


Figura 1. Presencia de piezas escritas por mujeres en el repertorio orquestal mundial

Fuente: Di Laccio, Hardman, Nakata, Manzano, MacCann, 2024.





Figura 2. Presencia de mujeres en los pagos de derechos de autorales en Brasil

Fuente: Di Laccio; Hardman; Nakata; Manzano; MacCann, 2024.

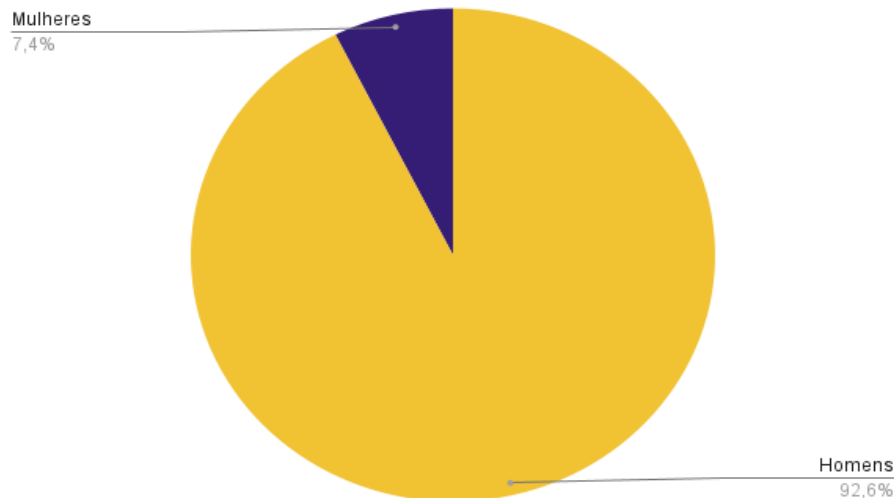


Gráfico 3: Presencia de mujeres en el curso de Música - Composición, en la Universidad de São Paulo, entre 2009 y 2024. Total: 100 hombres, 8 mujeres

Fuente: Elaborado por la autora, 2024³².

32 Datos recopilados en comunicación por correo electrónico con la secretaria de grado del Departamento de Música, ECA/USP en 2024. Los datos se refieren a la opción de género marcada por las personas ingresantes en el momento de la matrícula realizada a través del ingreso por el examen de admisión de la FUVES. Por lo tanto, existen estudiantes que ingresaron mediante transferencia de curso que

Al enfrentarnos con estos números preocupantes, se hace evidente la necesidad de un cambio urgente tanto en el currículo de los cursos de composición en las universidades como en los enfoques epistemológicos, a través de los cuales, se ha abordado el campo de la composición en la universidad.

¿Cómo abordar epistemológicamente la investigación en creación musical de una manera más corporeizada, con el fin de incluir una mayor diversidad de personas y géneros musicales en este ámbito?

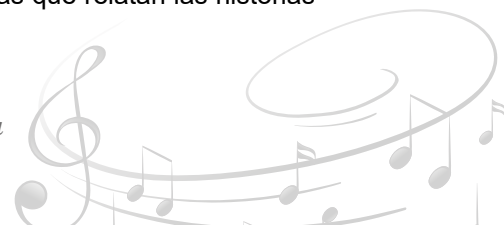
A partir de este problema, este artículo busca explorar el campo de la investigación artística como un camino epistemológico posible para iluminar esta cuestión, un campo en el que se propone la formulación de un conjunto de métodos de investigación desarrollados en el ámbito de las Artes, de manera que sea posible desarrollar investigación académica dentro y a través de la práctica artística. En este ámbito, es necesario un retorno constante a la práctica artística para trazar los caminos metodológicos de investigación, concomitante al desarrollo del trabajo artístico, siendo esencial una mirada atenta a las historias, memorias y corporalidades de la persona investigadora-artista (Nogueira, 2024, p. 120).

De esta manera, entrelazando práctica y teoría, se propone una reflexión sobre la creación -en curso- del proyecto autoral *Fora d'água*³³. Se trata de un *show-performance* musical que abarca la composición de cuatro canciones inéditas, inscritas en el campo de la canción popular brasileña, en el que actúo como compositora y cantante. El proyecto presenta creaciones musicales-performativas que surgen a partir de conversaciones con personas que eran consideradas niñas en su infancia, sobre ese mismo período de sus vidas³⁴. La forma en que las creaciones se dan, así como los lenguajes utilizados, surgen de la conversación y no tienen una forma predefinida. Sabemos que la *canción* es el lenguaje que guía el trabajo, pero la conversación puede llevar a diferentes estéticas, así como a performances corporales y en video. Las elecciones de las personas que cuentan las historias se hacen atentas a la diversidad, incluyendo personas de América Latina de diferentes edades, razas, géneros y territorios.

no están contabilizadas (os/es) en el gráfico, y cabe destacar que la secretaría no dispone de datos sobre personas ingresantes transgénero o no binarias. Otro aspecto importante en esta investigación es que la visión institucional sobre género de la Universidad ha sido modificada a lo largo del tiempo en cuestión, estando vigente la Resolución CoIP N° 8705, de 09 de octubre de 2024.

33 El proyecto está en desarrollo, habiendo estrenado una de sus canciones, *Historia de un día*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=F7LXzoSE7Ck>.

34 Hay personas que grabaron sus historias que son transgéneras y, por lo tanto, no se identifican como mujeres en la actualidad. El recorte se basa en el hecho de que las personas que relatan las historias fueron socialmente percibidas como niñas durante su infancia.



En esta perspectiva, y teniendo en cuenta el objetivo de debatir la creación de canciones desde mi mirada como artista compositora, es necesario habitar zonas de comunicación articuladas a través de artificios como sensaciones, percepciones y afectos (Filho & Molinari, 2012, p. 135). La mirada atravesada por las singularidades del proceso y de las personas involucradas no limita la investigación a un ámbito cerrado en sí mismo. Por el contrario, en la búsqueda por profundizar la mirada hacia el proceso y disolver el binarismo entre sujeto y objeto, se hace necesaria la utilización de una transdisciplinariedad, en la que sea posible trabajar campos que tienen sentido en la práctica artística. En este sentido, interesan a este artículo los campos de los estudios de la *performance* y del cuerpo desde la perspectiva de la cognición corporeizada.

De esta manera, se propone que la investigación artística sea un camino fructífero para trabajar nuevas epistemologías para el campo de la creación musical, que traigan a la luz las subjetividades e identidades, resolviendo el paradigma cartesiano que exalta la producción dirigida a la mente, en detrimento de los cuerpos participantes y que excluye de su práctica y enseñanza una diversidad relacionada, al menos, con cuestiones de género y estilos musicales.

NOTAS AUTOBIOGRÁFICAS

“La carne es alegre y con ella escribiré muchos libros”

(Quéizán, María Xosé, 2000, p. 110, traducción autoral).

La defensa de un campo de investigación en música interesado en las prácticas creativas de cuerpos singulares en acción y la mirada feminista de este texto invocan la presencia de mi cuerpo, mi trayectoria y el habla en primera persona. Después de todo, como señala la autora gallega María Xosé Queizán:

... En estas frases de Platón comprobamos cómo son rebajados los sentidos³⁵... Lo importante es la inteligencia abstracta... El Espíritu vence a la carne, al cuerpo. Precisamente eso, cuerpo, naturaleza, es atribuido a las mujeres. Frente a esto, el feminismo proclama el Derecho al propio cuerpo. Recuperar las manos, el cuerpo, los sentidos y organizar el mundo a partir de ellos sería el punto de partida de cualquier posible cambio (Queizán, p. 109, 2000, traducción autoral).

35 La autora se refiere al texto de Platón: “Se algunha vez podemos saber algo plenamente, debemos estar libres de corpo e contemplar a verdadeira realidade só coa visión da alma... Mentres vivamos, estaremos máis cerca do coñecemento se evitamos, canto nos sexa posible, o intercambio e a comunicación co corpo” (Platón apud Queizán, 2003, p. 109, traducción autoral).

Por lo tanto, vengo a traer en este momento de qué manera los números presentados en los gráficos exhibidos delinearon mi trayectoria y cómo vengo trabajando para crear nuevas posibilidades de sentido en el campo de la composición y la investigación.

En las prácticas de mi trayectoria, estuvo arraigado durante mucho tiempo el paradigma cartesiano que privilegia el pensar -"inteligencia abstracta", citada por Queizán- en detrimento del hacer. Inconscientemente, reproduje una separación entre mente y cuerpo que -hoy percibo- obstaculizó sustancialmente mi proceso creativo y humano. Ocupando el lugar de única mujer estudiante de la clase de composición durante la licenciatura, entre 2009 y 2015, hoy percibo que gasté mucha de mi energía vital y creativa intentando encajar en una expectativa imposible de cumplir. Después de todo, no podía ser un gran genio -no soy hombre- y particularmente no me identificaba con la escritura de música de concierto, universo al que las clases estaban restringidas.

Hija de director de teatro, en la adolescencia cambié las obras que representaba por una introspección que solo era superada en los shows de *rock* de mi banda, en los que era cantante y compositora. Esos pocos momentos de liberación de mi cuerpo tímido fueron extinguidos cuando ingresé a la licenciatura en Composición en la Universidad de São Paulo. Sospecho que la propia elección del curso ocurrió en un movimiento de negar cualquier corporalidad que el hacer musical pudiera ocupar en mi práctica. Parecía fascinante esa idea del gran genio aislado en su cuarto, sentado, componiendo una sinfonía. Sin embargo, el intento de encajar en ese perfil costó caro. En las clases súper exigentes de composición, había un abismo entre lo que creaba y mis gustos estéticos, y había una presión enorme por ser la única mujer en la clase. Mientras algunos colegas abandonaron el curso por los abusos a los que éramos sometidos, yo me esforcé por demostrar que era digna de ocupar ese espacio. ¿A qué costo?

El inicio de la búsqueda por enfrentar las cuestiones que aprisionaban mi cuerpo a la idea de que se debía hacer música con la mente fue un retorno al teatro. En un primer momento, tuve encuentros de experimentaciones libres con la amiga y actriz Mariana Brum. En ese momento, comenzaba a esbozar la importancia de la acción en el hacer artístico y en la vida. Por ejemplo, enseñado por mi amiga actriz, adquirí el hábito de confeccionar cuadernos para registrar mis procesos creativos, una práctica que mantengo hasta hoy.

Esta perspectiva contribuye a la práctica artística en lo que respecta a la *materialidad* del hacer artístico. El desplazamiento de paradigma de la esfera del pensar a la esfera del actuar confiere al sujeto-cuerpo *materialidad*. En este ámbito se refuta la idea de una mente etérea, separada del cuerpo terrenal, y el sujeto se da en la acción. De esta manera, el cuerpo -permeado de sentidos sociales- es el recorte más efectivo de la *acción como materialidad*. En este sentido, la música -creada por un cuerpo en acción- constituye *materialidad*.



Los vientos que siguieron en mi trayectoria a partir de la búsqueda como un ser material de la acción artística, vienen danzando en el sentido de superar la dualidad cartesiana y encuentran en la voz un espacio de amplia resonancia e interés investigativo. Este tema es abordado en mi disertación de maestría *Mujeres que crean con voces*³⁶, cuya escritura coincidió con mi ingreso en el Teatro Laberinto, grupo de mujeres que se propone investigar el canto como acto-creador y materia prima de obras teatrales. Nuestra obra *Canto para el Jardín de Veredas*³⁷ presenta un prólogo en el que una actriz dobla un texto del escritor Ítalo Calvino. Aquí hay un fragmento:

Una voz significa esto: existe una persona viva, garganta, pecho, sentimientos, que presiona en el aire esta voz diferente de todas las demás voces. Una voz pone en juego la úvula, la saliva, la infancia, la pátina de la existencia vivida, las intenciones de la mente, el placer de dar una forma propia a las ondas sonoras (Calvino, 1995, p. 48, traducción autoral³⁸).

En esta perspectiva, el cuerpo -como materialidad de la acción que nos hace sujetos- es central y la voz emerge como una marca sonora profunda de este cuerpo.

A partir de este buceo en el tema de la voz como materialidad del cuerpo artístico, las dualidades siguen en el movimiento de disolución, de entendimiento del “yo” como un solo cuerpo singular, con sus marcas identitarias y capaz de crear arte y vida -me convertí en madre.

La maternidad trae un nuevo momento, más maduro y profundo, en lo que respecta a la relación con la materialidad del cuerpo. Las experiencias intensamente carnales del embarazo, parto y lactancia irrumpen en la creación de mi primer álbum, *Nuestro Encuentro* (Alves, 2023).

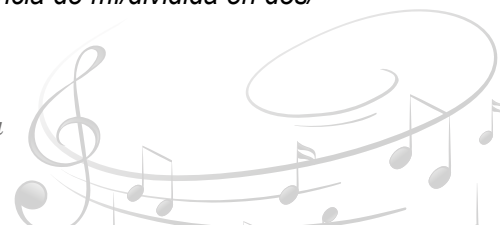
*Mas tu e eu
somos uma coisa só
eu sou sombra, duplo teu
ausência de mim
dividida em dois
nós*³⁹

36 Disertación orientada por la Prof. Dra. Susana Igayara, del Programa de Posgrado en Música, Universidad de São Paulo, defendida en 2019.

37 Creada colaborativamente por Teatro Labirinto, con dirección de Gíu Castro y con supervisión de arreglos a mi cargo. La obra fue seleccionada en las convocatorias PROAC 2019 y Ley Aldir Blanc 2020.

38 Calvino, Ítalo. *Sob o sol-jaguar*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

39 Alves, S. *Nuestro Encuentro*. Faixa 6. Brasil: YB Music, 2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rqS9bh4PdmU&list=PLBYOI-VOWDOI51ag_o9ZKsACBQAOGU-Z&index=7 . Traducción autoral: *Pero tú y yo/somos una sola cosa/yo soy sombra, doble tuyo/ausencia de mí/dividida en dos/nosotras*.



El título se refiere a la búsqueda del fin de la dualidad: el encuentro con mi hija, que desencadena el encuentro conmigo misma. En portugués y español, el título también sugiere el encuentro de lenguas y culturas, en una perspectiva que comprende a Brasil como un país latinoamericano, buscando abarcar la multiplicidad estética del disco, que presenta reinterpretaciones de ritmos tradicionales como baião, cumbia, reggae, etc. Además, el título se refiere al encuentro entre las personas que componen la banda -formada mayoritariamente por mujeres-.



Figura 1. Portada del álbum *Nuestro Encuentro*

Fuente: artista Daisy Serena.

Las experiencias en curso -tanto de la maternidad como del primer disco- permiten que me adentre en el actual proyecto en desarrollo a través de la investigación artística, *Fora d'água*. De cierta manera, un proyecto es la continuación del otro. Mientras que *Nuestro Encuentro* es un buceo intrauterino, un encuentro conmigo misma que dialoga con el mundo a través de la experiencia política y compartida de la maternidad y de ser mujer, *Fora d'água*, como su título sugiere, es un *desbuceo*. Se trata de un deseo de salir, respirar el aire del mundo por elección propia, mirando un tiempo no lineal y nuevos bordes epistemológicos, creados a partir del diálogo con mis iguales -y tan diferentes- para crear algo nuevo.



Figura 2. *Fora d'água*: identidad visual temporal

Fuente: <https://leonardo.ai/> - imagen autoral, generada por inteligencia artificial.

***Fora d'água*: corpo, memória e as metáforas**

Cuando pienso en cesárea, es imposible no pensar en astrología. Yo, por ejemplo, nací el día antes del viaje de vacaciones del obstetra y me queda martillando en la cabeza que, caramba, todo mi mapa astral fue definido por los planes familiares de un señor que solo quería correr a su dry martini al borde de la piscina.

Eran los años 90 y mi madre acababa de cumplir 21 años. Imagina tener un bebé a los 21 años, en los años 90, en Goiás... la decisión del mencionado señor médico fue impuesta sin espacio para dudas, como una verdad dada y antigua. Pero sinceramente, si me hubieran preguntado, me quedaría unas buenas semanas más en el calorcito de la barriga redondita de mamá. Era hermoso, colorido, solo faltaba respirar... pero eso no quería, porque ni siquiera podía saber que existía eso de respirar. De hecho, me arrancaron de allí dentro de la nada, mientras hablaban de alguna tontería que pasó en la televisión. También escuché a alguien decir que mi madre estaba rica. Estuve de acuerdo, porque esa leche era realmente un alivio delicioso en este mundo lleno de ruido de machos y que, gente, todavía hay que respirar. El mismo día, mi padre llevó a todo su equipo de fútbol para conocer a la recién nacida que, con el cordón arrancado y baño tomado, ya tenía aretes en las orejas, guantes y gorrito, en pleno calor infernal de Goiânia (texto autoral Cesárea, 2024, traducción autoral⁴⁰).

40 Texto desarrollado durante un Taller de Escritura impartido por Letícia Bassit, quien propuso la actividad de escritura sobre el propio parto, basándose en su experiencia en el núcleo de investigación "Femenino abyecto: un estudio teórico-práctico sobre la obra de Angélica Liddell", dirigido por Janaína Leite en São Paulo, 2017-2018.

Este texto forma parte de la *performance Fora d'água*. Narrado durante la introducción de la canción *No soy aquella*⁴¹, consiste en un relato autoficcional sobre mi propio parto y me interesa exponer el hecho de que vivimos rodeadas por moldes creados y mantenidos por una hegemonía patriarcal, que opera de manera cotidiana y rutinaria. Así, la masculinidad ha estado moldeando el tiempo, los espacios y nuestros cuerpos -desde el nacimiento- a través de una estructura de poder arraigada en la cultura occidental.

Me interesa romper ese margen moldeado por otros y tejer nuevas posibilidades de bordes. Tal vez trazar caminos en los que sea posible entrelazar el cuerpo y los deseos con la investigación y los desarrollos artísticos. Después de todo, entenderse como un ser deseante es determinante para que algo nuevo sea creado, y el deseo es negado a los cuerpos considerados de menor valor en el imaginario social, incluyendo a las mujeres (Nogueira, *apud* Rolnik, 2024, p. 123).

En este proceso de investigación artística, busco trabajar a través de un cuerpo poroso, disponible, abierto y que accede a los agujeros. Abrir espacio para los agujeros significa cesar el intento de llenarlos, como ha venido operando la masculinidad fálica. La búsqueda aquí es mantener el agujero abierto y preguntar. En este sentido, se traza una metodología creativa preocupada por asumir los espacios “entre”, que resuena en la “capacidad de la canción y la poesía para confundir disenso y afirmación” (Ruiz & Vourloumis, 2023, p. 24, traducción autoral) y para constituir conocimiento desvinculado del repertorio canónico, pero basado en el proceso creativo y en la corporeidad.

En este sentido, se propone una mirada hacia la práctica de la creación y *performance* de la canción popular brasileña como un campo de conocimiento, que involucra la poesía y la canción abordadas desde una perspectiva corporeizada y situadas en un contexto social. Desde esta perspectiva, es posible incorporar al ámbito académico saberes de la cultura oral, espacio en el que la canción popular se manifiesta por excelencia y que privilegia el carácter corporal del conocimiento. En este sentido, la autora Leda Maria Martins afirma:

Este tipo de razonamiento excluyente se debe en gran medida a la falsa dicotomía entre oralidad y escritura, enfatizada por Occidente, que prioriza el lenguaje discursivo escrito como el modo exclusivo y privilegiado de postulación y expansión del conocimiento. Este modo se instituye por la primacía de la concepción lineal y progresiva del tiempo y se realiza, como pensamiento, por el dominio casi absoluto de la escritura alfabética como plataforma de fijación de su narratología y sus escrituras, ignorando o relegando otros modos de fijación de saberes, entre ellos los que se realizan a través de la voz en sus resonancias en las corporeidades (Martins, 2021, p. 32, traducción autoral).

41 Canción compuesta en colaboración con la artista Letícia Bassit, 2024.



La “falsa dicotomía entre oralidad y escritura” -citada por Martins- tiene su origen en el mismo paradigma cartesiano que separa la mente del cuerpo. Al mirar la canción y su práctica como un campo de conocimiento, es posible diluir las dicotomías, en la medida en que los cuerpos y sus acciones se colocan en primer plano. En este sentido, los estudios de *performance*, como los abordados por Martins, nos son muy valiosos en la medida en que aportan una materialidad al hacer artístico, que, en el caso de la canción, permea el ámbito de la palabra y del discurso musical. Lo que se vuelve importante no es solo la forma escrita de la obra -como se propaga en las visiones hegemónicas sobre la música-, sino la obra como acción realizada por sujetos, que resuena en el mundo y se integra en un contexto social, ya que:

(...) la palabra no es un querer estar sola. Habita una circunlocución de distintas sonoridades que la inscriben en un paisaje polifónico, por donde también circula la fuerza vital de los movimientos. Haces de sonidos y haces de palabras. Como sopro, aliento, dicción y acontecimiento, rítmica sonora, la palabra vocalizada y cantada se graba y resuena en la reminiscencia performática del cuerpo, lugar del acontecimiento y de la sabiduría, resonando como voz cantante y danzante, en una sintaxis mutuamente significativa expresiva contigua que emana por todo el cuerpo (Martins, 2021, p. 96, traducción autoral).

Se trata de desplazar el interés por la palabra o por el discurso musical en sí hacia su relación con la materialidad de la voz y el cuerpo -aspectos como el sopro, el aliento, etc.- que emanan tales materiales. ¿Y qué cuerpo es ese?

La autora Christine Greiner aborda los estudios del cuerpo -un campo sobre todo transdisciplinar- desde una perspectiva de la *cognición corporeizada*. En esta visión, el cuerpo no podría estar separado de la mente, ya que es cognitivamente activo en la producción de saberes. Esto se debe a que:

Las **experiencias** son frutos de nuestros cuerpos (aparato motor y perceptual, capacidades mentales, flujo emocional, etc.), de nuestras interacciones con nuestro entorno a través de acciones como moverse, manipular objetos, comer, y de nuestras interacciones con otras personas dentro de nuestra cultura (en términos sociales, políticos, económicos, religiosos) y fuera de ella (Greiner, 2013, p. 124, énfasis y traducción autorales).

A medida que vivimos experiencias, se forman “mapas” neurales -relacionados con la memoria- que nos permiten interactuar con el entorno y con la información de manera singular, operando de acuerdo con el acceso a nuestros “mapas”, que a su vez se modifican con cada nueva experiencia. De esta manera, existe una co-evolución, en la que “no es solo el entorno el que construye el cuerpo, ni tampoco el cuerpo el que construye el entorno. Ambos son activos todo el tiempo” (Greiner, 2013, p. 36, traducción autoral).



Esta concepción refuta la idea de un cuerpo recipiente, pasivo y guardador de información. Por el contrario, el cuerpo se mueve hacia las experiencias que forman lo que conocemos como el “sí mismo”, que “no se refiere solo al interior de un cuerpo, sino a las conexiones entre el interior y el exterior” (Greiner, 2013, pp. 34-35, traducción autoral).

En esta perspectiva, las *metáforas* -como asociaciones creadas a partir de nuestros “mapas” en constante movimiento- fundamentan la manera en que conceptualizamos el mundo. De este modo, el lenguaje verbal no es lo que nos define como seres humanos, sino una de las posibilidades metafóricas de cómo conceptualizamos el mundo. Esta visión nos es muy valiosa en la medida en que nos da una perspectiva más allá del logocentrismo, ya que “la historia del logocentrismo occidental es también la historia del patriarcalismo y del racismo” (Greiner, 2013, p. 81, traducción autoral).

Llevando el estudio de los cuerpos al campo de las artes, el cuerpo artista sería precisamente un cuerpo en busca de crear nuevas metáforas, incluso más allá del lenguaje verbal. Para Greiner:

(...) son los pensamientos organizados por el **cuerpo artista** los que nacen con la aptitud de desestabilizar otros arreglos, ya organizados anteriormente, de modo que activan el sistema límbico (el centro de la vida) y promueven la aparición de **nuevas metáforas** complejas en el tránsito entre cuerpo y entorno (Greiner, 2020, p. 102, énfasis y traducción autorales).

Por lo tanto, crear en el ámbito artístico es trabajar, en alguna instancia, con las memorias -mapas en constante construcción-, y este es el tema elegido como eje en el proyecto de investigación artística *Fora d'água*, que toma las memorias de la infancia de personas que eran consideradas niñas en esa época de sus vidas como detonantes creativos para canciones y performances. Desde la perspectiva de la cognición corporeizada:

Como las categorías perceptivas no son inmutables y se modifican bajo el efecto de los comportamientos del animal, la **memoria**, vista desde este ángulo, resulta de un proceso de recategorización continua (Greiner, 2013, p. 35, énfasis y traducción autorales).

Trabajar con la memoria desde la perspectiva de la *recategorización continua* abre una ventana para mirar el tiempo de manera no lineal, en la que las memorias contadas se desplazan del tiempo pasado al presente y apuntan a posibilidades futuras a través de la creación artística. De esta manera, en el proyecto *Fora d'água* se evidencia la vitalidad de una historia contada, que tiene el poder de modificar el presente y el futuro. No se trata de buscar una verdad absoluta sobre los hechos ocurridos, sino de interesarse por cómo se elige contar la historia en el presente y cómo se resignifica, primero a través del lenguaje



verbal por el cual emerge la historia y, en segundo lugar, a través de nuevas posibilidades de bordes de significado, en su tratamiento musical, que pasa por la subjetividad de la compositora en diálogo con las personas autoras de las memorias, en un intento de crear nuevos significados que el lenguaje verbal no podría abarcar por sí solo.

De esta manera, este trabajo de musicalizar memorias en el ámbito de la canción no busca preservar intacto el hecho original, sino jugar con las posibilidades de recreación de las memorias, entendiendo que muchas veces lo importante está en lo no dicho, en las sensaciones que las lagunas pueden ofrecer. Como señala la autora Lúcia Castello Branco:

El pasado nunca es, en la medida en que siempre está siendo construido por el presente (y por el futuro), de la misma manera que el sujeto nunca es, sino que consiste en un estar siendo que nunca se completa, que nunca se permite ver entero, que nunca está del todo donde parece estar (Branco, 1991, p. 38, traducción autoral).

Esta mirada trae a la perspectiva biográfica un “deseo de futuro”, en el que la memoria se establece en un lugar de creación, ya que la narración de un recuerdo siempre está sujeta a lagunas, olvidos y resignificaciones derivadas de otras experiencias ocurridas a lo largo de la vida. En este sentido, la memoria no es un proceso lineal de rescate del pasado, sino también “construcción (...), invención, proyección hacia lo que será y no solo hacia lo que fue” (Branco, 1991, p. 34, traducción autoral), es decir, es algo que se produce.

Al ser contada, la historia-canción puede intentar ocultar las “faltas” o puede asumir y tratar las lagunas como material de trabajo, como se pretende aquí. De esta segunda manera, el propósito de veracidad es reemplazado por la inmersión en una diversidad de posibilidades de sentido, en la que las palabras, el discurso musical y su relación se convierten en la cosa misma y no en el intento de representación de algo. En este sentido, dar un tratamiento poético y musical a la historia narrada es transfigurar el lenguaje y atravesar los espacios “entre”, no en un intento de llenarlos, sino de evidenciarlos y establecer una mirada de cuidado (Alves, 2024, p. 5).

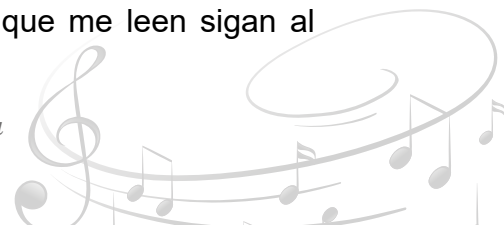
Canção para esculpir o silêncio: metodología creativa de los espacios “entre y más allá”

Como se mencionó anteriormente, los procesos creativos desarrollados en el proyecto *Fora d'água* surgen de manera espontánea, guiados por la trama tejida por las historias contadas y la subjetividad de mis deseos como artista. Sin embargo, durante los dos años que he estado trabajando en este proyecto, es posible enumerar una serie de procedimientos utilizados para la creación de las canciones. Aquí están:



- **Grabación de la conversación sobre la infancia**, en formato presencial o en línea. La conversación es guiada por preguntas abiertas y es muy libre para seguir su curso, sin la preocupación de seguir un patrón de cuestionario. En general, se abordan aspectos como la organización familiar, la vida escolar, la vida fuera de la escuela, las amistades, los paisajes sonoros, la relación con la música, etc.
- **Transcripción de la conversación**, o de fragmentos que me llaman la atención. Personalmente, este es un momento de gran involucramiento emocional, que comienza a esbozar lo que me toca de lo dicho para componer la canción, profundizando la relación afectiva con la historia/persona.
- **Permanencia del material en el cuerpo**, de manera cotidiana y de forma que otras experiencias (disciplinas, cursos libres, conversaciones, conciertos y películas vistos) puedan entrelazarse con la historia, para que el material creativo sea reforzado.
- **Momentos de escritura en flujo** sobre la conversación y los momentos que siguieron (transcripción, permanencia, etc.).
- **Delineación de un plan composicional**.
- **Revisita a las personas que contaron la historia** para preguntar nuevos detalles o sugerir una participación activa en la creación de materiales musicales, visuales, etc.
- **Escritura de la poesía**, revisitando los escritos en flujo.
- **Momentos de trabajo dedicados a la composición**, que se realiza mediante la grabación y superposición de materiales instrumentales y vocales. Normalmente, la práctica creativa modifica el plan composicional inicial, manteniendo el deseo como guía principal.
- **Grabación de mis propias palabras** que describen pensamientos que surgen durante el proceso y revisión constante de esas grabaciones.
- **Presentación del proceso a personas amigas**, con conversaciones que enriquecen el trabajo.

No hay un orden específico para que estos procedimientos ocurran, y esta lista surge tanto de una manera observacional como de una guía pre-composicional. Tampoco tengo la intención de ofrecer una metodología para que las personas que me leen sigan al



pie de la letra y creen sus propios trabajos. El objetivo aquí es, una vez más, observar caminos reflexivos en el campo de la composición, que estén atentos al proceso, al viaje, a los cuerpos y deseos en juego.

Es importante destacar que la composición de las canciones es solo una de las etapas creativas del proceso. Además de los artículos, como este, que se han estado desarrollando, existe la etapa de concepción de la *performance*, que involucra estudios de texto, canto e instrumento, creación de materiales audiovisuales, vestuario, iluminación, etc. En fin, se trata de otra lista de procedimientos que se han estado trabajando. Lo importante aquí es resaltar que las etapas se retroalimentan, y esta es una característica fundamental de la investigación artística.

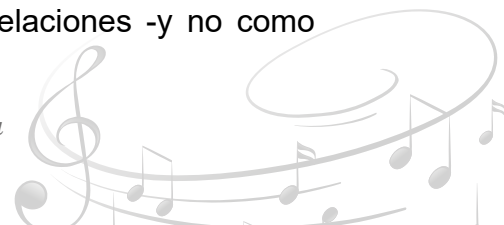


Figura 3. Enredo de tejidos

Fuente: <https://leonardo.ai/> - imagen autoral, generada por inteligencia artificial.

En el camino que he recorrido hasta ahora en el proyecto-investigación *Fora d'água*, puedo decir que los hilos conductores -la línea naranja y la línea azul en la imagen- son esencialmente dos: las historias contadas y mis deseos como artista-creadora. Los tejidos son los diversos materiales unidos por estas dos líneas: las canciones compuestas, los artículos y la investigación escrita, la *performance*, los materiales visuales, audiovisuales, etc. Y invito a quien está leyendo a prestar especial atención a un tercer elemento en esta imagen, más allá de los tejidos y las líneas: los espacios entre.

Los espacios entre, como se ha discutido hasta ahora en este artículo, están en los vacíos de la memoria, en la comprensión de la cognición como la formación de mapas neurales, en la mirada hacia la creación como proceso y sus relaciones -y no como



obra/objeto-, en el intercambio de subjetividades en las conversaciones presentes en el proceso y en la falta de palabras para decir lo indecible, un lugar abierto para que el arte utilice las metáforas como una forma de conceptualizar el mundo.

Atenta al hecho de que los tres elementos enredados y retroalimentados -líneas, tejidos y espacios- tienen igual importancia en el proceso investigativo y creativo, pude componer la *Canção para esculpir o silêncio*. En esta canción, y vinculada a los temas abordados durante la conversación con la persona que cuenta su historia, el silencio emerge como una forma musical de tratar poéticamente los “espacios entre”. De esta manera, surgieron preguntas en el proceso de creación, tales como:

¿Qué formatos surgen si partimos del silencio como material? ¿Cuál es la textura del silencio que queda? Y en la conversación sobre memorias de infancia que trazan el eje temático de la canción, ¿qué hay entre una palabra y otra? ¿Qué posibilidades sensibles habitan en lo no dicho? ¿A qué nos sensibiliza el espacio que deja mover el aire que entra y sale de la boca de quien cuenta y canta? (Alves & Silveira, 2024, p. 118, traducción autoral).

Las preguntas surgen del interés por los espacios “entre”, esos silencios/vacíos. El proceso de creación se ha desarrollado -y sigue desarrollándose- de manera espaciada, interrumpido por artículos y la escritura del doctorado, que dan sustancia a su creación, mientras que la creación fluye en los escritos. En este momento, la canción está en proceso de construcción y está casi terminada. En este punto, te invito a escuchar la canción en su etapa actual, acompañando la lectura de su texto.



Figura 4. Código QR de la Canción para esculpir el silencio v.11-01-25

Fuente: https://drive.google.com/file/d/1_-zuWwlqUMxYZ4CuoW3AnEUNj-RLr7ql/view?usp=share_link



Canção para esculpir o silêncio

Parto seco
parto pra longe
ouço
ouriço deixou a casa
a fórceps.
Que tem no espaço
seco?
Do beco te ouço
buraco
a roupa me ata
tapo a boca
seco.

(Meu pai me ensinava a distinguir o som das bombas
e o som dos tiros)

o espaço seco
do buraco ocupado
por minha cabeça oca
cheia de espaço
o não me é
“e” de espaço
entre quem acham que sou e o fato

no espaço buraco
novos tamanhos, curvas, ângulos retos
abjetos
objetos que tentam
enfiar goela abaixo

mas não me venham encaixar objetos
pra tapar buracos
onde vivem minhas aranhas e ratos
criaturas que guardam
o segredo do mundo
portal de dimensões e setas
a boca aberta

entre um tiro e outro
a coragem de viver



fragmentos pulsando
desejo de ser

(Eu percebo que já era ume menino. Sempre fui, mas eu vivia essa nomenclatura porque era uma imposição social, pelo sexo que eu nasci, né? Já era diferente, sempre foi diferente. Nunca fui totalmente menina...)⁴²

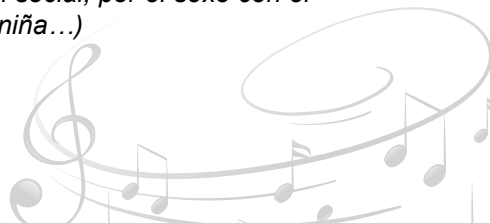
Exponer en este artículo la canción en proceso de creación es una elección política. Inacabada y aún sin un tratamiento de posproducción —mezcla y masterización—, elijo mostrar el proceso, desnudo y crudo, tal como es. Es una elección que encuentra consonancia con el deseo de exponer las faltas, después de todo, al desplazar el interés de la obra hacia el proceso y los cuerpos deseantes, emergen lo inacabado y lo imperfecto. Se trata, incluso, de desapegarse de la idea de la perfección, como producto de un trabajo realizado por un genio. Lo más importante aquí es que quien me está acompañando en la lectura de este texto pueda escuchar cómo he estado construyendo el universo de *Fora d'água*.

Dicho esto, no deseo trazar un camino de análisis texto-musical, como también sería posible en el campo de la investigación artística, siempre y cuando ese trabajo fuera importante para una retroalimentación del proceso artístico. Elijo mantener los agujeros abiertos y, en lugar de intentar explicar las metáforas, por ejemplo, hablar sobre cómo cada etapa de la metodología composicional fue tratada en la creación de esta canción hasta ahora.

La *Canção para esculpir o silêncio* surge de una conversación con una persona de género no binario sobre el período de su infancia, vivida en la periferia de São Paulo. Es importante hablar de la dimensión emocional de este proceso. La persona que cuenta la historia es alguien muy querida, muy íntima. Conversamos, grabamos y, un tiempo después, transcribí la conversación. El momento de la transcripción fue extremadamente emotivo, en el que accedí a detalles que pasaron desapercibidos durante la conversación y surgieron conexiones afectivas con mi propia historia, incluyendo la historia de mi

42 Traducción autoral: **Canção para esculpir el silencio**

Parto seco/parto lejos/escucho/erizo dejó la casa/a fórceps. // ¿Qué hay en el espacio seco?/Desde el callejón te escucho/agujero/la ropa me ata/tapo la boca/seco. // (Mi padre me enseñaba a distinguir el sonido de las bombas y el sonido de los disparos) // el espacio seco/del agujero ocupado/por mi cabeza vacía/llena de espacio/el no soy yo/"e" de espacio/entre lo que creen que soy y el hecho // en el espacio agujero/nuevos tamaños, curvas, ángulos rectos/abyectos/objetos que intentan meterse por la garganta // pero no vengas a encajar objetos/para tapar agujeros/donde viven mis arañas y ratas/criaturas que guardan/el secreto del mundo/portal de dimensiones y flechas/la boca abierta/entre un disparo y otro/el coraje de vivir/fragmentos pulsando/desejo de ser//(Me doy cuenta de que ya era una niña. Siempre lo fui, pero vivía esa nomenclatura porque era una imposición social, por el sexo con el que nací, ¿no? Ya era diferente, siempre fui diferente. Nunca fui totalmente niña...)



relación con la persona en cuestión. Después de la transcripción, hice escrituras en flujo, empapada de la conversación.

La idea de cómo construir la canción, así como su plan compositivo, surgió en una conversación con Gabriela Silveira, amiga artista-investigadora. Este proceso está descrito en nuestro artículo conjunto *Cancionistas en diálogo: ausencias, deseos y la escucha de sí* (Alves & Silveira, 2024). El artículo fue escrito a partir de una conversación que grabamos sobre nuestros procesos creativos, desde el punto de vista que compartimos como cancionistas-investigadoras. Entre varias sensaciones y afectos que la escucha del álbum/obra *No Grito do Temporal* de Gabriela me trajo, me llamó especialmente la atención el trabajo percusivo desarrollado. Pensar el discurso musical desde la perspectiva del ritmo en este álbum/obra generó una profundización en la cuestión de los “espacios entre” en el desarrollo de *Fora d’água*. En este ámbito, el silencio emerge como material para ser trabajado -esculpido- en lo que se convertiría en la *Canção para esculpir o silêncio*.

Las ideas se unieron en este vacío del “espacio entre”. Tal vez la sensación de “espacio entre” de una persona no binaria haya influido en esta elección. Al tratarse de una persona íntima y artista, tuvimos momentos profundos de intercambio, tanto musicales como sobre su historia y la no binariedad. Al conversar sobre la relación entre el género no binario y la idea de los “espacios entre”, la persona me dijo:

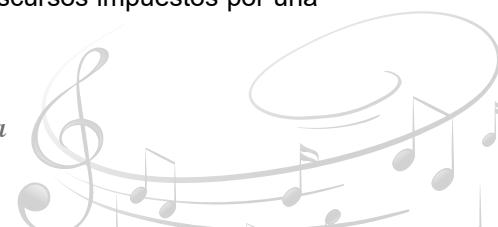
Suelo decir que para mí [la no binariedad] está entre y más allá (conversación por escrito, vía WhatsApp, 11-01-25, traducción autoral⁴³).

La no binariedad es un término paraguas que abarca diversas identidades de género que están fuera del binario de género (mujer-hombre) y de la cisnormatividad. El universo que instaura el no binarismo puede aplicarse a:

Una red abierta de posibilidades, lagunas, superposiciones, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado cuando los elementos constitutivos del género de cualquier persona, de la sexualidad de cualquier persona, no están hechos (o no pueden hacerse) para significar de manera monolítica (Sedgwick, citado en Ruiz & Vourloumis, 2023, p. 93, traducción autoral⁴⁴).

43 Por una cuestión ética y de acuerdo previo, el nombre de la persona no será divulgado.

44 En el texto, las autoras se refieren al término *queer*, que no se utiliza aquí porque no es como la persona se identifica. Existe una cuestión local, ya que el término *queer* es ampliamente utilizado por los movimientos LGBTQIAPN+ en Estados Unidos, mientras que en Brasil suele limitarse al ámbito de los estudios académicos sobre el tema. Sin embargo, esta perspectiva es acorde con nuestro enfoque en la medida en que trabaja con la idea de un abanico infinito de posibilidades de género, dando importancia a cómo la persona se siente en el mundo, en detrimento de discursos impuestos por una hegemonía sobre sus cuerpos.



Acceder a las historias de infancia de personas transgénero, como en este caso, a menudo significa acceder a un momento de sus vidas en el que no eran vistas como realmente son. En el abismo del sentido de sí mismas es donde surgen nuevas posibilidades. De cierta manera, es en el “no” donde se construye la identidad, es decir, puede ser que se desee mirar hacia esa profundidad rechazada, porque es allí donde el sujeto se constituye.

Con estas sensaciones acomodadas en el cuerpo, emerge la poesía de la *Canção para esculpir o silêncio*. En un primer momento, hice una escritura en flujo, empapada de los materiales. En un segundo momento, cambié palabras y ajustes, experimentando con una lectura rítmica. Este proceso fue registrado en el cuaderno que cosí para el proyecto *Fora d'água*.

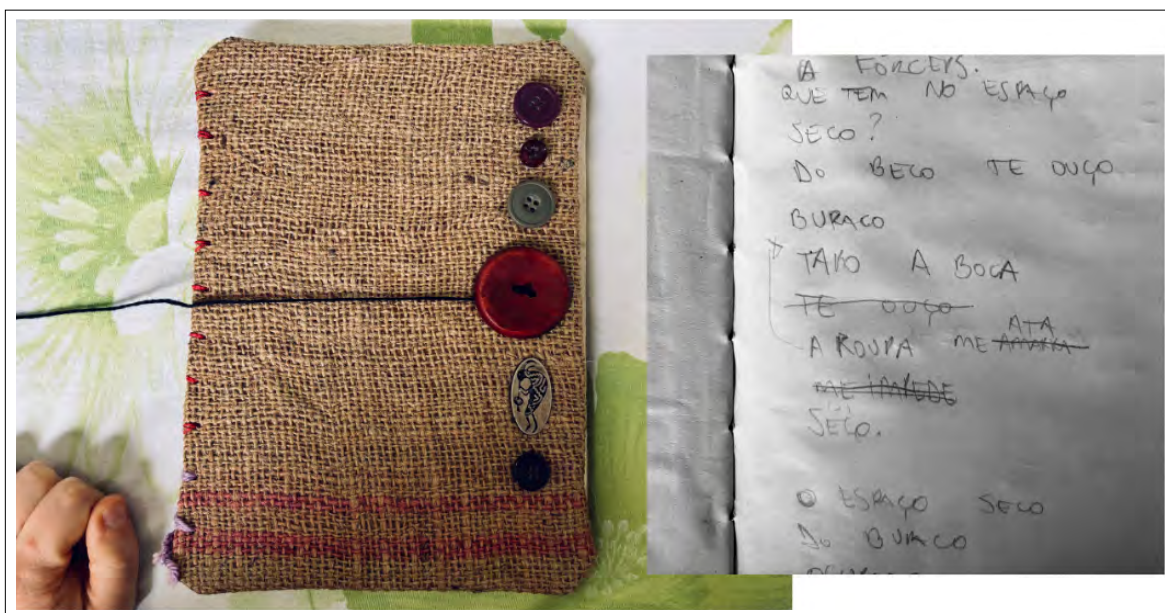


Figura 5. Cuaderno

Fuente: fotos y edición propias.

Antes de escribir la poesía, ya había compuesto un fragmento instrumental de la canción. La cuestión de la densidad surgió junto con las preguntas sobre cómo trabajar la música a partir del silencio. En este sentido, trabajé con la referencia de la canción *Velho Amarelo*, de Juçara Marçal⁴⁵, que trabaja con la superposición de capas melódicas, con fórmulas de compás diversas entre sí. Este fue un recurso ampliamente utilizado en

45 Marçal, J. *Encarnado*. Faixa 1 (Rodrigo Campos). Brasil: YB Music, 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pEtzUtNNtzg>



la construcción de la *Canção para esculpir o silêncio*, superponiendo compases en 6/8 y 4/4. También se utilizaron frases melódicas acéfalas como una forma de causar una sensación de desplazamiento temporal y enfatizar su carácter de adición de capas.

Un aspecto interesante es que esta canción surgió como composición y arreglo al mismo tiempo. En general, trabajo componiendo sobre una base de guitarra y voz, y produzco el arreglo en un momento posterior. En el caso de la *Canção para esculpir o silêncio*, me parece que este modo de componer -uniendo arreglo y composición- fue necesario en la medida en que partí del silencio como material, de manera que las sonoridades que lo atraviesan son parte del plan composicional, desde su plano rítmico, melódico-armónico, hasta el tímbrico, de manera que el timbre integra el plan composicional tanto como los aspectos relacionados con las alturas y duraciones.

La escucha de densidades y timbres como esculpimiento del silencio remite a una escucha textural del sonido, después de todo:

(...) la onda sonora está formada por una señal que se presenta y una ausencia que puntúa desde dentro, o desde siempre, la presentación de la señal. (El tímpano auditivo registra esta oscilación como una serie de compresiones y descompresiones.) Sin este lapso, el sonido no puede durar, ni siquiera comenzar. No hay sonido sin pausa. El tímpano auditivo entraría en espasmo. El sonido es presencia y ausencia, y está, por poco que parezca, impregnado de silencio. Hay tantos o más silencios como sonidos en el sonido, y por eso se puede decir, con John Cage, que ningún sonido teme al silencio que lo extingue. Pero también, de manera inversa, siempre hay sonido dentro del silencio: incluso cuando no escuchamos los ruidos del mundo, encerrados en una cabina insonorizada, escuchamos el ruido de nuestro propio cuerpo productor/receptor de sonidos (...).

El mundo se presenta suficientemente espaciado (cuanto más nos acercamos a sus texturas mínimas) para estar siempre perforado de vacíos, y lo suficientemente concreto como para nunca dejar de provocar ruido" (Wisnik, 1999, pp. 18-19, traducción autoral).

Un tema ampliamente abordado en los estudios de música contemporánea, la idea de una escucha textural -provocada aquí por el silencio que remite a las texturas mínimas del sonido- me interesa en la medida en que provoca un cruce de universos en los que me he involucrado a lo largo de mi trayectoria, después de todo, soy una compositora y cantante de música popular con formación universitaria en música de concierto, con muchos estudios enfocados en la música contemporánea. En este sentido, me dedico, desde mi deseo como artista, a disolver las polarizaciones que parecen asignar sonoridades a mundos distintos. Al final, me pregunto: ¿cómo es utilizar procedimientos ampliamente explorados en el universo de la música contemporánea para componer una canción popular? Y esta pregunta me lleva a referencias de artistas que trabajan en este ámbito, como la ya mencionada Juçara Marçal.



Por lo tanto, la *Canção para esculpir o silêncio* construye, a partir del silencio, una sonoridad más o menos llena, desde momentos silenciosos con sonidos dispersos hasta la creación de grandes densidades. De esta manera, el proceso de esculpir el silencio se realiza mediante la adición de capas rítmico-melódicas que, junto con los timbres elegidos para componer cada capa y la sonoridad de las palabras cantadas, otorgan una posibilidad de escucha textural a la canción.

Me interesa mucho la idea de adición trabajada por Sandra Ruiz e Hypatia Voulourmis y aquí aprovecho un fragmento del tema abordado por las autoras:

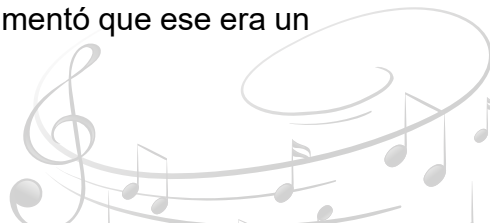
Escuchemos entonces el toque, la unión, la adición, pues se trata de una partícula virtual del vacío y del propio vacío, en el cual tocarse a sí mismo es tocar al otro a través de la infinitud... (Ruiz & Voulourmis, 2023, p. 112, traducción autoral).

Desde esta perspectiva, el vacío compone la adición, ya que añadir significa unir diferencias, singularidades, y el vacío está presente entre las diferencias y debe ser percibido, al igual que en la imagen del enredo de tejidos. En este sentido, me interesa cómo suena el toque, la costura entre un hilo y otro, y es de esta manera que tejo la *Canção para esculpir o silêncio*.

Mucho más podría decirse sobre los espacios creados al componer esta canción. Además de la relación tejida con la persona que contó la historia, muchas otras subjetividades estuvieron involucradas, en conversaciones, por ejemplo, con mi compañero y amistades que dieron sus opiniones en la construcción de la canción hasta ahora. Cada uno de estos intercambios imprime un infinito de importancia, de espacios nuevos que se abren en la adición de singularidades, y es de este modo, entendiendo cada etapa como tan importante como la composición en sí, que podemos atrevernos a crear nuevos bordes o, de cierto modo, liberarnos de ellos.

NOTAS SOBRE LA CONTINUIDAD

Durante mi licenciatura, las clases de composición consistían en la presentación de ejercicios compositivos escritos, en los que nos sentábamos alrededor de una mesa (éramos cinco, contando al profesor), colocábamos la partitura en un atril y hacíamos críticas y preguntas sobre los ejercicios de cada estudiante. En una ocasión, uno de mis compañeros preguntó sobre el título de la pieza que yo había hecho. Quería saber el motivo por el cual había elegido ese título en particular para ese ejercicio específico. No recuerdo el título, ni tampoco el ejercicio. Lo que quedó grabado en mi memoria –y ciertamente en la de mi compañero– fue la reacción del profesor, quien gritó enfurecido al alumno diciendo que eso no era un tema de clase. El profesor argumentó que ese era un



asunto de extrema intimidad que nunca podría exponerse en ese ambiente, un tema casi vulgar, un chisme que, como mucho, podría ser abordado en los pasillos de la escuela, pero que nunca sería digno de entrar en el aula.

Me gusta pensar en esta escena como un recorte preciso de cómo se aborda la composición musical en los entornos de estudios formales de música. Más allá del formato incómodo de la clase y del comportamiento violento del profesor –lo que ya implica una posición de jerarquía reservada a los “grandes genios” dignos de ocupar la cátedra de composición en la institución–, este ejemplo deja en evidencia el deseo de anulación completa de las subjetividades presentes en un espacio que debería ser creativo. Revelar el título de mi ejercicio en el aula revelaría algo de mí, de mi cuerpo y de mi subjetividad, y eso sería banal y vulgar, es decir, no estaría a la altura del nivel de intelectualidad y racionalidad que ese espacio, bajo la responsabilidad del profesor, debía imprimir.

Por supuesto, esta es una escena absurda y expresa un extremo de cómo opera la violencia de forzar la descorporalización de una práctica artística –aunque realmente ocurrió tal como la cuento, hace exactamente 14 años. Sabemos que prácticas violentas –con mayor o menor intensidad o discreción– siguen ocurriendo en estos espacios, ya sea por los números demostrados en los gráficos al inicio del artículo, por los planes de estudio que han cambiado poco desde entonces o por el modelo jerárquico que establece al profesor de composición como un genio incomprendido –y aquí utilizo intencionalmente el sustantivo masculino.

A lo largo de este artículo, no tuve la intención de proponer un nuevo plan de estudios para el curso de composición, aunque eso también es extremadamente necesario. Pero tan importante como eso es observar cómo estamos involucrando epistemológicamente este ambiente de estudios de creación artística en la música y preguntarnos qué estamos reproduciendo y qué estamos creando de nuevo.

Al mirar el mundo a través de un enfoque interseccional, queda claro que la misma hegemonía que aprisiona los cuerpos creativos –sean cuales sean– también aprisiona los cuerpos de mujeres, de personas consideradas niñas en su infancia, cuerpos negros, transgéneros, homosexuales, etc. Tener los cuerpos limitados por barreras impuestas por una hegemonía blanca patriarcal genera violencia desde nuestros nacimientos, durante nuestras infancias, en nuestras expresiones de género, e invade la manera en que creamos y nos expresamos. La violencia está siempre presente y se manifiesta de manera aún más intensa al incluir recortes de género, raza y clase social.

En el contexto político actual, en el que discursos hegemónicos y fascistas están ganando fuerza en todo el mundo, las autoras Ruiz y Vourloumis abordan de manera precisa la importancia de repensar la estética en este contexto y su potencia -condensada



en el arte— de crear nuevas posibilidades, entendiendo la estética desde una perspectiva política, feminista, anticolonial e insumisa. En este sentido, una estética de los “espacios entre”, es decir, una mirada que prioriza la relación entre las cosas en lugar de la cosa en sí, abre una ventana para postular nuevas maneras de mirar el mundo, abarcando el interminable abanico de posibilidades de ser en el mundo, que comprende las infinitas subjetividades. Así, se propone:

Una estética del mapeo cognitivo que reconoce lagunas y llenados al mismo tiempo, mientras resiste al desplazamiento subjetivo y orquesta cartografías radicales del presente (Ruiz & Vourloumis, 2024, p. 89, traducción autoral).

Asumir los vacíos, los silencios y las ausencias puede ser un paso hacia el desmantelamiento de la hegemonía cultural que enaltece al genio y su obra, comprendiendo que el lenguaje de las palabras no es lo que nos condiciona como humanos, sino una de las múltiples metáforas que nos constituyen como tales.

Así, el campo de la investigación artística se presenta como un espacio fértil para tratar el arte como un campo de conocimiento en sí mismo, sin la necesidad de estar vinculado a otras disciplinas que intenten otorgarle legitimidad. Es deseable que, en la investigación artística, lo sensible actúe como un eje orientador, que los deseos sean centrales en la investigación en artes y que los límites epistemológicos sean cuestionados, permitiendo la creación de sus propios bordes-representaciones según singularidades y subjetividades. Se trata de considerar el arte como una forma de pensar y actuar de los seres humanos, y no como un objeto apático a su contexto mundano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Libros**

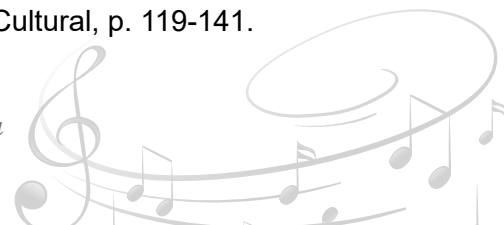
Branco, L. C. (1991). *O que é escrita feminina*. São Paulo: editora brasiliense.

Cusick, S. (1999). Gender, Musicology and Feminism. In: Cook, N.; Everist, M. (Eds.). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.

Greiner, Ch. (2013). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Nogueira, I. (2024). Poéticas da encantaria nas espirais do tempo: pesquisa artística na universidade. In: Bragagnolo, B.; Pellegrini Sanchez, L. (Org.). *Práticas em pesquisa artística: performance, criação e cultura contemporânea*. São Paulo: Pimenta Cultural, p. 119-141.



Queizán, M. X. (2000). Parir o pensamento. *Escribir en femenino: Poéticas y políticas*. Org. Beatriz Suárez Briones, p. 103-119. Barcelona: Icaria.

Ruiz, S.; Vourloumis, H. (2023). *Formação sem forma: caminhos para o fim deste mundo*. Trad. Cílan Barbosa, Rodrigo Gonçalves. São Paulo: sobinfluência edições.

Wisnik, J. M. (1999). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

- **Artículos en periódicos**

Alves, S (2024). História de um dia: memórias em escuta. *Congresso da ANPPOM*, XXXIV. Anais. Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Di Laccio, G.; Hardman, E.; Nakata, G.; Manzano, J.; McCann, M. (2024). *Equality & Diversity in Global Repertoire: orchestras season 2023 - 2024*. Inglaterra: Donne: Women in Music, jun/2024. Disponível em: <https://donne-uk.org/research-new/>

Filho, P.; Molinari P. (2012). Pesquisa Artística na formação de professores de música. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 1, p. 135-148, 15/out, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/64545>

- **Álbum**

Alves, S. (2023). *Nuestro Encuentro*. Brasil: YB Music, 2023. Álbum digital. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nzbbSMYZn6GwT9mtL4NRwxoHCK8Sn-g32U&si=0Hi4T3C3KEhcesD6







JESÚS ANTONIO RODRÍGUEZ

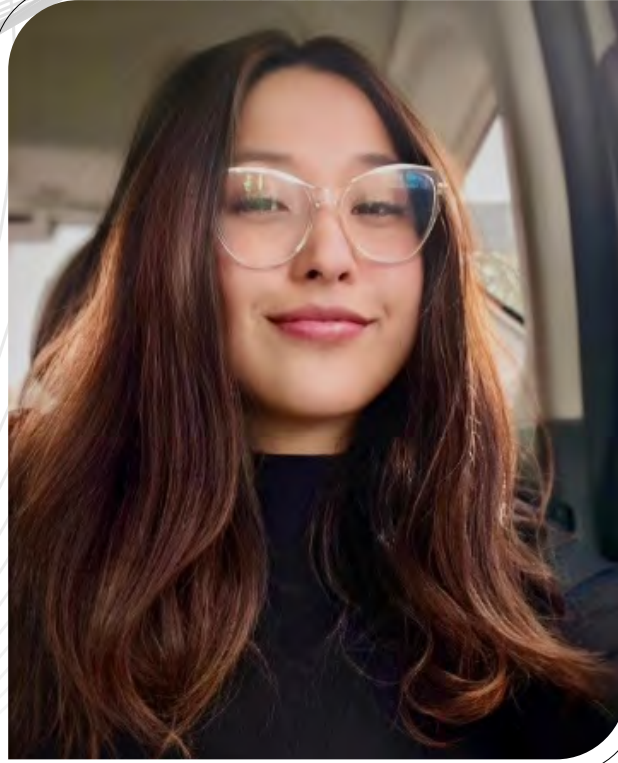
Universidad de Nariño

Nació en Los Andes, Municipio de Sotomayor, Nariño, en 1973. Ingresó como trabajador de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño en 1997, ocupación en la que hizo parte del grupo denominado “Los Magníficos”, acompañado con William Yaqueno, Ramiro Salas, cuyo trabajo era el de encargarse del montaje de las diferentes exposiciones del Centro Cultural Palatino de la mencionada Facultad. Posteriormente ingresó a la carrera de Licenciatura en Artes Visuales en modalidad nocturna con una duración de 12 semestres. Una vez terminados estos estudios continuó la formación avanzada en el programa de Maestría en Etnoliteratura de la misma Universidad. Ha participado en diferentes exposiciones artísticas colectivas, tales como el Salón Internacional de Arte en Miniatura organizado por la fundación “Pretexto”, obteniendo una mención de honor y un reconocimiento económico por la obra escultórica denominada “Desmembramiento”, cuyo tamaño era de 1.5 cm. Con una amplia trayectoria de más de 26 años, hace parte del colectivo artístico ¿Por qué no?, que agremia varios artistas y artesanos de la ciudad de Pasto, colectivo encargado de realizar los juegos Autóctonos y Tradicionales que se llevan a cabo cada año en la Universidad de Nariño. Creador de los Talleres de arte ReciclArte, taller encaminado a dar una segunda oportunidad a objetos que son desechados para convertirlos en artesanías o arte utilitario y así contribuir con la parte ambiental del planeta. También hace parte del Taller Entramado, dedicado a la realización de Agendas artesanales cocidas y elaboradas en papel ecológico. Actualmente se desempeña como administrativo al servicio de la Facultad de Artes y del Departamento de Música.



Sin título, 2024. Acrílico sobre madera
Jesús Antonio Rodríguez





KARINA LISSET OCARIZ RIVERO

Universidad Autónoma del Estado de México

Karina Lisset Ocariz Rivero es Licenciada en Historia, graduada en la Universidad Autónoma del Estado de México y egresada de la Maestría en Humanidades: Estudios Históricos, por la misma Universidad. Ha publicado artículos de divulgación como “El pintor novohispano tras la obra” y “Religiosidad y Arte” en la *Revista Universitaria* de la Universidad Autónoma del Estado de México y “El gremio de pintores novohispanos y las ordenanzas de 1557” en la revista *Tlamatini*. Formó parte del programa de divulgación digital del Museo Franz Mayer y ha organizado eventos de Historia como “Semana de la Historia. Diálogos y reflexiones en torno a la disciplina Histórica” en el Museo Virreinal de Zinacantepec y “Arte y religiosidad en la Nueva España” en el Museo de Bellas Artes de Toluca.



► **CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA**

Universidad Autónoma del Estado de México

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra es Licenciado en Historia por la UAEMéx. Estudió la maestría y el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Es autor de diversos capítulos de libros sobre Historia del Arte Virreinal Novohispano. También ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales en el mismo tema. Entre sus libros destacan: *Sabios y artífices. El conocimiento y su aplicación entre los antiguos nahuas* (2019), *195 años de Vida Universitaria* (2023) y *Rutas de Arte Sacro y Devoción* (2024). Actualmente es Profesor de Tiempo Completo y Cronista de la Universidad Autónoma del Estado de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel I desde 2015.

EN BUSCA DE JOAQUÍN MAGÓN. ESBOZO DE LA VIDA DE UN PINTOR NOVOHISPANO ACUSADO DE BLASFEMIA

LOOKING FOR JOAQUÍN MAGÓN. THE LIFE OF A NEW SPAIN PAINTER ACCUSED OF BLASPHEMY

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

caledesmai@uaemex.mx

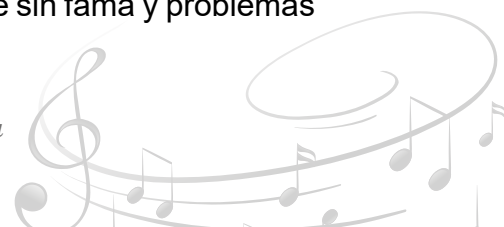
Karina Lisset Ocariz Rivero

lissetocariz@outlook.com

Universidad Autónoma del Estado de México

RESUMEN

En este artículo se examina un proceso inquisitorial de finales del siglo XVIII, donde el pintor Joaquín Magón fue acusado de “Blasfemia”. Más aún, el escrito viene a abonar información sobre los artistas novohispanos, su contexto social y el actuar de las autoridades novohispanas en el ocaso del periodo virreinal. El objetivo principal es rescatar datos biográficos de un pintor hasta ahora desconocido y su relación con otro artista poblano homónimo de mayor fama y muy probablemente su ancestro. La investigación estuvo centrada en la exploración archivística en el Archivo General de la Nación de México, donde se consultó el ramo de la Inquisición. Los procesos del Santo Oficio proporcionan abundante información sobre la época y la vida cotidiana de sus protagonistas. Además, dicha información se relacionó con el conocimiento histórico del gremio de pintores en la postrimería de su existencia para establecer una posible relación entre lo consignado en éstos y la realidad. En este recuento se estableció la formación de Joaquín Magón, sus lugares de trabajo, sus relaciones familiares, sus mecenas y las vicisitudes que tuvo que enfrentar un pintor itinerante sin fama y problemas



de alcoholismo. También puede distinguirse el actuar ineficaz del Santo Oficio y las autoridades virreinales para enfrentar las conductas indeseables.

Palabras clave: Inquisición, pintor, blasfemia, Magón, Nueva España.

ABSTRACT

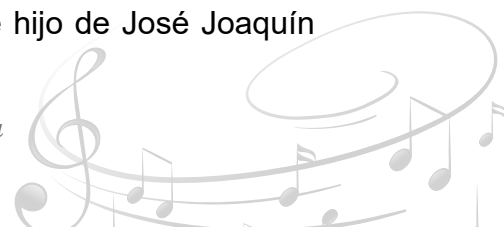
This article examines an inquisitorial process from the late 18th century in which the painter Joaquín Magón was accused of “Blasphemy.” Furthermore, the study contributes to the body of knowledge on Novohispanic artists, their social context, and the actions of the authorities in New Spain at the end of the viceregal period. The primary objective is to recover biographical data on a previously unknown painter and to explore his possible relationship with a more renowned artist from Puebla who bore the same name and was likely his ancestor. The research is based on archival exploration conducted at the Archivo General de la Nación de México, specifically within the Inquisition section. The records of the processes of the Santo Oficio provide extensive information on the period and the daily lives of its protagonists. Additionally, this information was correlated with historical knowledge regarding the painters’ guild in its final stages to establish potential connections between the documented proceedings and historical reality. This study reconstructs Joaquín Magón’s artistic training, his places of work, his family relationships, his patrons, and the hardships he faced as an itinerant painter with no fame and struggles with alcoholism. Moreover, the analysis highlights the inefficacy of the Santo Oficio and viceregal authorities in addressing undesirable behaviors.

Keywords: Inquisition, painter, blasphemy, Magón, New Spain.

INTRODUCCIÓN

En la historiografía mexicana, los casos inquisitoriales resultan ser sumamente interesantes, pues ofrecen un panorama rico y diverso de la sociedad novohispana, muchas veces encasillada en su carácter religioso. Más aún, si estos procesos exponen información sobre la vida de los involucrados: trabajo, familia, conducta, conflictos, lugares de residencia, entre otros. En el presente artículo se estudia el proceso inquisitorial contra Joaquín Magón, pintor novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII, acusado de blasfemia.

El objetivo es que, a través del documento inquisitorial, podamos indagar sobre el devenir de un artista acusado de blasfemo: su trabajo, sus relaciones familiares y el contexto social en el que vivía. Este personaje, creemos que fue hijo de José Joaquín



Magón, célebre pintor poblano de la primera mitad de la misma centuria; cabe señalar que ambos vivieron y trabajaron en los mismos lugares, a la par que se formaron en el taller familiar de los Berrueco. Sin embargo, no tuvieron la misma fama. En este sentido, se identifica otra de las muchas familias dedicadas al arte en la Nueva España.

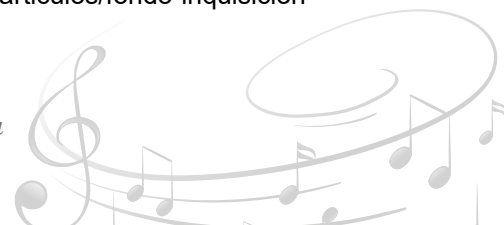
1. Santo Tribunal de la Inquisición: Nueva España

El Archivo General de la Nación (AGN) resguarda el Fondo Inquisición; éste lo conforman un total de 1773 volúmenes, cuya datación es de 1522 a 1819.⁴⁶ El Tribunal de la Inquisición de México fue una de las instituciones con mayor relevancia en el virreinato, teniendo como objetivo la defensa de la fe y la regulación de ciertas conductas no permitidas dentro de la sociedad novohispana. Gracias a su documentación conocemos casos de solicitud, prácticas fuera del marco religioso como suerte y adivinación, creencias consideradas heréticas, conductas de herejía, o bien, las llamadas *proposiciones* que no fueron más que contradicciones, dudas o negación de los preceptos católicos (Quiñones, 2013, p. 48). Lo que bien pudo ocasionar cuestionamientos sobre la Iglesia y fe cristiana, tanto de quien vociferó la herejía, como de sus oyentes.

Si bien, la historia del Tribunal de la Inquisición en Nueva España es amplia, baste mencionar que ésta fue una herramienta de control y defensa de la fe, principalmente en los siglos XVI y XVII, frente a otras religiones o creencias que arribaron al Nuevo Mundo: judaísmo, brujería, luteranismo, entre otras. Quiñones explica que había *delitos religiosos menores o mayores*, dentro de los primeros tenemos la blasfemia errónea, irreverencia o escándalo contra los sacramentos, objetos y personajes eclesiásticos (Quiñones, 2013, p. 48). Cabe apuntar que, para finales del siglo XVIII, el Tribunal se había transformado en una institución garante de los intereses de la Corona y el Estado.

En lo que respecta al caso contra Joaquín Magón, éste se ubica dentro de las *proposiciones blasfemas*; es decir, aquellas cuyas palabras atentaban contra Dios; siendo la escala más alta, según la categoría dada por Manuel Aranda: erróneas, heréticas, malsonantes, temerarias, escandalosas, cismáticas, impías, injuriosas o blasfemas. Las primeras, no representaron una amenaza *per se*; sin embargo, las últimas sí fueron consideradas con mayor atención, al ser causa de desviaciones o nula creencia en el dogma católico y ser ejemplos de conductas indeseables (Aranda, citado por Quiñones, 2013, p. 50).

46 Según datos ofrecidos por el Gobierno de México. <https://www.gob.mx/agn/articulos/fondo-inquisicion-labor-de-preservacion-y-resguardo-del-agn>.



Por otro lado, los procesos resultaban en problemáticas más amplias, ya que, aunado a conflictos contra la fe cristiana, salían a relucir aspectos que alteraban el orden social. Por ello, se involucraron otras instituciones que atendían, por ejemplo, causas criminales. Éstas se dividieron en dos ramos: matrimonial y conductas ilícitas. En la primera se atendieron casos de parentesco: separaciones, adulterio, bigamia, incumplimiento, entre otras, y fueron investigadas en primera instancia por tribunales seculares. En el segundo ramo tenemos las riñas, porte de armas, juegos, asesinatos, embriaguez, o faltas a la moral (Raya Guillén, 2016, p. 46). En ellos, quienes auxiliaban a los inquisidores eran funcionarios menores del Tribunal. Su trabajo consistía en agilizar los procesos en la medida de lo posible, entre ellos se encontraban el vicepromotor fiscal, un alguacil mayor, el notario oficial, el notario receptor, oficial escribiente, notario mayor y oficial mayor (Raya Guillén, 2016, p. 47). Cabe recordar que era un trabajo burocrático en conjunto, donde la justicia eclesiástica y secular, así como el alcalde del lugar, tenían que trabajar a la par en *pro* de recolectar información a través de los testimonios y, en dado caso de culpabilidad, encarcelar al acusado (Raya Guillén, 2016, p. 50).

El presente proceso inquisitorial⁴⁷ se encuentra en dicho *Fondo Inquisitorial* y los involucrados fueron: Joaquín Magón, acusado; María Manuela Solís, esposa del acusado; Joseph Augustín Andrade, primer testigo; Fernando Venegas, segundo testigo y maestro de capilla de la parroquia de Santa Cruz; Michaela Josefa Solís, cuñada de Joaquín Magón; Manuel Santillán, tercer testigo y mandatario de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y de la Santa de Burgos; Joseph Ordóñez, cuarto testigo y notario del Arzobispado en la jurisdicción de Santiago Tianguistenco de Toluca; Don Joseph Maldonado, alcalde del barrio; Don Gregorio Pérez Cancio, cura de la parroquia de Santa Cruz; Rafael Lucero, escribano real de la Sala del Crimen; Joseph González, testigo y maestro de sastre; además de los escribanos e inquisidores que son mencionados ocasionalmente.

El lugar donde ocurrió este suceso fue en el Callejón de Solís, cercano a la iglesia de Santa Cruz y Soledad en la Ciudad de México, ubicada en el Barrio de la Merced del actual Centro Histórico (Ilustración 1). Este templo estuvo a cargo de Don Gregorio Pérez Cancio, uno de los declarantes en este proceso. La historia de este templo es amplia, antiguamente se le conocía como Santa Cruz Coltzinco, parroquia de indios, fundada y administrada por religiosos agustinos (Ornelas, 2014, p. 11). Más aún, fue el cura Pérez Cancio, quien recogió diversos registros de la historia del lugar y del templo en los archivos del Barrio de San Pablo del cual formaba parte la iglesia. Según sus pesquisas, la parroquia original fue construida y administrada por franciscanos, siendo una de las primeras construcciones levantadas después de la Conquista. Más adelante, durante el siglo XVII, pasó a manos de frailes agustinos, y en 1633 fue convertida en parroquia de indios por la diócesis de México (Ornelas, 2014, p. 14).

47 AGN/Instituciones coloniales/ Inquisición/ Vol. 1299/13121/18/Exp. 15 (Fojas 193-220)



En 1750 fue entregada al clero secular por orden del arzobispo Manuel Rubio y Salinas, momento en que recibió la advocación de *La Soledad*. Tres años después, en 1753, la recibió el doctor Don Gregorio Pérez Cancio, célebre por realizar cambios al edificio, así como escribir el *Libro de Fábrica*, obra que registra datos sobre la construcción de la parroquia y la historia del templo desde el siglo XVI. Entre los arquitectos que dirigieron las mejoras del recinto tenemos a Cayetano de Sigüenza, Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán y Francisco Antonio Guerrero y Torres. Dichos cambios, dieron como resultado un templo de estilo neoclásico famoso en la región, no sólo por su elegante arquitectura, sino por la fama que habían adquirido tanto los retablos como los lienzos en su interior, algunos ejecutados de la mano de Juan Correa (Ornelas, 2014, p. 16). Sin embargo, no hay registro de pintura elaborada por Joaquín Magón o José Joaquín Magón. Para 1777, esta parroquia contaba con una considerable población de 6741 habitantes, aproximadamente, el 6 por ciento de la Ciudad de México; de éstos parroquianos, el 39 por ciento eran españoles, el 21 por ciento correspondían a castas y el 39.7 por ciento eran indios (Santiró, 2004, pp. 86 y 88).

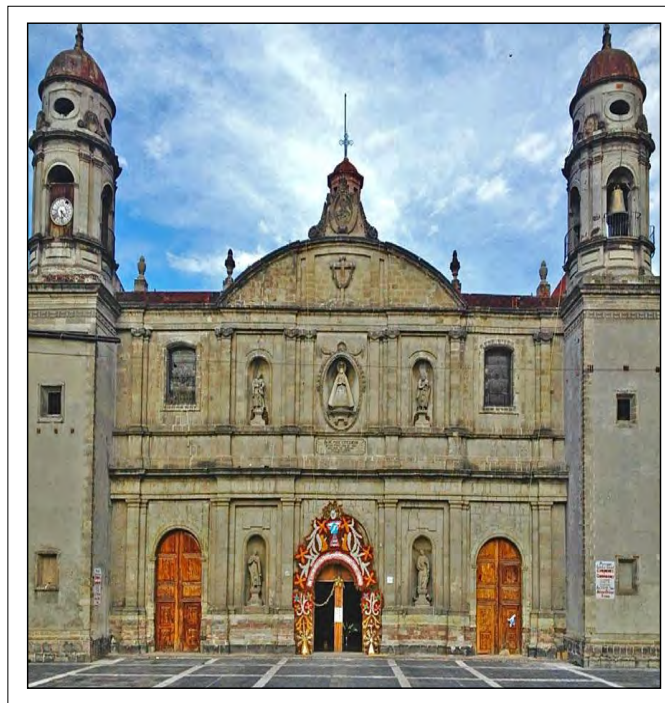
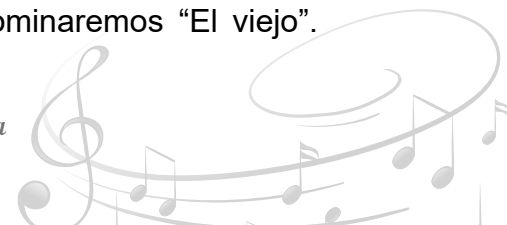


Ilustración 1. Parroquia de Santa Cruz y Soledad, Ciudad de México. Imagen tomada del Inventario del Archivo Parroquial de Santa Cruz y Soledad, Ciudad de México, Arzobispado de México, 2014, ADABI.

El proceso inquisitorial inició en 1783, donde Joaquín Magón se registra como originario de Puebla. Uno de los primeros indicios para ubicarlo como descendiente del pintor poblano José Joaquín Magón, a quien en adelante denominaremos “El viejo”.



Cabe agregar que de este último se conoce numerosa obra en la ciudad de Puebla de los Ángeles; pero de nuestro acusado desconocemos obra específica; aunque por su testimonio, ésta se debe localizar en la zona de Tepeaca, Atlixco (Puebla) y la Ciudad de México, donde llegó a residir.

La acusación consistió en *proposiciones*, es decir, se le imputaron cargos por expresarse contra los artículos de fe, los mandamientos de la Iglesia y las enseñanzas de las Sagradas Escrituras (Flores, 2013, p. 47). Sin duda, desviarse en los preceptos católicos resultaba en un peligro para la religión y el Estado, de ahí que perseguir a quienes cometían este delito era necesario para evitar que dichas ideas se extendieran. En este sentido, el Tribunal de la Santa Inquisición, sirvió como instrumento coercitivo, cuya función era proteger la moral cristiana *versus* las herejías de quienes se habían alejado del camino de la religión. En palabras de René González (1985, p. 74), las denuncias constituyeron la fase preliminar del proceso, pese a que la mayor parte de éstas cayeron en el olvido; ya fuera por no tener las pruebas suficientes para continuar o porque quienes acudían a declarar como testigos no gozaban de una buena reputación, con lo que la denuncia resultaba difícil de sustentar, ya que, en ocasiones, éstas resultaron casos de venganzas o envidias personales. Para ello, se pedía que los testigos fueran personas:

[...] honestas, fidedignas, pues si fueran dos testigos mujeres, deshonestas o de mala fama [...] es de parecer al señor inquisidor que no se proceda a la captura; si en caso de que el confesor fuese muy sospechoso en deshonestidad. Más si fuesen los testigos tres mujeres honestas y sospechosas, entonces podrá el confesor ser capturado (Alberro, 1980, pp. 222-223).

Pese a que se alentaba a denunciar casos contra la fe o cualquier otra injuria, los inquisidores también optaron por ser cuidadosos al aceptar o negar las denuncias, con el objetivo de llevar a proceso a quien realmente lo requería. En tanto, la denuncia fue el principal instrumento para recabar datos del hecho, conocer en detalle lo que llevó al acusado a cometer el delito, su vida, sus relaciones personales y demás datos que pudieran ayudar a ejecutar la sentencia (González, 1985, p. 74).

El proceso comenzó el 7 de febrero de 1783, cuando Joseph (ó Josef) Agustín de Andrade, un joven de 22 años, se presentó en el Convento Inquisitorial del Santo Oficio en Santo Domingo, ubicado en la Ciudad de México, ante fray Francisco Larrea, calificador y comisario. Según argumentó, era un español casado y natural del Real del Monte, que para ese momento vivía en la calle Real de Santa Cruz, al oriente de la ciudad. Según testimonio de Agustín de Andrade, el día 4 de febrero se encontraba en casa de don Antonio Montes, ubicada en el Callejón del Barrio de Santa Cruz, jugando a la *malilla*, un juego de naipes común en la época. Cuando arribó el acusado, Joaquín Magón, quien les propuso que “echaran un albur para apostar medio” (AGN, Exp. 15, Foja 4).

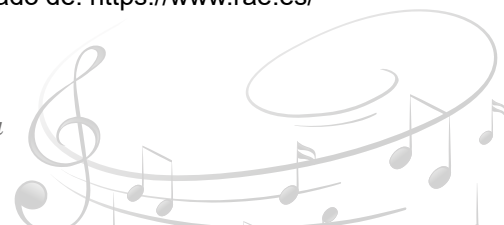


Sin embargo, la cuñada de Magón, María Michaela Solís, se opuso pues no quería que en su casa se llevaran a cabo albures o apuestas, ya que había hecho un voto a la Purísima Sangre de Jesucristo. Ello provocó que el pintor pronunciara la siguiente frase: “Me cago en la preciosa Sangre de Cristo” (AGN, Exp. 15, Foja 4), cuestión que escucharon todos los presentes: Joseph Agustín de Andrade, María Michaela Solís, don Antonio Montes, Joseph Ordóñez (notario del Arzobispado en la Jurisdicción de Santiago Tianguistenco de Toluca), don Fernando (maestro de capilla de la parroquia de Santa Cruz) y un “fulano” Santillán (mandatario de la parroquia de la Soledad de Santa Cruz).

Continuando con su declaración, explica que el maestro de capilla, don Fernando, le reclama diciéndole: “¡Hombre, no eres cristiano!”; a lo que Magón respondió retador: “No soy cristiano, soy demonio” (AGN, Exp. 15, Foja 4). No bastando esto, al acusado recayó en más blasfemias por la noche, pues al decirle que se callase por la Santísima Virgen, nuestro pintor exclamó: “¡qué virgen, ni qué mierda!”. Más adelante, pese a que había bebido y era un borracho habitual, estaba en su “entero juicio”; además, en aquella tarde, había maltratado a su mujer: María Manuela Solís. Finalmente, nuestro declarante explicó que Magón no cumplía con los preceptos de la Iglesia, por ello, el clero lo había perseguido por la cédula y que Maldonado, el alcalde del Barrio, lo había tenido preso en la Cárcel de Corte. Ésta, fue la declaración inicial de un proceso inquisitorial que iniciaría en 1783 y terminaría, al menos en los documentos, hasta 1787. En cinco años, el Santo Oficio llamó a declarar tanto a los involucrados en aquella tarde, como a familiares y conocidos que dieran fe de la ubicación de Magón, a fin de procesarlo por dichas blasfemias.

Los testimonios recabados por los inquisidores variaron según cómo lo vivieron los implicados; por ejemplo, Fernando Venegas, el segundo declarante, expuso que, posterior a las declaraciones del pintor, Magón lo buscó cuando estaban a solas para disculparse y “desdecirse” pues, según le explicó, estaba enojado con el “fulano” Ruiz por celos y se declaraba como un católico cristiano. Entonces, Venegas fue a disculparse con Ruiz a nombre de Magón, para evitar mayores conflictos, dado que uno de ellos llevaba consigo un cuchillo de balduque.⁴⁸ Más tranquilo, el pintor regresó a la casa de su cuñada donde se retractó con todos los que se encontraban, cuestión que no sirvió de mucho, ya que en la esquina del callejón volvió a proferir la misma blasfemia. Para Fernando Venegas, el pintor era un hombre alto, delgado, barbiscarado y lo ubicaba entre los 30 y 34 años (AGN, Exp. 15, Foja 6-7). Mientras que, para el primer declarante, Joaquín Magón tenía aproximadamente 25 años y era un hombre alto, delgado, “medio turno” de los ojos y se percibía como español natural de Puebla.

48 Instrumento cortante grande de hoja alargada, afilada y puntiaguda, generalmente más fina y curva en su último tercio, que también se utiliza como arma blanca, Índice y extractos del archivo de protocolos de Puebla de los *Angeles* (1553), compilado por P. Boyd-Bowman. Recuperado de: <https://www.rae.es/dhle/belduque>



Por su parte, Michaela Solís, su cuñada, es quien arroja mayores datos sobre esa noche y sobre la vida del pintor. Al parecer, la razón de que Joaquín Magón estuviera en esa casa es que tenía celos de Agustín Andrade (primer declarante), vecino de San Felipe de Jesús. Al llegar, el pintor quería apostar, pero ella le dijo que no fuera provocar, ni quería “quimeras”. Cabe mencionar que los juegos de naipes como el albur y los gallos eran ilícitos en el virreinato y, usualmente, eran asociados con grupos marginados de la sociedad novohispana. Pese a ello, gran parte de estas denuncias –tal y como vemos en este proceso– no fueron realizadas teniendo como motivo principal la participación en estos juegos, sino problemas personales o riñas realizadas en lugares poco honorables o peligrosos, dado que esta actividad, sumada al consumo de alcohol, propiciaba peleas por las ganancias acumuladas en el juego (Raya Guillén, 2016, pp. 58 y 60).

En cuanto a su vida y su relación con la Iglesia, menciona que le había visto asistir a misa, rezar y enseñarle el Padre Nuestro a su hijo de tres años; además, le había dicho a su cuñada que pronto acudiría a confesarse. En tanto a sus vicios, se declara lo siguiente: el acusado “bebía aguardiente y pulque los lunes y otros días de la semana, o cuando tenía alguna pesadumbre”; también se le calificaba de violento y hablador (AGN, Exp. 15, Foja 8). En su declaración, agrega que Magón pretendía matar a Agustín por celos. (AGN, Exp. 15, Foja 13). A esta escena, Manuel Santillán, el mandatario, agregó en su declaración que sabía que nuestro pintor había comulgado en la parroquia de Santa Cruz, porque estaba en paz con su mujer, quien lo había sacado de la cárcel (AGN, Exp. 15, Foja 14).

El mal comportamiento de Joaquín Magón aquella noche escaló a tal punto que, posterior a sus blasfemias y de regreso a casa, quiso subir y hacer un agujero para entrar en vista de que su mujer estaba encerrada por miedo. Por lo que su cuñada, Michaela, avisó a las autoridades y fue puesto en la cárcel para evitar cualquier percance. Lo anterior, lo manifestó el alcalde del Barrio de Santa Cruz, Don Joseph Maldonado, cuando fue llamado a declarar por el Santo Oficio. En tanto a su calidad como cristiano, explica que el pintor se encontraba desde hace tres o cuatro años en dicho lugar, pero que no le había visto confesar o comulgar en la Parroquia de Santa Cruz (AGN, Exp. 15, Foja 15-16).

El escribano de la Sala del Crimen que procesó al pintor por este delito, explicó en su declaración que la esposa, Manuela Solís, interpuso una demanda contra él por malos tratamientos, dado que esa noche había llegado a casa tarde y ante el temor de abrirle, decidieron mantener la puerta cerrada. No importándole a Magón, éste quiso entrar por el techo y “descaladrió”; sin embargo, al día siguiente, la esposa se retractó y mencionó que la habían inducido a presentar tal declaración, junto con las blasfemias que había dicho esa noche. Por ello, Magón salió de la cárcel después de que fuera apresado por el alcalde Maldonado.



Cabe agregar, que en la sociedad novohispana lo que se esperaba de una mujer era que ejecutara labores propias de su género como atender a su familia, principalmente. Además, debía guardar el pudor y la decencia como una buena cristiana. Pese a ello, el porcentaje de violencia doméstica, según los registros era elevado, no sólo por acciones del cónyuge, sino de familiares o conocidos. Al parecer, fue común que se llevaran a cabo pleitos callejeros cuya causa se atribuía al hecho de beber pulque en exceso u otro tipo de bebida alcohólica (Zárate Zúñiga & Márquez Morfín, 2022, p. 52). Según estos testimonios, la violencia ejecutada hacia la mujer de Joaquín Magón era común; sin embargo, el nulo testimonio de Micaela Solís limita acceder a las circunstancias de los pleitos con su marido; así como la causa del perdón dado a éste.

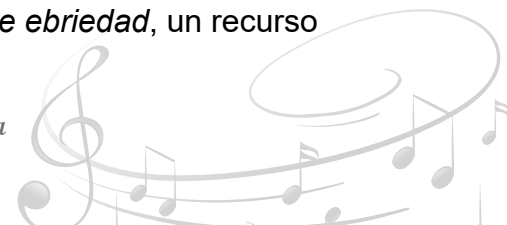
Otra autoridad que declaró fue don Gregorio Pérez, cura propietario de la parroquia de Santa Cruz y Nuestra Señora de la Soledad; si bien, su testimonio concuerda con el dado por los presentes, agrega que es un hombre de malvivir (AGN, Exp. 15, Foja 16). Como resultado de estas primeras declaraciones, el inquisidor fray Francisco Larrea concluye que le causa admiración como algunos testigos ayudaban al acusado minimizando el grado de embriaguez y culpabilidad de sus blasfemias. Finalmente, incluye el siguiente dictamen:

[...] los blasfemos, homicidas, y adúlteros no pierden con la embriaguez la libertad y el conocimiento, que se requieren para la ofensa de Dios, y del prójimo; aunque tengan algo oscurecido el cerebro con los humos de la bebida. Y los iracundos, en el primer movimiento de la ira, causen de la libertad necesaria, hasta que tienen tiempo para reflexionar sobre sus actos (AGN, Exp. 15, Foja 26).

En Nueva España, la embriaguez se convirtió en un problema dadas las consecuencias, directas e indirectas, que acarreaba; por ende, la Corona buscó formas de establecer un control sobre la bebida. Por ejemplo, las principales bebidas prohibidas eran: aguardiente, tepache y chinguirito; mientras que el pulque blanco, al igual que el vino, fueron los únicos permitidos (Martínez, 1992, p. 24). Al igual que observamos en el proceso, en algunos casos más, las autoridades se pronunciaron contra la embriaguez y los efectos que este vicio causaba en el cristiano:

[...] la ebriedad destierra el entendimiento, quita la memoria, disipa el sentido, corrompe la sangre, enferma los nervios, tapa los oídos, carga el cerebro, balboa, la lengua, afea el cuerpo, la borrachera es pestilencia insanable, veneno y compañera de todos los males. El ebrio es bruto, peor que el diablo, hijo de bestial, inepto y de ningún servicio [...] (AGN, Padrones, Y. 52, f. 346; Citado por Martínez, 1992, p. 24).

Para muchos, había una relación directa entre la embriaguez y los delitos ocurridos en la ciudad. Por ello, a favor de los acusados, existía la *excepción de ebriedad*, un recurso

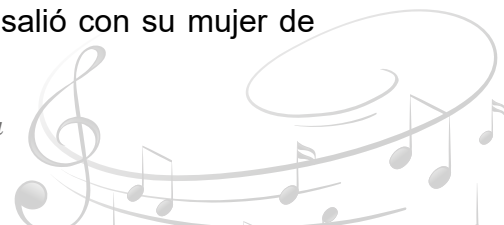


jurídico en el que se buscaba la salvación del reo en caso de crímenes mayores como peleas, violencia sexual u homicidios. Si los anteriores delitos fueron realizados bajo la influencia del alcohol, entonces, el individuo no estaba en plena facultad de sus sentidos, por ello no lo había cometido con alevosía. Pese a ello, dicho recurso no funcionaba en la mayoría de ocasiones, ya que fue visto como un pretexto (Martínez, 1992, p. 24). Martínez (1992, p. 25) explica que los delitos del siglo XVIII, no fueron resultado, *per sé*, de la embriaguez y vagancia del sujeto, sino que factores como el desempleo, o ambientes familiares nocivos explotaron dicho problema. Por ende, el consumo de alcohol fue un instrumento que sirvió para evadir el entorno hostil en el que se encontraban las personas.

Regresando al proceso, el inquisidor solicitó que se examinara a dos muchachos que trabajaban con Joaquín Magón, Mauricio de 11 años y otro de menor edad. Si bien, sabemos que el acusado era un pintor, no se explica en el documento si estos niños trabajaron en su taller, o bien, en su casa como menciona el inquisidor, pero la primera opción es la más probable. Asimismo, se mandó a buscar a la esposa con “excesivo amor al marido” y solicitó que el cura de la parroquia de Santa Cruz, el Dr. Cancio, le enviara un informe individual de la vida, conductas, costumbres y común reputación del reo. (AGN, Exp. 15, Foja 27). Es hasta 1785 que dicho informe se integra al expediente, en él, el religioso da un panorama de la vida de Magón. Refirió que el 7 de mayo de 1778, se casó en la parroquia de la Santa Cruz con Manuela Josepha Aniceta Solís, vecina de dicha feligresía; sin embargo, el pintor, aunque era originario de Puebla, vivió en ese lugar desde pequeño.

En palabras del cura, la relación con Manuela Solís inició “malamente” al ser corrompida por él. Según asegura, el pintor asistía regularmente a visitarla por las noches y se internaba en la habitación por una ventana que estaba abierta, sin importarle que también descansaba el padre de la mujer en este lugar. En cuanto a su trabajo, fue descrito como malo porque le faltaba “colocación”, probablemente, alude a que éste no tenía trabajo, dado que no hay mayor referencia de su estilo o pinturas. En cuanto a su conducta fue descrito como altanero, que no pensaba antes de actuar y, tal parece, “[lo] domina el vicio de la embriaguez”, lo anterior, lo llevó a visitar al alcalde estando tomado y vestido con poca ropa, sin más remedio que ponerlo en la cárcel de Tenexcalco o “prisión de indios”.

En una segunda ocasión fue colocado en la Cárcel de Corte de la ciudad por el mismo alcalde. Ante ello, su mujer fue a pedirlo con lágrimas. Éstos no fueron casos aislados, sino que en general llevaba una vida licenciosa, se desvelaba fuera de su casa, no comulgaba y desertaba sus deberes como cristiano. No obstante, en una ocasión se había presentado en la Santa Escuela de Cristo de dicha parroquia, para que le admitieran como novicio. Lo último que conoció el cura de la vida de Magón fue que lo buscaban en casa de su suegro, pero que se había ido con su mujer a buscar otra casa. Posteriormente, supieron que habían estado en la ciudad de Puebla, al menos hasta que salió con su mujer de



viaje y ésta, en el camino, mandó una carta a su hermana Micaela Solís para avisarle que viajaban rumbo a Oaxaca. (AGN, Exp. 15, Fojas 29-31).

El documento expone el devenir migratorio de Joaquín Magón entre Puebla, la Ciudad de México y Oaxaca. En el centro del virreinato, fue común la migración de sectores de la sociedad como mestizos, indígenas y castas; quienes muchas veces huían de disturbios políticos o problemas personales. Lo anterior, con el objetivo de encontrar seguridad, trabajo y mejor condición de vida. Sin embargo, no siempre resultó en ello y en ocasiones terminaban como parte de los grupos marginales de la ciudad, quienes habitaban en barrios cercanos al templo de Santa Cruz y la Soledad: Tarasquillo, Tlatelolco, Tepito o Santa Clara, siendo éstos los más pobres y conflictivos de la ciudad (Zárate Zúñiga & Márquez Morfín, 2022, p. 55). (Anexo 1)

2. Segunda etapa del proceso inquisitorial: 1785

A partir del 22 de septiembre de 1785, se les solicitó a los implicados una segunda declaración del suceso. Es aquí cuando existen mayores discrepancias en los relatos del hecho, pese a que se mantuvieron los malos comportamientos del acusado, la raíz del conflicto resultaba ser otra. Joseph Ordóñez, declaró que Joaquín Magón era *Maestro* de pintor, pero que esa noche pretendió matar a su mujer, cuestión que fue impedida por el padre y la hermana; ello provocó que el pintor blasfemara contra la Sangre de Cristo. En este testimonio ya no se incluyó el juego de malilla, ni los votos dados por la cuñada.

En esta actualización, menciona que para 1785, Magón y su esposa se encontraban viviendo en la ciudad de Puebla (AGN, Exp. 15, Foja 34). En la segunda declaración, la cuñada Michaela Solís expuso que el pintor y su hermana les enseñaban a sus hijos la doctrina cristiana. Para 1783, en su primera declaración, el matrimonio de Magón tenía un pequeño niño, pero para 1785 ya tenían dos o más hijos. Al preguntarle la ubicación de su cuñado, respondió que sólo sabía que iban camino a Oaxaca, pero que el lunes anterior a esta declaración, recibió una carta donde explicaban que se encontraban en el pueblo de Tepeaca, lugar donde les iba bien y se mantenían (AGN, Exp. 15, Fojas 40-41).

Fernando Villegas, Manuel de Santillán y Joseph Agustín Andrade mantuvieron para este segundo testimonio que, jugando malilla, Joaquín Magón blasfemó estando ebrio y que más tarde, había tenido una discusión con su mujer (AGN, Exp. 15, Foja 43). Por su parte, para octubre de este año, el inquisidor Mier Carasa mandó una carta al inquisidor fiscal, en ella redactó que existieron pruebas suficientes de acusarle por blasfemia herética, pese a haber bebido y haberse retractado de lo dicho; pues al haberlo hecho con malicia, se ratificó de nuevo en su blasfemia esa misma noche; además, según testigos había omitido el cumplimiento del precepto anual de confesarse.

Por ello, sabiendo que Magón se encontraba en Tepeaca, el inquisidor solicitó para el acusado la cárcel y de dicho lugar, un informe extrajudicial de su conducta, si en dicho lugar cumplía los preceptos de la Iglesia, así como la vigilancia de un cura comisario para que, en caso de conductas sospechosas, se pueda informar al Santo Oficio (AGN, Exp. 15, Fojas 50-51). Según se registró en el expediente, el 11 de julio de 1786 se solicitó al cura de Tepeaca dicho informe, pero fue hasta el 9 de agosto de 1787 que se tienen noticias del licenciado Pedro Sánchez, cura de este lugar. En dicha carta, se menciona que Joaquín Magón, vivió en esa ciudad un año con el alcalde de la cárcel trabajando de pintor; en cuanto a sus deberes como cristiano, explicó que asistía a misa aún en sus días de trabajo, aunque sin cumplir con el precepto anual de la Iglesia. Sin embargo, continuaba con el vicio de la embriaguez y bebía en exceso. Para este momento, se sabía que había estado en el convento de San Francisco, con fray Francisco Varela, quien lo acomodó en Atlixco, aunque se desconocía si trabajaba como pintor o en otro oficio (AGN, Exp. 15, Fojas 52-53).

La búsqueda continuó y en agosto de 1787 se solicitó al comisario del Santo Oficio de Atlixco, un informe individual sobre el comportamiento de Joaquín Magón; sin embargo, éste desconoció la residencia del pintor y mencionó que no le habían visto en algún tiempo y la información que tenían era que estuvo de oficio de pintor con un maestro llamado Berrueco, si bien, parece haber un periodo, el desgaste del papel impide conocer la fecha que establece esa carta, así como el lugar. Probablemente, algún descendiente del pintor Luis Berrueco, activo desde principios del siglo XVIII en Puebla. Pese a ello, se expresó que un integrante del Cuartel de Pardos tenía noticias de que el pintor vivía en Puebla en la calle del Pitihua (AGN, Exp. 15, Foja 57).

Al tener esta información, el último registro que se tiene en el expediente es una carta dirigida al inquisidor Joseph Suárez de Torquemada, presbítero del Santo Oficio en Puebla en la que se solicitaban datos de Magón y su esposa. La respuesta de este religioso fue negativa, pues la única información que proporcionó provenía de José Mariano Magón, hermano mayor de nuestro pintor, éste se encontraba casado con María Francisca Hernández, y era portero en el convento del señor del Deán de esa iglesia. Según informa, no lo veía desde hace más de 11 años, tampoco se sabía que estaba casado y la última vez que tuvo noticias de su hermano fue durante el festejo de la entrada del virrey Don Matías Gálvez. Ante ello, se pide en una segunda ocasión información a los comisarios de Atlixco, Puebla y Tepeaca. Desafortunadamente, el expediente finaliza en estas páginas y ya no hay mayor indagación del paradero del pintor.



3. Joaquín Magón y José Joaquín Magón

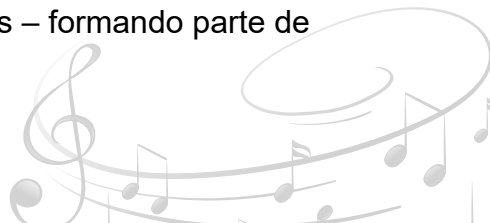
El proceso no menciona directamente a José Joaquín Magón “El viejo” como familiar de Joaquín Magón, pero contamos con datos para establecer como hipótesis una relación parental entre ambos y esbozo de la vida del pintor en Puebla de los Ángeles.

¿Qué sabemos de la familia Magón? El primero, Joseph Joaquín Magón, resulta ser uno de los pintores con mayor reconocimiento de la Escuela Poblana de Pintura. Manuel Toussaint lo describe, lapidariamente, como “El pintor digno de mejor fama en Puebla [...]” (1990, p. 175) cuya producción es abundante; sin embargo, pocas obras resultan ser de mayor valía, por ejemplo, el *Patrocinio de Nuestra Señora de la Merced* en Atlixco, Santa Pulquera en la Universidad de Puebla, entre otras (Toussaint, 1990, p. 175). Si bien, se desconoce su partida de bautismo, gracias a un autor desconocido que escribió sobre él se advierte su origen poblano e interés en la poesía y la pintura:

El feliz ingenio del maestro Joseph Joachin Magón, poblano, tiene igual facultad a grado de excelente, para atreverse a cualquiera cosa con la fantasía del pincel que con el estro de la poesía. Autor desconocido, “Rasgo épico de la solemne proclamación que celebró al Rey N. Sr. (Dios lo guarde) el señor D. Carlos III de Borbón, la muy ilustre cesarea ciudad de la Puebla de los Angeles, el 20 de julio de este año de 1760” (Imprenta de la Bibliotheca mexicana, México, 1760, p. 4. Citado por Alejandro Julián Andrade Campos, 2015, pp. 31 – 32).

Según menciona Alejandro Andrade, “El viejo” fue un pintor de origen poblano, probablemente, alumno de Luis Berrueco, cuyo ingenio desarrolló tanto el arte de la pintura como el de la poesía (2015, pp. 32-34). Andrade, expone que, pese a no tener fuentes que señalen la relación entre Berruecos y Magón, es posible su cercanía dado que habitaban en el mismo espacio geográfico, así como sus rasgos estilísticos. Contrario a ello, en el documento aquí analizado, sí tenemos constancia de que Joaquín Magón trabajó en el taller de un Berrueco; sin embargo, no se especifica de quién, probablemente un hijo, dadas las fechas, ya fuese Miguel, José, Luis, Diego u otro José Berrueco (Andrade Campos, 2015, p. 68). O bien, nietos como Francisco Berrueco, hijo de uno de los José. (Andrade Campos, 2015, p. 74)

Uno de los datos biográficos que tenemos al respecto es una carta dirigida a don Miguel de Urriola, teniente general, por nombramiento y ausencia del sargento mayor de Puebla de los Ángeles. En ésta, se explicó que Magón era alférez, es decir, un oficial de menor graduación, inferior al teniente en una Compañía de Pardos, casta formada por descendientes de africanos, europeos y americanos, cuyo ingreso data de 1742 (Andrade Campos, 2015, p. 72). Acceder a este tipo de regimientos – formando parte de



una casta – permitía el llamado “blanqueamiento social”, factor que les hacía ascender en la escala o jerarquía de la sociedad novohispana. Cuestión que se heredaba a sus hijos, permitiéndoles acceder a mejores trabajos o tratamiento social. Ello nos hace pensar que a finales del siglo XVIII algunos términos en relación con las castas estaban en desuso; además, el percibirse como español fue común, como observamos con el acusado Magón, aún no fuera así (Pescador, 1992, p. 162).

Para Alejandro Andrade, su fecha de nacimiento se ubica entre 1700 y 1726; y para 1746, José Joaquín da a conocer que tiene mujer e hijos. Mientras que, en 1755, tenemos noticias de su doctor, el bachiller Felipe Antonio de Carranza, quien expuso que el pintor sufría de “accesión de la epilepsia”, lo cual lo volvía frágil ante sus actividades como teniente. Por ello, “El viejo” solicitó darse de baja (Andrade Campos, 2015, pp. 75-76). Según registros familiares hallados en la parroquia del Sagrario de Puebla, se ha encontrado que fueron bautizados tres hijos de José Joaquín con María Antonia Cortés: Josefa Exmerigilda Magón nacida en 1748, José Ignacio Luis Magón (1749) y Josefa María Eugenia Magón. Para 1759, tenemos el matrimonio de José Mirabal, de oficio pintor, con Ana Josefa Magón, hija de Magón y Antonia Cortés. Según registros, para 1764 se encuentra la última obra firmada por el pintor José Joaquín, ubicada en el templo de Nuestra Señora de la Soledad. La obra de Magón se aprecia en algunos conventos de Puebla y Atlixco, como pinturas de la Virgen del Carmen con patrocinios (Andrade Campos, 2015, p. 94).

Ya mencionamos que, según el proceso inquisitorial, trabajó con un Berrueco, probablemente como oficial, desafortunadamente, no se sabe el nombre. El más célebre es Luis Berrueco⁴⁹ (activo en México y Puebla ca. 1717 – 1749), pero por la fecha es imposible, entre otras cosas, se ha pensado en él como discípulo de Juan Correa (Toussaint, 1990, p. 175). Posterior a éste fue Pablo José Berrueco⁵⁰ (activo en Puebla ca.1722); Miguel Berrueco⁵¹ (activo en Puebla ca.1739); Mariano Berrueco⁵² (activo en Puebla ca.1777); José Berrueco⁵³ (activo en Puebla ca.1758) y Diego y Nicolás

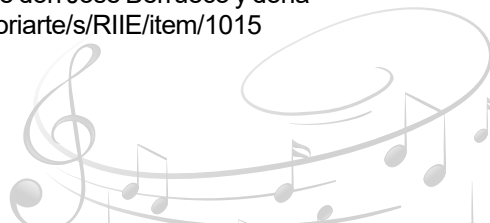
49 El 31 de marzo de 1720, ya viudo de Ana María de Pedroza, casó con María Josefa Zorrilla, de ella envió también y volvió a casar el 21 de octubre de 1721 con María Clara Fernández de Ortega, quien también murió para permitirle nuevas nupcias el 10 de enero de 1728 con María Josefa Leturiendo. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1016>

50 Se casó en Puebla el 21 de julio de 1722 con Gertrudis Catalina Licon. Era hijo de Diego Berrueco y Micaela de Córdoba. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1020>

51 Se casó en Puebla el 14 de junio de 1739 con Bernardina de la Huerta y Polo. Era hijo de Diego Berrueco y Micaela de Córdoba. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1018>

52 El 30 de enero de 1777 se casó en Puebla con Cirila Avilés. Era hijo de Francisco Berrueco y María Antonia Esquivel. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1017>

53 El 11 de octubre de 1758 se casó en Puebla con doña Isabel González. Fue hijo de don José Berrueco y doña Gertrudis Castellanos. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1015>



Berrueco⁵⁴, de quienes no hay fechas. Todos pintores poblanos activos durante el siglo XVIII; de todos ellos, según las fechas, el más cercano a Joaquín Magón bien podría ser Mariano Berrueco. Es importante mencionar que ya Manuel Toussaint explicaba que no todos eran familia pese a convivir en la misma región y época (Toussaint, 1990, p. 175). Familias como las Juárez, Zendejas o los Echave, nos acostumbraron a emparentar familias a través de los apellidos; tanto más si, a través de la documentación, se conoce que habitaron los mismos lugares y épocas. El mismo problema de antecedentes se observa entre José Joaquín Magón y Joaquín Magón. En un folleto de principios del siglo XIX, se dio noticia de que Manuel López Guerrero, pintor poblano, fue enjuiciado por opinar sobre cuestiones políticas y en dicho documento se mencionan a varios “Magones” ¿Éstos podrían ser José Joaquín Magón y Joaquín Magón?:

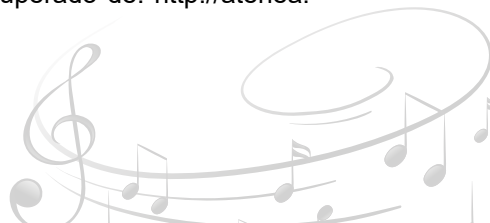
Para eterno oprobio de aquella Edad de Hierro, vimos a los dos inmortales Coras, a los Magones, a los Zendejas, y otros artistas ilustres, confundidos y adocenados con los doradores, tintoreros y almonederos, y si aquellos a pesar de la nobleza de su profesión se vieron tan mal parados, ¿qué sería de los otros? (Pérez Salazar: 1963, p. 99).

3. Panorama de la pintura poblana: gremios

La pintura novohispana floreció en las ciudades del interior del virreinato: Puebla, Querétaro, Valladolid, Oaxaca, Guadalajara y Tlaxcala son claros ejemplos de ello (Toussaint, 1990, p. 175). En lo que respecta a las artes poblanas, pintores como Salvador del Huerto, Manuel López Guerrero, Miguel Jerónimo Zendejas, Lorenzo Zendejas (hijo de este último), Benito Velázquez, entre otros, formaron parte de las filas de célebres pintores de esta ciudad. Fue latente la importancia de Puebla de los Ángeles en Nueva España, al menos desde la segunda mitad del siglo XVI, momento en que se convirtió en centro manufacturero, político, social y religioso.

Lo anterior, gracias en parte a que era paso obligado en el camino entre la Ciudad de México y el puerto de Veracruz. Además, la variedad y abundancia de recursos naturales del Valle agrícola donde se ubicaba, proveyeron una próspera urbe donde se asentaron artesanos de todo tipo, entre ellos los pintores. Estos artistas sirvieron a los intereses de quienes les solicitaron obras dentro y fuera de la región. Efraín Castro, explica que, de mano del ayuntamiento de la ciudad poblana, se veló por favorecer el trabajo de los artesanos a través de organizaciones gremiales; asimismo, ofrecían alta calidad a la clientela que adquiriría estos productos (1989, p. 4).

54 Francisco Pérez de Salazar menciona que estos pintores aparecen bajo el apellido Berruecos, mientras que en sus pinturas firman como *Berrueco*. De Diego se sabe que fue marido de Micaela de Córdoba y padre de los dos posteriores [José y Luis]. En la parroquia de San José de Puebla, existe una colección de más de diez cuadros de la vida de la Virgen María, de este autor. Recuperado de: <http://atenea.esteticas.unam.mx/rephistoriarte/s/RIIE/item/1014>

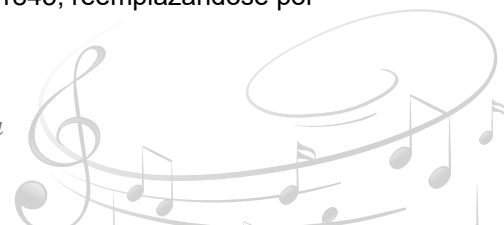


En tanto, los primeros gremios establecidos en ese lugar fueron los de “mayor urgencia”; es decir, aquellos que proveían de objetos de carácter utilitario, tales como carpinteros, herreros, plateros, carniceros, entre tantos otros, cuyos servicios fueron ampliamente utilizados por los habitantes. En lo que respecta a la creación artística, a pesar de contar con pintores activos desde los primeros años de fundación de la ciudad, éstos se constituyeron como una escuela pictórica hasta el siglo XVII, en parte, porque en ocasiones sólo estaban “de paso”. Empero, algunas noticias de un gremio de pintores poblanos se efectúan en la segunda mitad de dicha centuria. Castro (1989), localizó un documento de al menos siete *fojas* en el Archivo de Notarías del Estado de Puebla. Éste se titula 1776, *Sobre pintores y doradores, Ordenanzas, Fiel ejecutoria secretario el Mayor*.

Por tanto, las *Ordenanzas*, tanto las de 1557 como las de 1687, emitidas en la capital virreinal, exigieron a los aspirantes a pintores una valiosa y verdadera habilidad, tanto en la técnica, como en los dogmas de la fe y conocimiento de la historia sagrada (Vargaslugo, p. 11). Según el acuerdo fechado del 10 de junio de 1776, Juan Pedro de Zavaleta (alcalde ordinario), Martín Francisco de Izunza (regidor) y Andrés de Pardiñas Villar de Franco, Conde de Costelo (regidor), solicitaron que dicho documento pasara a manos del Procurador General de la Ciudad y que, a su vez, éste diera informe al Virrey en turno de que en la Ciudad de Puebla trabajaban pintores y doradores sin estar examinados, afectando la cobranza de la Real Hacienda al impedir el correcto pago de impuestos y la correcta ejecución de las obras, preocupación válida si reflexionamos en torno a la preocupación religiosa y el papel de las imágenes como herramienta de espiritualidad y acercamiento a la Trinidad, Virgen o santos.

Baste precisar que, en este caso, se señaló que el motivo fue que, al ser la segunda ciudad más importante del virreinato, era menester que contara con su propio gremio al tener las facultades para llevarlo a cabo. Contrario al establecido en la Ciudad de México, éste designa al alcalde mayor de la ciudad, Juan José de Veytia Linaje – Caballero de la Orden de Santiago –, como “protector” con la facultad de designar a los veedores y alcaldes, no sin antes, éstos llevar a cabo el pago de impuestos, la denominada *Media Anata*⁵⁵. Entre los estatutos establecidos tenemos la examinación de los oficiales según el veedor y el alcalde; el cierre de los talleres que no cumplan con las disposiciones de aparejo, medida de las obras bajo el tenor de calidad y el precio. También se contempla en el documento vender en plazas públicas, de lo contrario, se rematarán por las autoridades.

55 Según el *Diccionario panhispánico del español jurídico* es la cantidad que se pagaba a la Hacienda real por la obtención de un cargo u oficio y que correspondía a la mitad del sueldo del primer año de ejercicio. Se creó por Decreto de 22 de mayo de 1631. Se extendió a todos los cargos, oficios, concesiones de rentas públicas, mercedes, títulos nobiliarios, etc., salvo los eclesiásticos, que exigían determinados requisitos. Fue abolida en la Ley de Presupuestos de 1835 y 1845, reemplazándose por un descuento en el sueldo y los despachos de timbre.



Se solicitaba que los maestros solo aceptaran aprendices con suficiente habilidad para el oficio de la pintura y los indios únicamente podrían formar parte del gremio si eran examinados por los jueces, diputados o demás autoridades, entre otros.

Estos estatutos venían acompañados de multas y pareciera ser el aspecto económico y fiscal el principal problema que tuvieron las autoridades poblanas con los pintores, encontrando en ellas una especie de solución. Ello, porque no se encuentran en el texto aspectos tocantes al tema religioso, ni al decoro de ejecutar las escenas, ni en la conducta moral y cristiana de pintores o doradores o su participación en cofradías. Pese a que, al final del documento, se menciona que reconocen las *Ordenanzas* realizadas en la Ciudad de México y las toman como ejemplo. Además, están firmadas y autorizadas por autoridades no especializadas en el arte de la pintura; nos referimos al alcalde de la ciudad y los regidores. Baste mencionar que el documento fue firmado por Antonio de Santander, Joseph Rodríguez Carnero, Juan de Villalobos, entre otros; sin embargo, no se establece quiénes eran.

Entonces, ¿qué esperaban en el ámbito de la moral cristiana del pintor novohispano? Notoriamente, los preceptos católicos eran claros en torno al comportamiento de los creyentes, la doctrina establecía un comportamiento en comunión a los principios dictados en el libro sagrado, la Biblia, una relación espiritual plena con la divinidad, lejos de actitudes y comportamientos que encaminaran a injurias o pecados. Para evitar lo anterior, se escribieron multitud de textos y tratados enfatizando el papel de los pintores, su moral y tratamiento de las imágenes como Juan Molano, Francisco Pacheco o fray Juan Interián de Ayala (1657-1730), quien escribió la obra: *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. En ella explica que las imágenes sagradas son todas aquellas que representan a [...] Dios, ángeles, Jesucristo, su Santísima Madre, profetas, apóstoles, mártires y, en general, a todos los santos y santas [...] (Interián de Ayala, 1782, p. 23).

El documento explica que los errores de los pintores tienen dos orígenes: su nulo conocimiento en la historia que se está pintando o de las que no se deberían pintar; en su mala hechura o ejecución, ya sea en el dibujo, colorido o las reglas de la óptica (Interián de Ayala, 1782, p. 25). Asimismo, se buscaba explicar en qué condiciones la desnudez era permitida, qué escenas llevaban al ridículo, a la maldad o indecencia. De lo anterior, la preocupación de que los artistas fueran eruditos instruidos, tanto en la pintura, como en el conocimiento de las historias y escenas permitidas. En esta lógica, las obras “bien ejecutadas” eran muestra de la devoción del pintor y de quién solicitaba la imagen. En tanto, el pintor debía responder como un cristiano devoto y creyente de aquello que profesaba a través de sus obras; cuestión establecida desde los primeros años de presencia europea en el Nuevo Mundo durante el siglo XVI. Son muchos los casos de pintores pertenecientes a prestigiosas cofradías y algunos fueron integrantes



del clero. Sin embargo, no todos los pintores gozaron de éxito y prestigio o podían tener un ingreso que les permitiera una vida sin apuros económicos y un caso que viene a romper esa tendencia es Joaquín Magón.

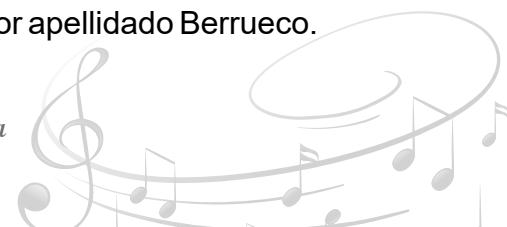
CONCLUSIONES

Los estudios de pintura virreinal se dirigen, principalmente, al análisis de obras; al ser éstas testimonio de la cultura visual de esta época. Por el contrario, aquellos estudios encaminados al conocimiento de pintores son menores, no por falta de interés, sino por la falta de documentos que alienten al descubrimiento de datos sobre su vida tanto personal como en el taller; personalidad, nexos o relaciones dentro y fuera del gremio. O bien los documentos arrojan información contradictoria o incompleta. Por ello, recuperar información sobre la vida y obra de pintores novohispanos siempre será positivo, puesto que proporciona nueva información sobre sus funciones, problemas y formas de emplearse dentro de la sociedad novohispana; además, hace referencia a las connotaciones religiosas, familiares, económicas y civiles a las cuáles sirvieron e ilumina sobre las múltiples personalidades que trabajaron las obras pictóricas que hoy abundan en el territorio, sobre todo en templos, museos y algunas colecciones privadas.

Es desafortunado, por el momento, no poder recurrir a la obra de nuestro acusado, Joaquín Magón, dado que no se conocen obras firmadas por él, o bien, es probable que se les confunda con las producidas por José Joaquín Magón “El viejo”, pues, si ponemos atención a la historiografía, Pérez de Salazar (1963, p. 151) presume que éste: “[...] todavía vivía en 1803”; ya que el diez de abril del mencionado año, su hijo, José María Magón, un vidriero considerado como español y originario de la corte de México, se fue a vivir a Puebla dos años antes y se casó con Micaela Guardia. Por las fechas y propuestas de nacimiento arrojadas tanto por Manuel Toussaint como por Alejandro Andrade, esto no es posible.

Por otro lado, debe reconocerse que el Tribunal del Santo Oficio se encontraba encargado de perseguir la “blasfemia”, situación que fue comprobada y por la que solicitó fuera apresado Joaquín Magón; sin embargo, la procuración de justicia fue lenta y al parecer el acusado nunca fue apresado.

En resumen, podemos considerar a Joaquín Magón –tomando en cuenta cada testimonio– un maestro de pintor originario de Puebla de los Ángeles, pero que vivió gran parte de su vida en la Ciudad de México. Para 1783, año del inicio del proceso, éste tenía entre 25 y 30 años de edad y estaba casado con Manuela Solís, con quien tuvo dos o tres hijos – al menos para 1785. Trabajó como pintor en la ciudad de México, en Oaxaca, Tepeaca y Atlixco, en este último lugar en el taller de un maestro pintor apellidado Berrueco.



No se mencionan a los padres, pero sí un hermano mayor llamado José Mariano Magón, casado con María Francisca Hernández, portero de un convento, quién lo vio por última vez 11 años atrás, aproximadamente, en 1775 durante el festejo de la entrada del virrey Don Matías Gálvez en Puebla. Por último, según testimonio de un integrante del Cuartel de Pardos, el pintor vivía en la calle del Pitihua en Puebla.

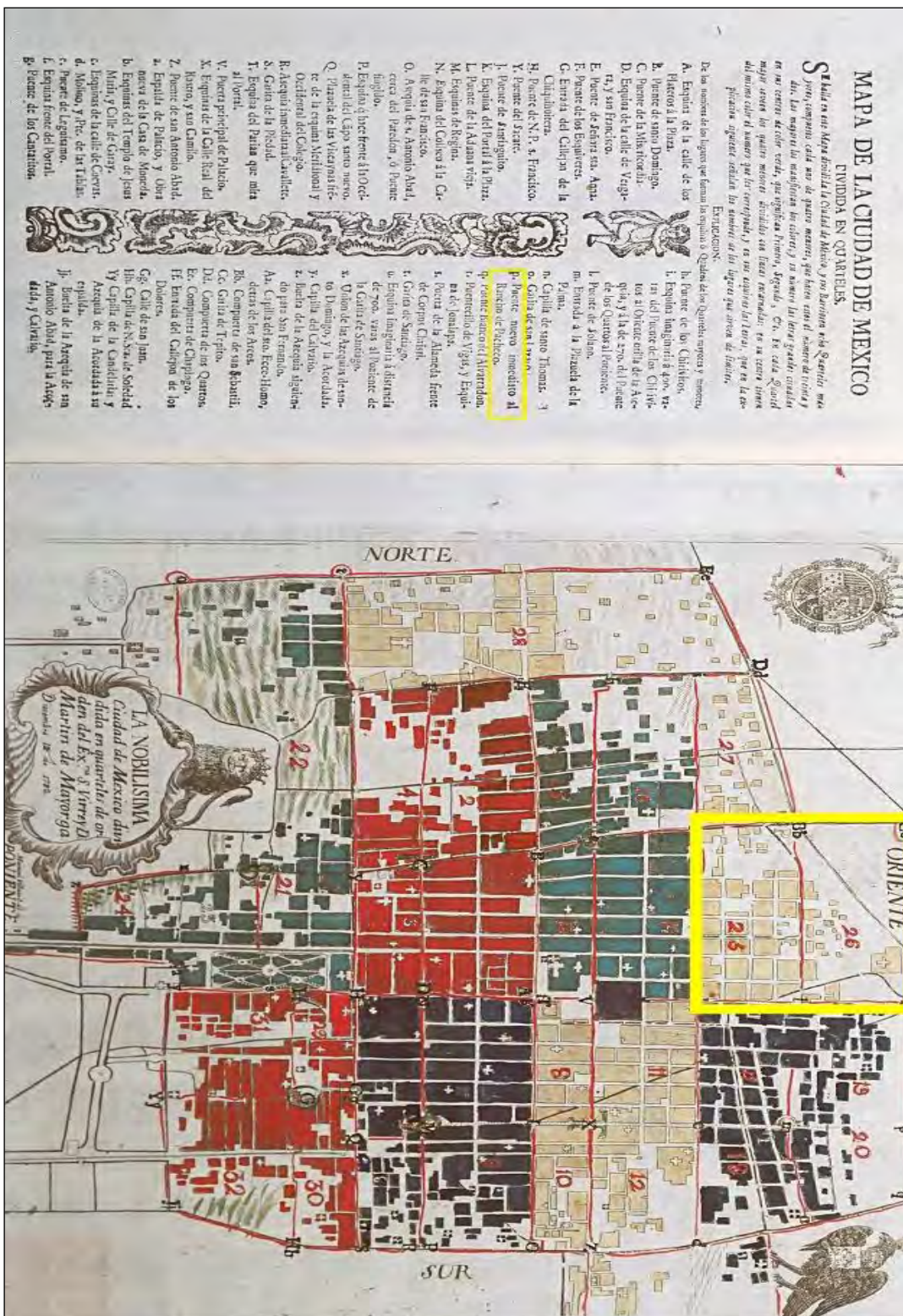
En tanto a su persona, la blasfemia, la bebida, la violencia y los juegos de azar, envolvieron su vida, llevándolo en reiteradas ocasiones a pisar la cárcel. Comportamiento claramente reprobable, al tratarse de un pintor cuyos encargos, muy probablemente, se tratarían de obra religiosa. Cuestión que no conocemos, dado que el documento aquí he estudiado, nos limita en el análisis del trabajo de Joaquín Magón. El escrito permite vislumbrar, en parte, la difícil vida de un artista que no posee la fama y el prestigio de los que usualmente reconocemos en la historiografía del arte virreinal. Un artífice itinerante por sus problemas con la autoridad y en busca de encargos.

En este sentido, según datos mencionados, Magón vivía en uno de los barrios con mayor incidencia en problemas sociales de la ciudad como fueron la embriaguez, el juego y la violencia, ésta última ejercida contra su mujer, Manuela Solís. Las autoridades del Estado Novohispano vieron con preocupación la conducta violenta del artista; sin embargo, sus acciones fueron insuficientes y éste pudo marcharse en compañía de su familia sin que pudiera apresársele. Lo que muestra una autoridad ineficiente y la cercanía de intereses entre el Santo Oficio y las autoridades virreinales al considerar este tipo de conductas como corruptoras del orden social.

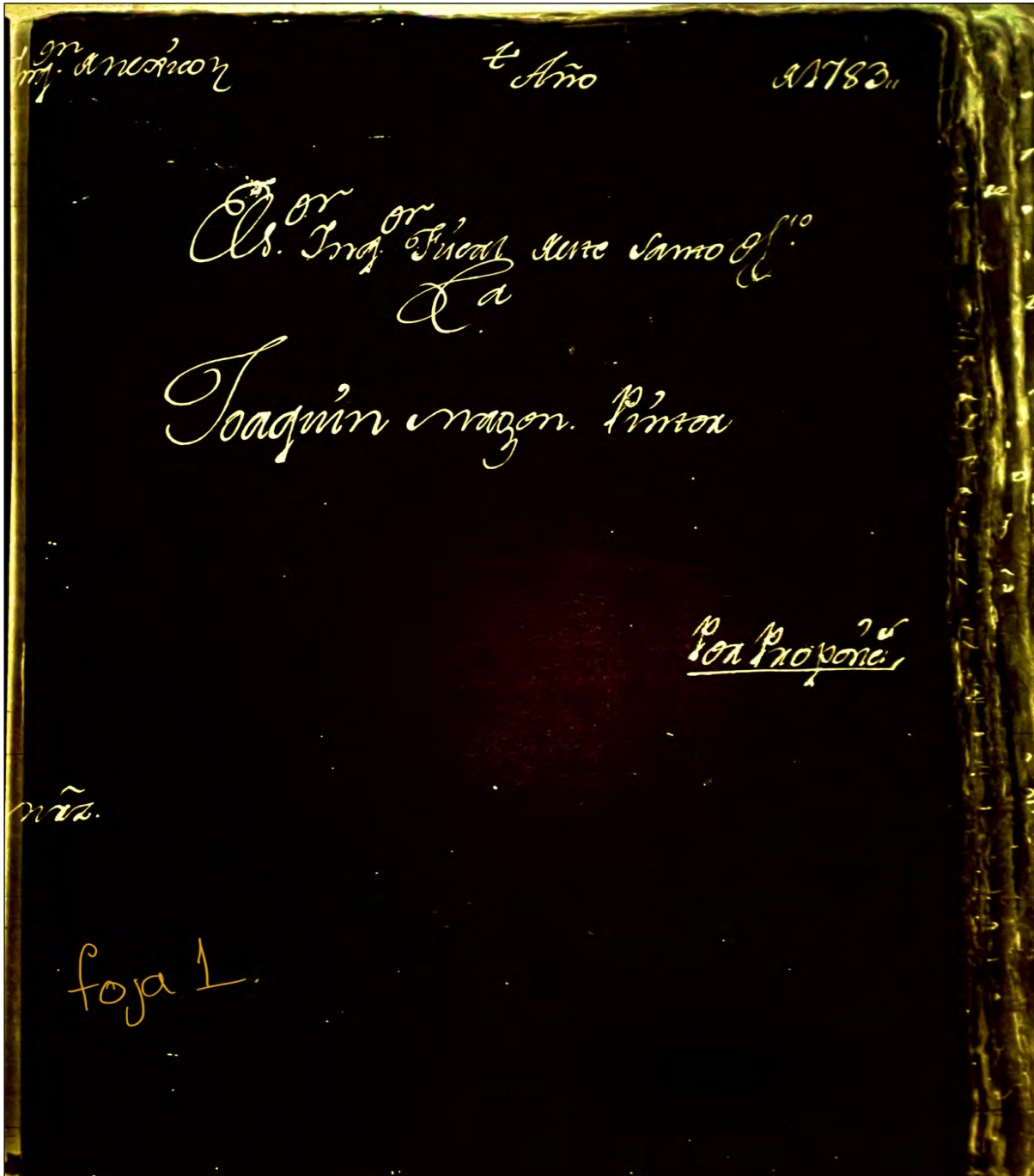
Finalmente, quisiéramos reiterar que este artículo busca contribuir en la construcción de la Historia del Arte Virreinal en América, donde tenemos muchas obras sin autor y pintores de los cuales aún no conocemos su obra; se suma a la conformación del conocimiento histórico de la vida cotidiana de finales del siglo XVIII desde la documentación de la época.



ANEXO



Anexo 1. Plano de la ciudad de México mostrando su división en cuarteles mayores y menores, Archivo General de Indias, diciembre 12 de 1782.



Anexo 2. Foja 1. AGN/Instituciones coloniales/ Inquisición/
Vol. 1299/13121/18/Exp. 15 (Fojas 193-220)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGN/Instituciones coloniales/ Inquisición/ Vol. 1299/13121/18/Exp. 15.

Alberro, S. (1980). El discurso inquisitorial sobre los delitos de bigamia, poligamia y sollicitación. En 3. Cuadernos de trabajo, *Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica*. INAH; Departamento de investigaciones históricas.

Andrade Campos, A. J. (2015). *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de nuestra señora del Carmen*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

Castro Morales, E. (1989). Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles. INAH; *Dirección de Monumentos Históricos*, boletín 9. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/12805>

Vargas Lugo, E. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*; UNAM.

Flores, G. I. (2013). El clero y el delito de proposiciones en Zacatecas son los errores manifestados en los sermones, siglos XVI y XVII. *Boletín Americanista*.

Quiñones Flores, G. I. (2013). El clero y el delito de proposiciones en Zacatecas: los errores manifestados en los sermones, siglos XVI y XVII. *Boletín americanista*, número 67. <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13731>

González, J. R. (1985). Pecados virtuosos. El delito de sollicitación en la Nueva España (siglo XVIII). *Historias*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/13909>

Interián de Ayala, J. (1782). *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Imprenta de D. Joaquín Ibarra. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044549&page=1>

Toussaint, M. (1990). *Pintura colonial en México*. UNAM; IIE, 3° edición.

Martínez, J. J. (1992). Una introducción al estudio de los procesos criminales por violación y estupro en los años precursores a la independencia política de la Nueva España (mujer y violencia: 1749-1821). *Fuentes humanísticas*.

Sigaut, N. (1997). Pintores indígenas en la ciudad de México, *Historias*; INAH.

Ornelas, C. E. (2014). *Inventario del Archivo Parroquial de Santa Cruz y Soledad, Ciudad de México, Arzobispado de México*. ADABI.



Pescador, J. J. (1992). La nupcialidad urbana, preindustrial y los límites del mestizaje: características y evolución de los patrones de nupcialidad en la ciudad de México, 1700-1850. *Estudios demográficos y urbanos*.

Plano de la ciudad de México mostrando su división en cuarteles mayores y menores, Archivo General de Indias, Sevilla, España, diciembre 12 de 1782. PARES (Portal de Archivos Españoles): <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/21289?nm8>

Raya Guillén, A. L. (2016). La cárcel eclesiástica de Valladolid de Michoacán en el siglo XVIII, y los problemas disciplinares del clero secular. *Ulúa*.

Bruquetas Galán, R. (2010). “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura.

Santiró, E. S. (2004). El nuevo orden parroquial de la ciudad de México: población, etnia y territorio (1768 - 1777). *EHN*.

Turnio RAE, <https://dle.rae.es/turnio>

Zárate Zúñiga, M. I., y Márquez Morfín, L. (2022). Género, violencia y vida cotidiana, en un grupo de individuos sepultados en la Ciudad de México, siglos XVIII y XIX. *Revista de antropología y sociología: Virajes*.







CARLOTA LAURA MENESES SÁNCHEZ

Universidad de Guanajuato

Carlota Laura Meneses Sánchez es Doctora en Cultura y Arte por la Universidad de Guanajuato; Maestra en Restauración de Sitios y Monumentos por el Departamento de Arquitectura y Licenciada en Arquitectura, título que obtuvo en la Benemérita Universidad de Puebla. Investigadora en el cuerpo académico de Estudios Interdisciplinarios sobre la Cultura de la Universidad de Guanajuato. Perfil PRODEP. Líneas de investigación: Espacios culturales y Cultura del patrimonio. Publicaciones recientes en capítulos de libros: *El neogótico en la arquitectura americana e Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, en coautoría con José de Jesús Cordero Domínguez, Ermes Edizioni Scientifiche, Roma, Italia. Artículos arbitrados e indexados: *Los espacios culturales en el centro histórico de Guanajuato*, Revista de investigación Cardinalis No. 5. 2do. semestre, Argentina, 2015. Directora de tesis de licenciatura y posgrados.



GUADALUPE DE LA CRUZ AGUILAR SALMERÓN
Universidad de Guanajuato

Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón es Licenciada en Diseño Industrial por la Universidad de Guanajuato, Maestra en Psicoterapia Ericksoniana por el Centro Ericksoniano de México, Plantel León y Doctora en Cultura y Arte por la Universidad de Guanajuato. Tiene formación artística en artes visuales y danza clásica por la Royal Academy of Dance, London. Actualmente, es profesora investigadora del Departamento de Estudios Culturales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guanajuato, Campus León. Posee perfil deseable PRODEP, pertenece al Cuerpo Académico Cultura y Arte y es integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Sus líneas de investigación son Creatividad, Didáctica y Mediación Artística, por medio de las cuáles y de manera permanente explora, investiga y propone diversos proyectos y talleres orientados al desarrollo personal, social y comunitario.

EL OCIO CULTURAL EN LA RUPTURA DE LOS ESCENARIOS RELIGIOSOS DE LA CIUDAD HISTÓRICA DE GUANAJUATO DURANTE EL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

CULTURAL LEISURE IN THE BREAKUP OF THE RELIGIOUS SCENES OF THE HISTORIC CITY OF GUANAJUATO DURING THE INTERNATIONAL CERVANTINO FESTIVAL

Carlota Laura Meneses Sánchez

cmeneses@ugto.mx

Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón

guguicya@ugto.mx

Departamento de Estudios Culturales de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades,
Universidad de Guanajuato, Campus León.

RESUMEN

Este artículo tiene como propósito revisar la práctica del ocio cultural durante el Festival Internacional Cervantino (FIC), en escenarios religiosos de la Ciudad Histórica de Guanajuato, Gto. México. El objetivo es describir la transformación efímera de usos de algunos de dichos escenarios y su apropiación por parte del público. La metodología del estudio es una aproximación al interaccionismo simbólico para comprender la identidad individual como la organización social de un grupo de personas. A partir del análisis de siete lugares encontrados dentro de la poligonal y sus minas adyacentes⁵⁶, observamos la apropiación de estos escenarios por parte de la comunidad durante el

56 Con Declaratoria de Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO desde 1988.



FIC. A lo largo del desarrollo del presente artículo pretendemos abordar, en un primer momento, la revisión del concepto de ocio cultural, desde la mirada de la interdisciplina que permita la justificación de los nuevos usos adaptativos de estos espacios de práctica religiosa. En un segundo momento revisaremos una aproximación a conceptos básicos del interaccionismo simbólico y los lugares de memoria, y en el tercero analizaremos, a través de una revisión documental, tres ejemplos de estos escenarios religiosos y de la transformación de lugares de memoria a espacios de ocio cultural de los habitantes de la ciudad. Finalmente, daremos algunas conclusiones de la experiencia obtenida en el desarrollo de la investigación. Se concluye que los espacios religiosos en el ocio cultural durante el FIC generan públicos exigentes de nuevas propuestas y escenarios culturales a las autoridades correspondientes.

Palabras clave: Declaratoria, Patrimonio mundial, escenarios religiosos, ocio cultural, Guanajuato.

ABSTRAC

This article aims to examine the practice of cultural leisure during the Festival Internacional Cervantino (FIC), in religious venues within the historic city of Guanajuato, Mexico. The objective is to describe the ephemeral transformation of the uses of some of these spaces and their appropriation by the public. The study's methodology is based on a symbolic interactionist approach to understand individual identity as the foundation of the social organization of a group of people. Through the analysis of seven sites located within the designated polygon and its adjacent mines, we observe the appropriation of these venues by the community during the FIC. The article is structured as follows: first, we review the concept of cultural leisure from an interdisciplinary perspective, which justifies the new adaptive uses of these spaces traditionally dedicated to religious practice. Second, we provide an overview of fundamental concepts related to symbolic interactionism and sites of memory. Third, through a documentary review, we analyze three case studies of religious venues that have been transformed from places of memory into spaces of cultural leisure for the city's residents. Finally, we present conclusions drawn from the research process. The findings suggest that the integration of religious spaces into cultural leisure activities during the FIC fosters a more discerning public, one that demands new cultural proposals and venues from the corresponding authorities.

Keywords: Declaration, World Heritage, religious settings, cultural leisure, Guanajuato



INTRODUCCIÓN

El ocio cultural es un concepto conformado por la vinculación del ocio y el arte. Amigo (2000) afirma que “nuestra concepción cotidiana nos ayuda a situar, quizá de manera inconsciente y espontánea, el universo del arte en ámbitos y espacios de ocio, el museo, la sala de exposiciones y de conciertos o el lugar privado de lectura” (Amigo, 2000, p. 16).

Siendo los escenarios religiosos y sus usos adaptativos, los nuevos lugares de memoria para los habitantes de la ciudad de Guanajuato, debemos reflexionar sobre ¿cuáles son las características identificadas en los espacios religiosos, que han permitido ser los nuevos lugares de memoria y espectáculo, en el ocio cultural para los públicos locales y foráneos, durante el Festival Internacional Cervantino?

Lo anterior posibilitará repensar la arquitectura y sus relaciones con las prácticas culturales y artísticas desde diferentes enfoques interdisciplinarios, empleando la teoría del *Interaccionismo Simbólico*, con el objeto de analizar las interacciones y sus significados, para comprender el proceso a través del cual los individuos se apropian de los espacios históricos, transformados para ejercer el ocio cultural.

Durante el desarrollo del trabajo pretendemos abordar en un primer momento la revisión del concepto de ocio cultural, desde la mirada de la interdisciplina que permita la justificación de los nuevos usos adaptativos de los escenarios religiosos. En un segundo momento revisaremos una aproximación a conceptos básicos del *Interaccionismo Simbólico* y los lugares de memoria, y en el tercero analizaremos, a través de una revisión documental, tres ejemplos de escenarios religiosos en los que se ha operado la transformación de lugares de memoria a espacios de ocio cultural que favorecen a los habitantes de la ciudad de Guanajuato. Finalmente, daremos algunas conclusiones de la experiencia obtenida en el desarrollo de la investigación.

1. El ocio cultural en la ruptura de los escenarios religiosos

La definición de ocio, según la Real Academia Española es: tiempo libre de una persona, en la vida cotidiana. Se presenta como sinónimo de ocio al descanso, la vacación, la holganza o el asueto. De manera específica, Cuenca (2009) ha denominado al ocio cultural como ocio creativo, destacándolo como una de las dimensiones del ocio humanista y autotélico, el cual cumple su fin en sí mismo.

Entonces, podemos destacar que el ocio cultural está estrechamente vinculado a la educación y a los códigos culturales que se aprehenden y se comparten con otros. Por lo que está asociado a una serie de prácticas recurrentes provocadas por las relaciones



sociales, lo que significa una influencia inicial de la familia, luego de la escuela, las amistades y posteriormente, del entorno laboral.

El ocio cultural en la ciudad histórica de Guanajuato, Gto. (México) es un fenómeno que se intensifica a mediados del siglo XX derivado de la conjugación de varios factores: la rehabilitación de la ciudad histórica mediante la adaptación de edificaciones patrimoniales como museos y galerías; la transformación del Colegio del Estado en la Universidad de Guanajuato; la diversificación y aumento de eventos culturales, así como la organización de los primeros festivales internacionales, como el Festival Internacional Cervantino, el Festival de Cine Expresión en Corto y el Festival Internacional de Órgano de Guanajuato.

Para definir los conceptos de tiempo libre, ocio y ocio cultural es necesario plantear primero las reflexiones de una serie de autores que nos anteceden en su estudio. Águila (2005) nos aclara: “aunque en nuestras sociedades actuales aparentemente contamos con mayor tiempo libre, éste no equivale totalmente al ocio, porque en algunas ocasiones lo usamos para resolver otras actividades en el hogar y no necesariamente al disfrute del descanso” (Águila, 2005, p. 103).

Así, el tiempo libre según el psicólogo Guzmán López es el tiempo restante después del trabajo, que podría invertirse en ocio o por el contrario llevarnos al aburrimiento (Guzmán, 2009). Es decir, tener tiempo libre no es garantía de ocio, sino algo que se aprende. Otros autores afirman que tener ocio a disposición de uno, no aumenta la calidad de vida, a menos que se sepa cómo servirse de él eficazmente, y esto no es de ningún modo algo que se aprenda automáticamente (Fernández, 2005).

Para Elizalde (2010), el ocio requiere de ser un tiempo/espacio optado y elegido libremente, “caracterizado por una actitud crítica, creativa y realmente liberadora, la cual colabore con la transformación social en el camino de construir sociedades más solidarias, justas y sustentables” (p. 451).

Sumado a lo anterior, Martín (1993) reconoce que el ocio cultural se practica en grupo y por lo tanto al ser realizado en un contexto social, va marcando los días del año y adquiriendo un signo territorial. Además, es a través de esta función social simbólica del ocio que las personas pueden afirmar su personalidad y manifestar públicamente su pertenencia a un grupo o clase social (Sue, 1980/1982).

Por tanto, este ocio es una oportunidad para el encuentro colectivo a través de la cual se hace visible aquella función de sociabilidad señalada también por Roger Sue (1980/1982). Sobre todo, en la época actual en que nuestras sociedades tienden a ser más egoístas y el ocio como hecho social deviene cada vez más en un ocio individualista.



2. Aproximaciones al interaccionismo simbólico, los lugares de memoria y la ciudad histórica

Herbert Blumer en 1937 desarrolló el concepto del interaccionismo simbólico. Desde el punto de vista teórico, propuso tres premisas a partir de tres postulados, el primero referido al ser humano que orienta sus actos a las cosas en función de lo que éstas significan, el segundo al significado de las cosas que surge de la interacción social que cada uno tiene de las cosas y el tercero, referente a los significados que se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona, frente a las cosas que va encontrando a su paso (Blumer, 1937). Además de sostener que el significado de las cosas encerradas para el ser humano constituye un elemento central en sí mismo. En el estudio utilizamos la última premisa.

En el desarrollo de la investigación, la teoría permitió indagar el significado e importancia de los lugares de memoria ejercida por los habitantes de la ciudad de Guanajuato, reconocidos por su arquitectura, pero también por sus prácticas culturales, así como la manipulación que algunas ocasiones ejercen las dependencias institucionales sobre estos espacios.

- **Relación ocio cultural, ciudad histórica**

El fenómeno del ocio cultural presenta características peculiares al situarse en un territorio definido como una ciudad histórica. De acuerdo con De la Calle (2006) la ciudad histórica se configura como un tipo de ciudad donde el patrimonio constituye el núcleo central de su identidad urbana, en el que el casco antiguo alcanza la condición de elemento principal y máximo referente simbólico del conjunto edificado.

Por su parte, Caraballo (2000) señala que la denominación de centro y centro histórico se refiere a la parte antigua de la ciudad y surge con el desarrollo de las teorías urbanas de zonificación propuestas por la modernidad. Precisamente, a mediados del siglo pasado se emprendió la recuperación económica de los centros históricos por medio de proyectos de revitalización que culminaron en la puesta en valor de los edificios históricos y el cambio de uso de suelo de estos para actividades más rentables (Lombardo, 1997; Cabrera, 2008). Por tanto, hoy no hablamos de un *centro histórico* como conjunto sino de *espacios de valor histórico* dentro de la ciudad. Es decir, nos actualizamos de acuerdo con la acción física o la práctica en la ciudad.



- **Lugares de memoria**

Pertinente es argumentar que las prácticas culturales realizadas por un grupo social (elites o grupos populares), generan *lugares de memoria* apropiados por los habitantes de una ciudad para convertirse en espacios culturales.

Luego entonces, se pueden considerar como lugares de memoria, aquellos espacios contruidos por los actores sociales a través de sus prácticas cotidianas (habitus), que algunas veces son considerados depósitos de memoria públicos o privados, cuya representación no puede prescindir de una carga del pasado, a través de las sucesivas miradas que han sido acumuladas.

Nora (1984) define el lugar de memoria como los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva, los espacios de memoria en la ciudad son apropiados y reconocidos por las personas a través de sus diferentes participaciones de saberes culturales, definiendo sus propias características materiales, simbólicas y funcionales (Nora, 1984, pp. 23-43).

Ricoeur establece que

Desde tiempos antiguos la memoria y la historia tejieron lazos comunes, en esta relación la memoria es el almacigo de la historia, la alquimia entre memoria e historia, en donde la memoria es una relación viva del presente con el pasado, mientras que la historia es una representación del pasado (Ricoeur, 2008, p. 205).

De tal modo que en la actualidad los espacios de memoria de orden religioso con una carga simbólica se encuentran escribiendo una nueva historia de su uso, reconocidos a través de sus saberes realizados en ellos, tratados como escenarios en los cuales se producen el ocio cultural definido como un hábito que se aprende de otros, consolidado en el tiempo a través de la práctica recurrente y realizado con la posibilidad de diversión, descanso o desarrollo, algunas veces se encuentra relacionado con actividades artístico-culturales que permiten desarrollar la creatividad y el intelecto de los individuos que forman parte del patrimonio tangible e intangible que contribuyen a dar identidad a un territorio.

Es así como los espacios de memoria en la ciudad de Guanajuato, principalmente de uso religioso, han adaptado su funcionalidad a las nuevas necesidades de la impartición de cultura y arte.



- **La teoría del interaccionismo simbólico**

Usada en el diseño metodológico, permitió un acercamiento a la semiótica y los espacios religiosos a través de la revisión de información documental, enfocados en el análisis del lugar de memoria utilizado por ciertas prácticas culturales, planeadas desde la administración estatal y municipal, así como la creación de nuevos públicos.

En el estudio, desde la aproximación del interaccionismo simbólico, se considera los espacios de memoria como los símbolos para comprender la organización social de un grupo de personas.

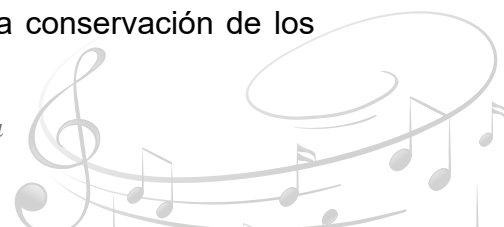
Para explicar lo anterior, se pone el siguiente ejemplo. Los escenarios religiosos de algunos años a la fecha, han ido cambiando su uso y función, actualmente no solo son utilizados los domingos como centros de oración, sino que, en algunos meses del año específicamente, en el mes de octubre, durante el Festival Internacional Cervantino, son utilizados como escenarios para el disfrute del ocio cultural (conciertos, exposiciones), dotando de nuevos significados para los habitantes, provocando la ruptura de los espacios dedicados al culto litúrgico.

La función de estos escenarios, de albergar periódicamente a una comunidad con el objetivo de cumplir una misión teológica y religiosa, ha cambiado. Surge la necesidad de reflexionar sobre dichos escenarios y sus relaciones con las prácticas culturales y artísticas desde enfoques interdisciplinarios, logrando con esto la transformación de estos lugares de memoria para los habitantes de la ciudad de Guanajuato, pero ¿cuáles son las características identificadas en estos lugares que los convierte en los nuevos espacios de espectáculo en el mundo contemporáneo?

En respuesta a la pregunta anterior, podemos decir que las principales características de la ciudad son dos: la declaratoria de Guanajuato y sus minas adyacentes como Patrimonio Mundial en 1988, por parte de la UNESCO, y ser la sede del Festival Internacional Cervantino (FIC), realizado desde 1972, festival que mezcla actividades artísticas como teatro, danza, artes visuales y música, habiendo, en esta última, espacio para la ópera. Este conjunto de actividades llevan a las autoridades a hacer uso de la infraestructura religiosa, en especial para la música.

3. La ruptura de los escenarios religiosos por el ocio cultural

Los escenarios religiosos actualmente se encuentran protegidos por la Ley de Derechos Culturales para el Estado de Guanajuato como estrategia para la conservación de los



bienes patrimoniales, específicamente en el Capítulo III (Derechos Culturales) Artículo 7: fracción II, donde se establece procurar el acceso al conocimiento y a la información del patrimonio tangible e intangible de las culturas que se han desarrollado y desarrollan en el territorio nacional, en el Estado y de la cultura de otras comunidades, pueblos y naciones. (Gobierno del Estado de Guanajuato, 2018).

Sumado a lo anterior, la existencia de políticas como el Programa de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de propiedad Federal (FOREMOBA), creado para favorecer las acciones de conservación de los bienes patrimoniales, permiten que los espacios religiosos tengan un mantenimiento constante y vigilado (Gobierno de México, 2018).

Los programas de apoyo a la restauración en inmuebles han sido muchos, especialmente los orientados a los edificios religiosos. Destacan las actividades en trabajos de rehabilitación en pavimento de atrios, intervenciones en cúpulas, así como en trabajos de retiro y reintegración de entortados, la integración de aplanados bruñidos, aplanados finos en pretilos, cúpulas, aplicación de pintura a la cal, resanes de molduras, limpiezas, trabajos de liberaciones, emboquillado y consolidación de cantería en elementos arquitectónicos, principalmente en columnas, entre otras acciones.

A través del programa FOREMOBA los inmuebles religiosos en la ciudad de Guanajuato han sido conservados, permitiendo con ello poder ser utilizados como “escenarios” para el ocio cultural. Además, la reutilización y la rehabilitación se presentan como acciones convenientes para conservar los bienes patrimoniales y así los templos de la ciudad son considerados Patrimonio Mundial de la Humanidad por la Declaratoria de la UNESCO en 1988, ya que se encuentran dentro de la poligonal de la Ciudad Histórica y sus minas adyacentes.

Las actividades religiosas en los atrios de los templos han transitado paulatinamente hacia actos seculares de representación artística y cultural, aceptadas y practicadas por los habitantes de la ciudad.

Otra estrategia asertiva es involucrar a la sociedad civil en la salvaguardia del patrimonio cultural. En el Estado de Guanajuato destaca la participación de la asociación civil: Guanajuato Patrimonio de la Humanidad A.C. quien, sumando esfuerzos con los gobiernos municipal, estatal y federal, han gestionados recursos en favor de la conservación del patrimonio cultural guanajuatense. Ejemplo de esto es la asociación civil “Amigos de Belén A.C.”, que se ha dedicado a gestionar recursos para la conservación de la Parroquia del Inmaculado Corazón de María, reconocida por los habitantes de la ciudad como Belén.

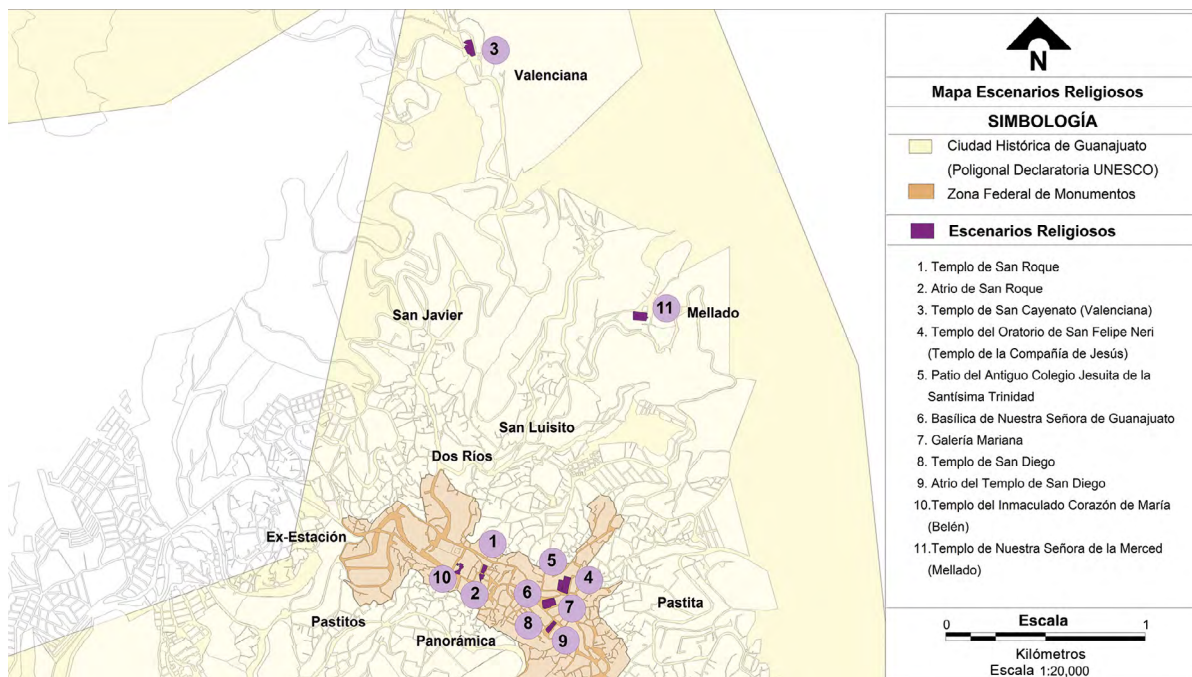


Los escenarios religiosos seleccionados para la investigación fueron los siguientes:

- Templo de San Roque
- Atrio de San Roque
- Templo de San Cayetano (Valenciana)
- Templo del Oratorio de San Felipe Neri (Templo de la Compañía de Jesús)
- Patio del Antiguo Colegio Jesuita de la Santísima Trinidad
- Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato y su galería Mariana
- Atrio de San Diego y Museo Dieguino

Estos escenarios fueron seleccionados por la transformación de su uso: de ser lugares de memoria a convertirse en espacios a favor del ocio cultural de los habitantes de la ciudad; por su riqueza arquitectónica, su historia cultural y por ser sede de prácticas culturales durante algunos festivales realizados a lo largo de todo el año.

A continuación, se muestra el mapa con la localización de los escenarios religiosos en la ciudad histórica de Guanajuato (Poligonal declaratoria UNESCO), la delimitación de la Zona Federal de Monumentos.



Mapa No. 1

Fuente: Elaboración Mtra. Cristina Aguilar Luna (2024)



Existen otros espacios públicos en la ciudad de Guanajuato que tienen un uso cultural de manera temporal, como las plazas y jardines donde se realizan conciertos generalmente de la Banda de Viento del Estado de Guanajuato, las Tardes de Danzón, las presentaciones multidisciplinarias de la Feria del Libro y Festival Cultural Universitario.

La conmemoración de los 50 años del Festival Internacional Cervantino, realizada en octubre de 2022, fue todo un acontecimiento. Los escenarios religiosos fueron preparados para la celebración correspondiente y se proyectó una amplia programación de actividades culturales que fue puesta en circulación por medio de las redes sociales y plataformas para públicos amantes del arte y la cultura.

Procederemos a describir la transformación efímera de usos de los tres inmuebles religiosos durante el FIC, y su apropiación por parte de sus públicos.

4. La transformación de los escenarios religiosos por el ocio cultural de los habitantes de la ciudad de Guanajuato

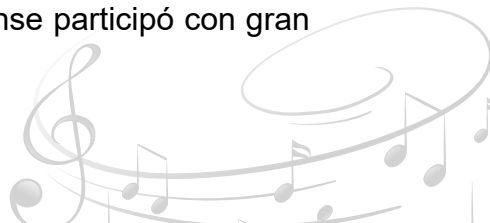
A partir de la pregunta ¿cómo se ha logrado la transformación de estos escenarios por el ocio cultural de los habitantes de la ciudad?, analizaremos la situación de diferentes templos.

• Templo y atrio de San Roque

Podemos partir de la historia cultural de cada uno de los escenarios religiosos. Así tenemos en primer momento el Templo de San Roque, inmueble de estilo barroco austero, construido en el siglo XVIII, que funcionó de 1746 hasta 1794 como una Santa Escuela de Cristo, iniciada por el religioso Luis Felipe Neri de Alfaro. Actualmente se encuentra la plaza que antes fuera panteón del templo, lugar donde fueron sepultadas personas que fallecieron en septiembre de 1810, durante la Toma de la Alhóndiga.

Actualmente los guanajuatenses reconocen el atrio del Templo de San Roque como el escenario de los *entremeses cervantinos* desde el año de 1953, que dieron origen años más tarde, específicamente en 1972, al Festival Internacional Cervantino (FIC). Debemos mencionar que, por la situación anterior es reconocido como lugar de memoria, más que por el reconocimiento de los atributos de San Roque, el santo patrono del templo, protector de los animales.

Pero ¿Qué son los entremeses cervantinos? En el año de 1953, en la plaza de San Roque, Enrique Ruelas estrenó frente al público guanajuatense los *Entremeses* de Miguel de Cervantes Saavedra. Se cuenta que la ciudadanía guanajuatense participó con gran



interés: carniceros, obreros, albañiles, incluso académicos y políticos, todos tuvieron un papel en las representaciones que fueron una especie de despertar cultural en la ciudad. Recordemos que un entremés es una pieza u obra teatral cómica en un acto, que solía representarse entre la primera y segunda jornada de las comedias; actualmente, los entremeses son toda una tradición arraigada en el imaginario colectivo guanajuatense (Rionda, 2010).

Para los objetivos de este trabajo es importante hacer referencia a los comentarios de los visitantes, especialmente en los relacionado con los entremeses. Un visitante comenta:

Los guanajuatenses están haciendo en favor de estas representaciones, es un claro ejemplo de cómo se puede conciliar el interés con el arte, porque al crear este nuevo atractivo turístico a la capital del estado, está ayudando, a la vez, a la realización de una importante labor cultural que es, en sí misma, una obra estética de la más pura y limpia expresión (Antúñez, 1972, p. 9).

En el Festival Internacional Cervantino realizado en 2022, los entremeses -después de casi dos años de haber sido suspendidos por las debidas medidas sanitarias- se volvieron a realizar. Sin embargo, en los últimos dos años aún se observó que la audiencia no se restituyó por completo, debido al fantasma dejado por la contingencia generada por la Covid 19. Para el 2023 se tuvieron mejores expectativas en la participación de los Entremeses Cervantinos.

Para comprender cómo los escenarios religiosos han sido transformados en espacio de ocio cultural entre los habitantes de la ciudad, es fundamental considerar su origen. Con el tiempo, estos espacios han sido reconocidos por la comunidad como lugares dedicados al arte y la cultura. Aunque en un principio su función era exclusivamente religiosa, la evolución social y las políticas culturales vigentes han permitido su resignificación como espacios de disfrute y ocio tanto para los habitantes de Guanajuato como para sus visitantes. Sin embargo, esta transformación no siempre ha sido bien recibida por quienes residen en sus alrededores.

- **Patio del Antiguo Colegio Jesuita de la Santísima Trinidad**

El antiguo colegio religioso se desarrolló principalmente en el edificio que fue casa de Doña Josefa de Busto y Moya, por cuya iniciativa y la de importantes mineros radicados en la ciudad, se hizo la solicitud a la Corona Española para fundar una institución educativa; autorización que se obtuvo y llegó a Guanajuato el 30 de julio de 1745.



Hacia 1744, los jesuitas adquirieron este patio para constituirse como Oratorio y Casa de Ejercicios de la Compañía de Jesús. Lo adquirido constituía parte del Hospital de Indios del Señor San José y su capilla, conocida popularmente como la Capilla de los Otomíes, pues aquí eran hospedados y asistidos los indígenas de esa nación que habían sido traídos para trabajar en las minas.

Cuando los jesuitas fueron expulsados, el 25 de junio de 1767, este edificio fue abandonado durante 27 años, hasta que el 16 de mayo de 1794 se constituyó el Oratorio de San Felipe Neri y surgió el Colegio de la Purísima Concepción (Jauregui, 2004).

Actualmente y después de haber sido “intervenido” el patio del convento jesuita, por parte de la Universidad de Guanajuato, las prácticas adaptaron el espacio para usos seculares, como lo es el Corredor Artístico Tomás Chávez Morado, con actividades culturales y artísticas.

• **Corredor Artístico Tomás Chávez Morado**

Este Corredor Artístico fue inaugurado el 23 de junio de 2014, en el marco de la conmemoración del centenario del natalicio del Mtro. Tomás Chávez Morado; la apertura del “nuevo espacio” se hizo con la exposición de arte “Formas en Libertad” que incluyó 32 piezas de pintura y de escultura del Mtro. Chávez Morado.

El ex rector de la Universidad de Guanajuato, José Manuel Cabrera Sixtos, señaló que el corredor artístico “se convierte en un lugar abierto a las ideas y a las expresiones artísticas en un espacio de diálogo y de encuentro” (Universidad de Guanajuato, 2014). Del 2014 a la fecha, el recinto ha tenido un gran número de exposiciones; en el 2020, debido a la pandemia, se suspendieron sus actividades, pero se reiniciaron en el 2021 con la exposición *Las fronteras del yo* del artista español David Catá, artista multidisciplinar que emplea la fotografía, la video-creación, la pintura y la música como expresión contemporánea (Universidad de Guanajuato, 2021).

El escenario religioso participa activamente durante las ediciones del Festival Internacional Cervantino (FIC). La mayoría de las exposiciones tienen una tendencia a integrar el arte contemporáneo con lo sobrio del espacio. Ejemplo de lo anterior fue la exposición del 2022 *Ser o no ser... una isla*, del artista Ramsés Ruíz, así como la realizada en la edición del 2023, denominada *4 elementos, gráfica universitaria*.

Es pertinente comentar que, en las inauguraciones de las exposiciones del Corredor Artístico Tomás Chávez Morado, se ha observado la presencia de públicos conformados, en su mayoría, por los habitantes de la ciudad de Guanajuato; lo cual permite suponer que la sociedad acepta la transformación de este escenario religioso en un espacio para el ocio cultural.



Se tiene también la certeza del aumento de público extranjero en cada edición del Festival, quienes son atraídos por las exposiciones temporales, los conciertos y la Feria del libro de la Universidad de Guanajuato, evento que ocurre durante la Semana Santa.

- **Templo del Oratorio de San Felipe Neri (Templo de la Compañía de Jesús)**

Así también, el mismo escenario religioso en su Templo del Oratorio de San Felipe Neri (Templo de la Compañía de Jesús) se realiza otra práctica cultural exitosa que ha sido apropiada por los guanajuatenses, se trata del Festival Internacional de Órgano antiguo (FIO), Guillermo Pinto Reyes, cuyos inicios datan de 1998, festival organizado por la Dirección de Cultura Municipal de Guanajuato. Se compone de una serie de conciertos que se realizan en algunos templos de la ciudad, entre ellos el Oratorio de San Felipe Neri, el más famoso de todos.

El Festival cuenta con la participación de destacados músicos extranjeros, sin embargo, prioriza a los artistas nacionales. Con el objetivo de sensibilizar y generar nuevas audiencias, el Festival organiza conciertos didácticos, talleres de música, cursos de apreciación musical y conferencias de expertos en repertorios compuestos para órgano. Es importante destacar el estado de conservación de los órganos tubulares de la ciudad y la calidad de la acústica del templo, en cuyos conciertos, los asistentes, escasos por cierto, quedan sorprendidos por el majestuoso sonido.

En resumen, los espacios religiosos del Patio del Antiguo Colegio Jesuita de la Santísima Trinidad a través del Corredor Artístico Tomás Chávez Morado y el Templo del Oratorio de San Felipe Neri (Templo de la Compañía de Jesús) con el Festival Internacional de Órgano Antiguo (FIO) “Guillermo Pinto Reyes”, han permitido que los guanajuatenses puedan disfrutar de su ocio cultural apropiándose de estos lugares de memoria colectiva.

- **Templo de San Cayetano (La Valenciana)**

Sanginés (1984) considera al Templo de San Cayetano como el mejor ejemplo del churrigueresco mexicano; fue construido en el año de 1778 y está localizado junto a la mina de la Valenciana. Anexo a esta edificación se construyó el convento de los teatinos, ubicado al extremo norte de la ciudad de Guanajuato. Esta iglesia es considerada como una de las primeras obras arquitectónicas ordenadas por la clase alta de la ciudad. Don Antonio de Obregón y Alcocer, un importante miembro de dicha clase, conde de la Valenciana y dueño original de la mina del mismo nombre, fue quien costó la obra con las ganancias obtenidas en la explotación de la misma que, en su momento, fuera una de las más ricas y productivas del país. El inmueble fue diseñado por el arquitecto Andrés de la Riva y Jorge Archundia.



El inmueble conserva parte del mobiliario original como el púlpito y el órgano, su altar y retablos están cubiertos de oro laminado, el retablo central está dedicado a San Cayetano, patrono de los desempleados (Rionda, 2010, p. 60).

- **Festival Internacional de Órgano antiguo Guillermo Pinto Reyes (FIO)**

Actualmente, el templo de San Cayetano es utilizado como espacio para importantes jornadas musicales. Muestra de esto es el Festival Internacional de Órgano antiguo “Guillermo Pinto Reyes” (FIO), realizado desde 1998, así como algunos eventos artísticos en el marco del Festival Internacional Cervantino (FIC), como la presentación de la *Capella Guanajuatensis* (2017), con un programa musical conformado con obras de los músicos alemanes Dietrich Buxtehude y Johan Sebastián Bach. La prensa de ese año elogió la excelente interpretación de los músicos en los conciertos.

Para responder a la pregunta de cómo se ha logrado la transformación de los escenarios religiosos por el ocio cultural por parte de habitantes de la ciudad, se puede partir de las premisas del uso de los atrios y plazas públicas de los templos en el centro histórico de Guanajuato, usos que los habitantes de la ciudad admiten sin olvidar su función original. Es decir, por la mañana pueden asistir a misa y por la noche disfrutar un concierto de órgano en el mismo escenario religioso.

Al reflexionar sobre el proceso de la transformación del uso, se puede sugerir que, para lograr un impacto a un largo plazo, es recomendable cualificar la escucha del público guanajuatense en relación con este tipo de música, situación que llevaría a aumentar el número de asistentes al FIO, esperando que esto se convierta en una costumbre entre los habitantes de la ciudad y su periferia.

Para lograr lo anterior, es indispensable continuar con el apoyo de las autoridades estatales y municipales en la transformación de estos escenarios religiosos, a través del otorgamiento de los permisos necesarios y la difusión correspondiente de las prácticas culturales; lo que resulta conveniente tanto para la administración municipal como para los propios habitantes de la ciudad en favor de la cultura y el arte.

Finalmente, podemos agregar que el Templo de San Cayetano, mejor conocido como el templo de la Valenciana, no solo representa un bien cultural arquitectónico y distintivo del periodo churrigueresco, sino que, con el transcurrir del tiempo, se ha convertido en un escenario propicio para los conciertos de órgano, proporcionando a los guanajuatenses otras opciones para disfrutar su ocio cultural.



- **San Diego y el Museo Exconvento Dieguino**

Construido en 1664, se suspende la obra por no contar con la licencia real y reinicia los trabajos en 1667. El Templo de San Diego formaba parte de un conjunto de edificios religiosos como un convento, un cementerio, capillas y otros tipos de construcciones de carácter religioso, que en el año de 1780 fueron cerradas al culto, a partir de una terrible inundación que sufrió la ciudad. El templo de San Diego fue reconstruido a partir de 1784, luego que el ayuntamiento tomó la decisión de elevar siete metros y medio el nivel de la caja del río y enterrar todo lo que se encontraba bajo este nivel (Cordero, 2018).

El escenario religioso actualmente propuesto se localiza en el área que había quedado sepultada por la inundación de 1780, y ha sido utilizado para un museo de sitio con exposiciones temporales. Solo el 40% del total del convento destruido por la inundación se pudo rescatar, mismo que consta de claustro, sacristía, portería y zaguán.

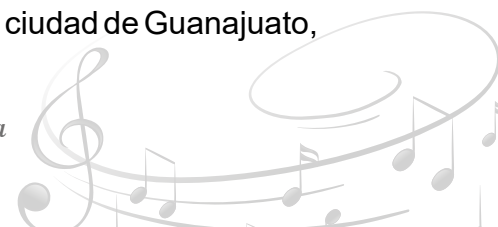
El museo Exconvento Dieguino, en su primera etapa expone los cambios del nivel que ha sufrido la ciudad durante sus cuatro siglos y medio de existencia a través de unas escaleras, así como el estilo de arquitectura de los religiosos durante el siglo XVII. El museo se abrió al público en 2001, con el objetivo de tener un testimonio edificado de la historia de la ciudad de Guanajuato. En el marco de las ediciones del FIC este espacio también fue utilizado para exposiciones temporales, principalmente.

Un aspecto importante a destacar es la figura de un músico de la estudiantina colocado en el atrio del Templo de San Diego, figura que representa a los *tunos*, quienes regularmente utilizan el lugar para reunir a las personas interesadas en las famosas *callejoneadas*, que son los recorridos por algunos callejones de la ciudad, guiados por integrantes de las estudiantinas. Lo anterior muestra cómo el público se ha apropiado del lugar, principalmente los turistas, antes que los residentes locales.

Por otro lado, Sandra Palma, encargada del museo, expone la problemática de la baja asistencia de los visitantes, especialmente de los guanajuatenses. Una posible causa que puede explicar esta situación es la ubicación, dado que es un museo subterráneo y no es visible a simple vista. Lo cierto es que la ruptura del escenario religioso mencionado, no solo se debe al ocio cultural practicado por los guanajuatenses, sino también por su historia, al ser el último testimonio de una ciudad del siglo XVI (Entrevista del periódico Sol de León, 10 abril 2023).

- **Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato y su galería Mariana**

Construida entre los años 1671 y 1696, en estilo neoclásico al interior y barroco en el exterior. Destaca por su lugar de ubicación en el centro histórico de la ciudad de Guanajuato,



en la reconocida Plaza de la paz, así como el legado importante de resguardar a Nuestra Señora de Guanajuato, encargo de Felipe II a Farfán de Rivera para ser entregada a la naciente y rica población en el año de 1557. A partir de lo anterior se tuvo la intención, desde tiempo atrás, de designar un espacio de la Basílica para resguardar los bienes culturales que posee la orden religiosa, especialmente lo relacionado con Nuestra Señora de Guanajuato.

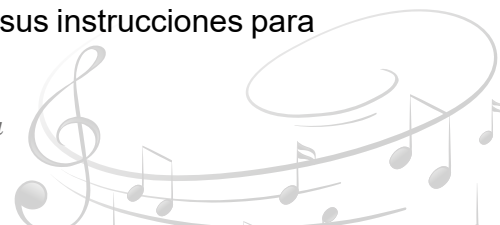
La Galería Mariana de la Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato, se construyó originalmente para ser la sacristía del lugar. En entrevista con la Mtra. Dolores Álvarez Gasca (2023), profesora de la Universidad de Guanajuato, narra que el lugar consta de varias salas, la primera sala es la dedicada a la antigua capilla de la Virgen de Lourdes, que fue edificada entre 1870 y 1878 y tiene un estilo arquitectónico que corresponde al romanticismo, además se aprecian elementos neoclásicos y neogóticos. Consta de 14 pinturas realizadas en la época virreinal de factura del artista Miguel Cabrera.

Otro de los espacios que resalta dentro de la construcción es el antiguo camarín de Nuestra Señora de Guanajuato, el cual fue construido en 1730 con recursos del Marqués de San Clemente. En su interior aún se puede apreciar la pila bautismal.

Dentro de las actividades culturales de la Galería Mariana, resulta importante destacar la asesoría que se tiene en la elaboración de los guiones museográficos de las exposiciones. Muestra de esto es la pasada exposición temporal inaugurada el 27 de marzo del 2024, *Bordados de fe. Vestidos de Nuestra Señora de Guanajuato*, que ofrece una mirada a la riqueza del arte textil inspirado por la devoción a la patrona de la ciudad, en la cual participaron el vicario de la Basílica y personal del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato. Lo anterior es un pretexto perfecto para que la sociedad pueda ejercer su ocio cultural, como ruptura de los escenarios religiosos. Interesante resulta constatar que es el único lugar que recibe todo el año un número considerable de visitantes locales o extranjeros. Es un espacio apropiado por un tipo de público, no necesariamente el asistente al Festival Internacional Cervantino.

La Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato también ha sido utilizada en ocasiones para actividades programadas por el Festival Internacional Cervantino (FIC), como lo fue la edición No. 35 en 2006, con el *Concierto de Campanas, Tañer de viento*, con la participación de otros escenarios religiosos como el Templo de San Francisco de Asís, Templo de San Diego de Alcalá, Templo de La Compañía de Jesús y la Santa Casa de Nuestra Señora de Loreto.

Sobre la bóveda de la Basílica, el músico lee su partitura y dirige el recital de 18 minutos, en tanto que los ejecutantes toman con la mano el badajo y siguen sus instrucciones para



recrear el espectáculo sonoro musical: recital de campanarios y trío de trompetas en cada templo. Esto permite que cada habitante de la ciudad tenga diferente escucha, debido a que la disposición urbana de la ciudad como plato roto lo propicia.

A manera de reflexión, la *Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato y su galería Mariana* ha sido adoptada en la vida cotidiana de los guanajuatenses, prueba de ello son todas las peregrinaciones realizadas en el mes de mayo, considerado como *el mes de María* para los habitantes de la ciudad, y el éxito del concierto de campanas *Tañer de viento*.

CONCLUSIONES

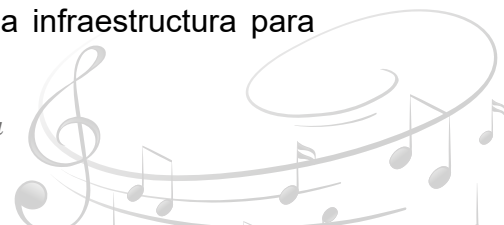
Desde 1998, en el centro histórico de Guanajuato se ha realizado inversión pública en restauración de los templos religiosos, las plazas públicas, calles, mobiliario urbano, iluminación escénica para la atracción turística que, desde 2007, ha convertido inmuebles históricos en hoteles boutique, restaurantes, tiendas temporales para los tiempos de duración de los festivales artísticos, entre otros.

Los ejemplos presentados en el desarrollo de la investigación muestran la adaptación de los guanajuatenses a los cambios de los escenarios religiosos de acuerdo con el ocio cultural manifestado por ellos. Es de suma importancia la participación de las autoridades estatales y municipales en su empeño por preservar la memoria colectiva en los espacios dedicados al culto católico.

Todo un reto es la combinación de actividades litúrgicas y sacras con festivales de música, teatro, exposiciones y cine, por mencionar algunas, realizadas en los templos de Guanajuato, así como en otras ciudades del país. Esta situación es frecuente y se “normaliza” por ser un atractivo cultural y religioso para los habitantes, visitantes y turistas en la generación de recursos económicos y sociales.

Consideramos que el turismo ha sido un promotor especial para los nuevos devenires de los espacios religiosos en el mundo contemporáneo, porque gracias a esta actividad, los espacios religiosos son conocidos y promocionados para el interés de los turistas extranjeros o nacionales. Esto no asegura que se realicen de manera óptima, pero la mayoría de las veces cualquier ruta turística contiene la visita de un inmueble religioso.

En el caso específico de la ciudad de Guanajuato, se suma a lo anterior el gran número de eventos culturales promocionados por los diferentes medios de comunicación del Estado, lo que permite el nuevo uso de estos lugares de memoria por parte de los guanajuatenses, los cuales tienen la fortaleza de contar con una infraestructura para



la realización de esas nuevas prácticas culturales, espacios de grandes dimensiones, adecuada acústica y escenografía, así como la conservación de bienes culturales como los órganos en los templos principales.

En cuanto a la interacción simbólica desarrollada en la investigación, se puede concluir que, si bien la relación entre seres humanos se ve mediatizada por el uso de símbolos, el caso del comportamiento humano equivale a intercalar un proceso de interpretación entre el estímulo y la respuesta al mismo. Lo anterior se comprueba con la facilidad que los habitantes de la ciudad de Guanajuato se apropiaron de los espacios religiosos en actividades culturales seculares, lo importante para el guanajuatense es “vivir la cultura” sin importar las condiciones, tales como el tráfico vehicular y humano en las reducidas calles de la ciudad.

El interaccionismo simbólico ha quedado implícito desde la propia designación de Guanajuato como Patrimonio Cultural de la Humanidad, a partir de la cual sus habitantes asumen el compromiso de las diferentes implicaciones inmersas en las transformaciones sociales de los espacios religiosos a espacios culturales.

La discusión se origina cuando preguntamos ¿Cómo se ha logrado la transformación de estos escenarios religiosos por el ocio cultural de los habitantes de la ciudad? La respuesta puede enfocarse en dos directrices: la primera por el interés de los propios habitantes de la ciudad en conocer nuevas prácticas culturales, tal vez aburridos de las prácticas cotidianas y la segunda por la conveniencia de las autoridades desde las perspectivas económicas y políticas. Mientras tanto la memoria de los guanajuatenses se adapta fácilmente a las transformaciones de uso de los nuevos escenarios religiosos, es decir que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona, frente de los “nuevos espacios culturales creados o transformados.”

Lo cierto es que el ocio cultural en la ruptura de los escenarios religiosos, durante el Festival Internacional Cervantino, ha permitido alcanzar altos indicadores de impacto cultural y social al Estado, situación que se reproduce en otros escenarios del país, a través de las nuevas propuestas de prácticas culturales en lugares como zonas arqueológicas y monumentales de México, como satisfacción del ocio cultural demandado por los nuevos públicos.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

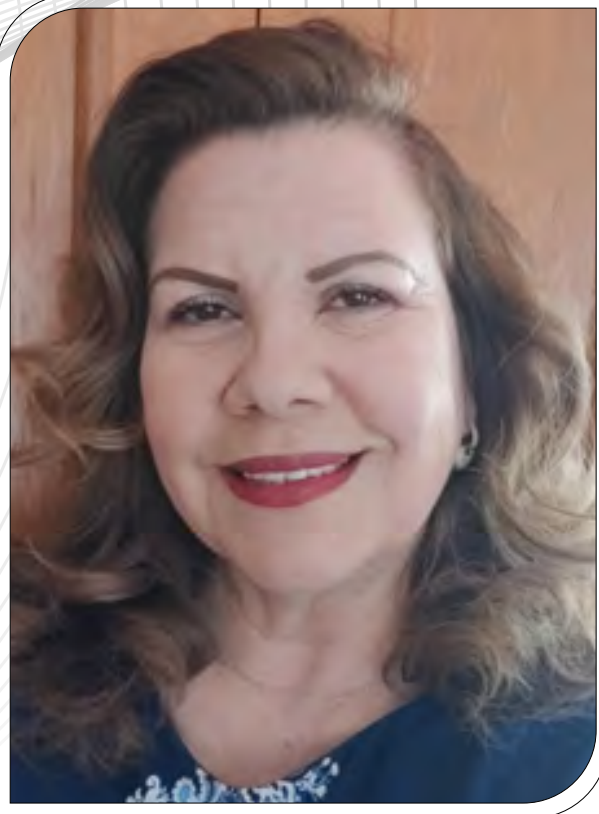
- Águila, Cornelio (2005). Del ocio y la posmodernidad en Foro J.M. Cagigal. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de Almería.
- Antúñez, Francisco (1972). *Los entremeses cervantinos en Guanajuato*. Tercera edición. Aguascalientes: Estampa.
- Amigo, Ma. Luisa (2000). *El arte como vivencia de ocio*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Blumer Herbert (1982). *El Interaccionismo simbólico. Perspectiva y Método*. Primera edición. Barcelona: Hora.
- Cabrera, Virginia (2008). Política de renovación en centros históricos de México en Centro-h, Quito.
- Caraballo, Ciro (2000). Centros históricos y turismo en América Latina: Una polémica de fin de siglo en Fernando Carrión (ed). Desarrollo cultural y gestión en centros históricos, Ecuador, FLACSO.
- Csikszentmihalyi, Mihály (1998). Riesgos y oportunidades del ocio: Aprender a Fluir, Barcelona, Kairós.
- Cordero, J. (2018). La piel y las venas urbanas en el centro histórico de Guanajuato, México. Revista Cuestión Urbana, 2(3).
- Cuenca, Manuel (2009). Perspectivas actuales de la pedagogía del ocio y el tiempo libre en José Otero (coord.), La pedagogía del ocio: Nuevos desafíos, Galicia, Axac.
- Dallal, Alberto (1992). *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés.
- De la Calle, Manuel (2006). La ciudad histórica como destino turístico, Barcelona, Ariel.
- Elizalde, Rodrigo (2010). Resignificación del ocio: aportes para un aprendizaje transformacional en Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 9, núm. 25.
- Gobierno del Estado de Guanajuato (2018). "Ley de Derechos Culturales para el Estado de Guanajuato" <https://www.congresogto.gob.mx/leyes/ley-de-derechos-culturales-para-el-estado-de-guanajuato>. Consulta: 25 de agosto 2023
- Fernández, José (2005). El ocio como dispositivo para la potenciación del desarrollo humano en Recreación, Tiempo libre y Ocio. Disponible en http://www.redcreacion_org/documentos/cmeta1/FTabares.html. (Consultada el 25 de marzo 2023).



- Gobierno de México (2018). Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de propiedad Federal (FOREMOBA) <https://www.gob.mx/cultura>. Consulta: 30 de noviembre 2023.
- Guzmán López (2009). Ocio, Aburrimiento y Creatividad, neuronilla, creatividad integral. <https://neuronilla.com/ocio-aburrimiento-y-creatividad-guzman-lopez/> (Consultada 13 enero 2023).
- Jáuregui de Cervantes Aurora (2004). Los jesuitas precursores ideológicos de la nacionalidad mexicana. Primera Edición. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- Lombardo, Sonia (1997). El patrimonio arquitectónico y urbano (de 1521-1900) en Enrique Florescano (coord.) El Patrimonio Nacional de México. Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica.
- Martín, Ramón (1993). La Cultura del Ocio. Revista Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social. Universidad de Alicante. núm. 2.
- Nora, Pierre (1984). Entre memoria e historia: La problemática de los lugares ArchivoPDF) https://www.academia.edu/10041411/www_cholonautas_edu_pe_Biblioteca_Virtual_de_Ciencias_Sociales. Nora, 1939:9). (Consulta el 25 noviembre 2023).
- Ricoeur, Paul (2008). La memoria, la historia, el olvido. Primera Edición. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Rionda Arreguín, Isauro (2010). Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato, México. Primera edición. Guanajuato: Colección monografías municipales.
- Sangines, María (1984). Historia y Arte del templo de la Valenciana, Guanajuato. Tesis de licenciatura. Facultad de filosofía y letras. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
- Sue, Roger (1980/1982). El ocio, México, Fondo de Cultura Económica.
- Universidad de Guanajuato (2014) <https://www.ugto.mx/noticias/noticias/> (Consulta el 4 noviembre 2023).
- Universidad de Guanajuato (2021) <http://www.cultura.ugto.mx> consulta: 19 de octubre de 2023.
- Entrevista: <https://www.elsoldeleon.com.mx/local/museo-ex-convento-dieguino-el-tesoro-subteraneo-de-guanajuato-capital-9048874.html>: Museo exconvento Dieguino, el tesoro subterráneo de Guanajuato. (Consultado el 11 febrero 2024).







LAURA GEMMA FLORES GARCÍA

Universidad Autónoma de Zacatecas

Laura Gemma Flores García nació en Salamanca, Gto. México, es Licenciada en Historia por la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato, Maestra en Historia de México por El Colegio de Michoacán, Diplomada en Arte Colonial, Doctora en Historia Colonial por el INAH-UAZ, Maestra en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato. Cuenta con una Estancia Posdoctoral en Estudios de las Religiones en la Universidad Católica de Louvain. Ocupó la cátedra “Miguel León Portilla de Estudios Mexicanos” en la Universidad de Amberes, Bélgica. Fue Subdirectora de Investigación del Patrimonio en el Instituto Zacatecano de Cultura, Directora de la Casa Municipal de Cultura de Zacatecas, Directora de Extensión Cultural de la Universidad de Guanajuato y Directora de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Actualmente es líder del CA-UAZ-172, Teoría, historia e interpretación del Arte y Presidenta de la Red Internacional de Arte, Cultura y Patrimonio.

POLÍTICAS PÚBLICAS EN MATERIA DE CULTURA EN ZACATECAS: TRES DÉCADAS DE REVISIÓN

PUBLIC POLICIES REGARDING CULTURE IN ZACATECAS: THREE DECADES OF REVIEW

Laura Gemma Flores García⁵⁷

flores_gemma@uaz.edu.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas

RESUMEN

En este artículo se revisan las políticas públicas en materia de cultura, gestionadas por el Instituto Zacatecano de Cultura (Zacatecas, México) de 1986 a 2021. Iniciando con las distintas definiciones de cultura y lo que desde la institución de la UNESCO se comprende como Políticas Públicas, se resumen los cinco periodos del Instituto Zacatecano para analizar las acciones consumadas y con ello la percepción de cultura desde lo institucional. Para empezar, diríamos que el Instituto se debate entre la definición clásica de “instruir” en las artes cultas (música clásica, ópera, teatro convencional, danzas en sus distintas expresiones), o entre nutrir las expresiones populares de comunidades y municipios, grupos alternativos, festivales internacionales. Pero los resabios de un terruño quedan como soporte de sus políticas culturales, donde la Semana Cultural es el termómetro de la “calidad” de las expresiones que se manifiestan en dicha semana. Todo depende del grupo, cantante o artista del momento que se ofrezca. En este año 2024, las políticas culturales en México atraviesan por un difícil momento. Si lo que se había construido en los años 80 tuvo un *crescendo* en materia de inversión y diversificación de los apoyos para impulsar, conservar, difundir y proteger la cultura; a partir de los recortes

57 La investigadora agradece a los exdirectores del Instituto Zacatecano de Cultura Lic. Alfonso Vázquez Sosa y Lic. Gustavo Salinas Iñiguez por facilitarme sendas publicaciones para la realización de este trabajo.



presupuestales del 2018, se derrumbó un aparato medianamente estable que favorecía a todos los sectores del arte, la cultura y el patrimonio. En este estudio logramos visualizar cómo se fue transformando esta percepción de las políticas públicas para favorecer o no, la creación y consumo del patrimonio, el arte y expresiones culturales.

Palabras clave: Cultura, Políticas Públicas, Patrimonio, Zacatecas, IZC

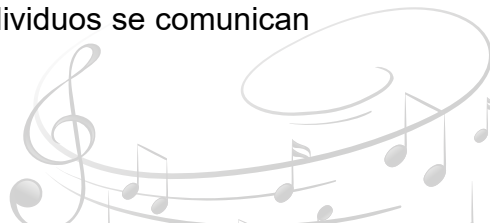
ABSTRAC

This article examines public cultural policies managed by the Instituto Zacatecano de Cultura (Zacatecas, Mexico) from 1986 to 2021. Beginning with various definitions of culture and UNESCO's conceptualization of public policy, the study provides a summary of the five periods of the institute, analyzing the actions implemented and the institutional perception of culture. At the core of the discussion, the Instituto Zacatecano de Cultura oscillates between the classical definition of "instructing" in the fine arts -such as classical music, opera, traditional theater, and various dance forms- and fostering popular expressions in communities, and municipalities, supporting alternative groups and international festivals. However, remnants of local traditions continue to shape cultural policies, with the Semana Cultural (Cultural Week) serving as a benchmark for assessing the "quality" of the artistic expressions presented. The significance of this event is contingent upon the musicians, singers, or performers featured in a given year. As of 2024, cultural policies in Mexico face significant challenges. While the progress made in the 1980s led to increased investment and diversification of support mechanisms for promoting, preserving, disseminating, and protecting culture, the budget cuts introduced in 2018 dismantled a relatively stable system that had benefited all sectors of the arts, culture, and heritage. This study examines how public policy perceptions have evolved over time, assessing their impact -whether positive or negative- on the creation and consumption of heritage, art, and cultural expressions.

Keywords: Culture, Public Policies, Heritage, Zacatecas, IZC

1. Definición de cultura

Desde la perspectiva clásica, la cultura se define como: la acción y efecto de cultivar simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales. Pero, desde la antropología estructural y el enfoque culturalista y simbólico se define como: el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad, una organización social del sentido o pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican



entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias. Desde esta perspectiva lo simbólico es: el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas formas simbólicas y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. Desde el enfoque de Pierre Bourdieu, llama la atención la interiorización de la cultura. La cultura es, antes que nada, *habitus* y cultura-identidad, es decir, cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y sus prácticas (Giménez, 2005). Este punto de vista señala que la cultura realmente existente es la cultura que pasa por las experiencias sociales y los mundos de la vida de los actores en interacción. También se distingue entre las formas objetivadas de la cultura – lo tangible- y las formas internalizadas de la cultura – lo intangible - (Giménez, 2005).⁵⁸

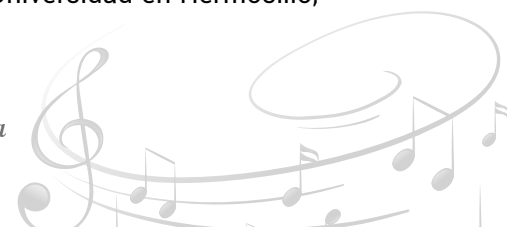
2. Políticas públicas en materia de cultura

Definida desde el marco de la UNESCO, la política cultural es el

“...conjunto de acciones y prácticas de intervención o no intervención que utiliza el Estado para satisfacer las necesidades culturales de la población con el empleo óptimo de los recursos materiales y humanos de los que dispone la sociedad en un momento dado; por lo cual se desprende que la política cultural es una responsabilidad y esfera de la acción pública. [...] cabe también analizar la dimensión declarativa de la política cultural, es decir, la que recoge la filosofía y las intenciones expresadas por los gobernantes; es decir su discurso sobre la intervención pública en cultura (Rausell & Martínez, 2005. s/p).

Respecto a las Políticas Culturales internacionales, en la “Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales” de la UNESCO efectuada en París hacia 2005, se dieron a conocer los objetivos a través de los cuales los Estados miembros deberían actuar en materia de cultura y patrimonio, protegiendo y promoviendo la diversidad de las expresiones y creando las condiciones para que

⁵⁸ La concepción de la cultura como la dimensión simbólica de la sociedad, concepto que plantea Gilberto Giménez (2005), tiene sus orígenes en la escuela antropológica cultural norteamericana con dos autores y dos corrientes: el evolucionismo de Tylor, en 1871, quien propone que la cultura está sujeta a una evolución lineal siguiendo etapas definidas e idénticas por las que todo pueblo o civilización pasa. Y más tarde Franz Boas, con el relativismo cultural, quien aporta la idea de la pluralidad histórica, objetividad relativa basada en las características de cada cultura. Posteriormente el concepto se enriquece con tres fases sucesivas: la fase concreta, en la que la cultura es definida como el conjunto de las costumbres y modos de vida; la fase abstracta, que define la cultura como los modelos de comportamiento (Margaret Mead) y la fase simbólica - de los años 70, cuando surge la obra de Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures* (1973)-, en que la cultura se define como una estructura de significados (Síntesis: Universidad de Sonora – UNISON, Universidad en Hermosillo, México, s/f).



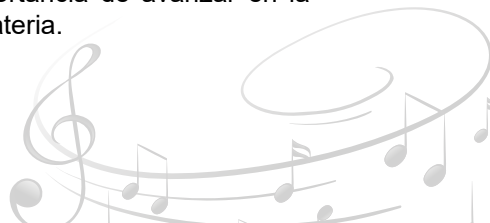
las culturas puedan prosperar. Los principios rectores se resumían en: respeto a los derechos humanos y las libertades fundamentales; libertad de expresión, información y comunicación; soberanía, igualdad, dignidad, solidaridad y cooperación internacionales; desarrollo sostenible, acceso equitativo, apertura y equilibrio, entre otros (UNESCO, 2005).⁵⁹

En México el Programa Nacional de Cultura, formulado al comienzo del sexenio del presidente Felipe Calderón por el CONACULTA (Diario Oficial de la Federación, 7 dic. 1988)⁶⁰, así como el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012 se basó en premisas sobre Políticas Culturales que ya habían sido expuestas por México en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Dicho Programa se basó en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, realizada en París, 2003,⁶¹ y de la cual se derivaron los siguientes ejes: 1. Patrimonio y diversidad cultural, 2. Infraestructura cultural, 3. Promoción cultural nacional e internacional, 4. Estímulos públicos a la creación y mecenazgo, 5. Formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística; 6. Esparcimiento cultural y fomento de la lectura; 7. Cultura y turismo y 8. Industrias culturales (CONACULTA, 2007). Como antecedente, se procedió a revisar los avances y retrocesos de las distintas instituciones culturales del país y la implementación de las políticas en materia de cultura proponiendo: el registro, inventario y catalogación del patrimonio cultural inmaterial, el fortalecimiento de los mecanismos de protección legal y física, así como la regulación de intervenciones y manejo de patrimonio cultural; la creación y desarrollo de las condiciones y los medios que favorecieran la expresión, la expansión, el reconocimiento, la investigación y la valoración de la diversidad cultural del país por el conjunto de la sociedad mexicana; la promoción, el diseño e implantación de

59 La Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO, ratificada en París en el año 2005, hace especial hincapié en los temas que vinculan la Cultura y el Desarrollo y específicamente reafirma que la diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecenta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos y que por tanto constituye uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones. El documento destaca especialmente la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la Cooperación Internacional para el Desarrollo, teniendo en cuenta asimismo la Declaración del Milenio de las Naciones Unidas (2000), y la especial atención que este documento otorga para la erradicación de la pobreza. Asimismo, reafirma la importancia del vínculo existente entre la cultura y el desarrollo para todos los países, en especial aquellos en vías de desarrollo, y se reafirma en la necesidad de apoyar las actividades realizadas en el plano nacional e internacional para que se reconozca el auténtico valor de ese vínculo.

60 El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) fue un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública de México, creado el 8 de diciembre de 1988. Su objetivo fue la promoción, el apoyo y el patrocinio de eventos que propiciaran el arte y la cultura en la nación. En 2015 se transformó en Secretaría de Cultura.

61 En el año 2003, se aprueba, a iniciativa de la UNESCO, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Se trata de un documento que marca prioridad sobre el tema de la protección del patrimonio inmaterial, estableciendo su definición y la importancia de avanzar en la sensibilización en los ámbitos locales, nacionales e internacionales en la materia.



las políticas públicas que consideraran a las culturas populares como parte esencial del patrimonio cultural de México, y la coordinación interinstitucional y gubernamental en la preservación del patrimonio cultural y vinculación social.

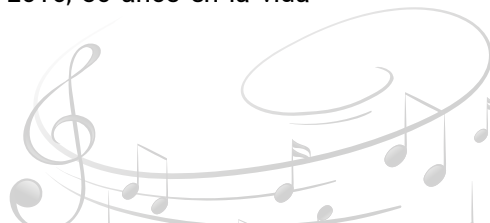
3. Treinta años de políticas públicas del Instituto Zacatecano de Cultura

A continuación, se hace una amplia relación de los diferentes aportes a la cultura zacatecana, desde la administración de diferentes gobiernos estatales.

- **Gob. Genaro Borrego Estrada (1986-1992)⁶²**
Dir. Álvaro Ortiz Pesquera

Se instauró formalmente el Instituto Zacatecano de Cultura. Se inauguró la Semana Cultural con apoyo del INBA y del ISSSTE a la cual asistieron, el primer año, 17 mil espectadores, y el tercer año 130,000; se nombró al pintor Manuel Felguérez como ciudadano distinguido y se conmemoró el deceso del artista plástico Pedro Coronel. Se restauraron inmuebles como el Templo de Santo Domingo, el ex convento de San Francisco, la ex biblioteca y pinacoteca virreinal del Museo de Guadalupe, la exhacienda de Bernárdez y el Palacio Legislativo. Se logró la adquisición de 36 obras de Julio Ruelas, 8 de Pedro Coronel y el artista Rafael Coronel donó 5 mil máscaras, 400 títeres de Rossette Aranda, más de 300 piezas de cerámica mexicana y una colección de 100 dibujos de Diego Rivera para conformar el acervo del Museo. Se consolidaron obras de restauración y consolidación de los sitios arqueológicos Chicomostoc – La Quemada en Villanueva, las Ventanas en Juchipila y Alta Vista en Chalchihuites-, y, a través de la Junta Estatal de Monumentos, en los centros históricos de Jerez, Sombrerete, Nochistlán, Pinos y Villanueva, se realizaron obras de rescate, restauración y conservación. Se trabajó en asesoramiento de la construcción de los hoteles Paraíso Radison y Quinta Real en la capital. El Museo Toma de Zacatecas recibió aportaciones de billetes antiguos, fotografías, libros, documentos y algunas armas. Federico Sescosse recibió del presidente Carlos Salinas de Gortari una distinción nacional. Se inauguró el Museo Rafael Coronel y se presentó en la plaza de armas al tenor Plácido Domingo, así como a los Niños Cantores de Viena. En el periodo se celebraron intercambios y colaboraciones con el FIC de Guanajuato; Detroit, Michigan; Nueva York, San Antonio, Texas; Los Ángeles, California y Guatemala.

62 RESUMEN: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde" 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 51-70.



- **Gob. Pedro de León Sánchez (1992)⁶³**

Se creó la Red Estatal de Bibliotecas con 135 unidades en operación. Se logró el proyecto del Museo “Pedro Coronel”. Se llevó a cabo la 6a edición de la Semana Cultural titulada “Zacatecas en la cultura” con artistas nacionales y extranjeros procedentes de Cuba, Guatemala, Argentina, Estados Unidos y Brasil.

- **Gob. Arturo Romo Gutiérrez (1992-1998)⁶⁴**
Dir. Luis Félix Serrano

Su gobierno definía la cultura como: “el conjunto de actos y procesos de creación y transformación de los objetos espirituales que por naturaleza solo la individualidad del hombre emprende y produce para compartirlos”.⁶⁵ El Centro Cultural dispuso servicios de enseñanza y promoción cultural a 23.300 personas de la ciudad de Zacatecas, Guadalupe y municipios. El instituto Zacatecano de Cultura capacitó a 2.045 personas en artes plásticas, música y animación. Se firmaron 28 convenios de intercambio artístico con diversas organizaciones. La descentralización de la cultura se concretó a través del Sistema de Creación de Organismos Municipales de Cultura. Se desarrolló un plan de becas, subsidios y apoyos de financiamientos diversos para impulsar el talento de los creadores zacatecanos en áreas de teatro, música, danza, artes plásticas, manifestaciones populares, literatura y actividades intelectuales.

El Festival Cultural Zacatecas que había surgido por primera vez en 1987 con el nombre de “Semana Zacatecas en la Cultura”, cambia a “Festival Cultural Zacatecas” en 1993. Participan municipios como Jalpa, Tepetongo, Fresnillo Villa de Cos, Juan Aldama y Río Grande, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el IMSS el ISSSTE. Para dicho festival se lleva a cabo la Muestra Estatal de Teatro y Ciclos de Cine. Se crea el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes instalado en mayo de 1994 con montos de 600 mil pesos. Se crea el Programa de Investigación y Preservación del Patrimonio Cultural con el cual se apoyaron once proyectos: cinco para Culturas Populares; dos a Investigaciones Antropológicas, dos a Investigaciones Estéticas, uno a estudios experimentales y uno dirigido a “Candelario Huizar” (músico zacatecano).

Se promovieron 103 ciclos de cine, algunos videos, así como 25 concursos literarios, de artes plásticas, arte popular, artesanías, oratoria y declamación. El Sistema de Información

63 RESUMEN: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 71-75.

64 RESUMEN: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 77-94.

65 *Idem.*



Cultural se fortaleció con el registro de 86 autores, 57 artesanos y 234 intelectuales. En Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural se logró establecer un programa de inventario de piezas y objetos de patrimonio que registraron 912 piezas localizadas en siete museos municipales y comunitarios de la entidad, con 348 impresiones fotográficas de diversos materiales. El programa de apoyo a las culturas municipales y comunitarias se incrementó a 333% con relación al periodo anterior. Se formaron doce grupos de Animación Cultural en las colonias populares, donde destacó la participación de la comunidad en la creación, programación y ejecución de actividades artístico culturales.

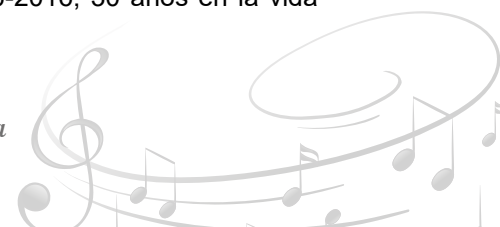
Se formalizó la Creación del Premio Estatal de Pintura y el IV Certamen de Pintura Infantil, así como el Primer Encuentro de las Culturas Municipales y la Primera Muestra de Cultura Popular del Estado. En materia de Comunicación y Divulgación se creó el Fondo Estatal de Ediciones que permitió la asignación de recursos financieros para publicaciones y coediciones con la revista “Artes de México”. Se realizó un convenio con los Estados del Circuito Centro Occidente para la grabación de un disco compacto de intérpretes nacionales. Se realizó un programa de ampliación y mejoramiento de la infraestructura, con la implementación de talleres y 10 museos comunitarios en Valparaíso, Sombrerete, Jerez, Vetagrande y Loreto. Se realizó el Festival Cultural 98 y el III Festival de la Muerte.

- **Gob. Ricardo Monreal Ávila (1998-2004)⁶⁶**
Dir. José Esteban Martínez- David Eduardo Rivera Salinas

Se invirtió en el rescate arquitectónico del exseminario de Zacatecas para la segunda etapa del museo Manuel Felguérez y se habilitó un área del museo Rafael Coronel para integrar la colección. Durante el Festival Cultural Zacatecas de 1999 se realizaron 178 eventos artísticos. En el Centro Médico Nacional Siglo XXI se inauguró “Un siglo de plástica zacatecana” y se realizaron las Jornadas Lopezvelardeanas. Se incorporó el Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, bajo Acuerdo de 1999. En el Programa Estatal de Apoyo a la Creación se desarrollaron 91 proyectos que beneficiaron al menos a 187 artistas. Hubo 25 proyectos apoyados por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales. En el Programa Estatal de Difusión y Promoción de la Cultura las acciones fueron: difusión de las artes y programas especiales de actividades editoriales.

Para el Programa Estatal de Descentralización se apoyó la Creación del Centro Estatal de Zacatecas y se impulsó la creación del Colegio de Zacatecas que no llegó a formalizarse. Se continuó con los 41 fondos concertados para la cultura en todo el

66 RESUMEN: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 96-118.



Estado. Se consolidaron programas como: el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Fondo Especial para el Desarrollo Cultural Infantil, Fondo Especial de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, Fondo Especial a la Lectura, Fondo Regional Centro Occidente y 36 fondos municipales, Unidad Estatal de Culturas Populares, Programa Estatal “Salas de Lectura”, Festival Internacional de Teatro de Calle, Festival Internacional de Títeres, Coloquio Musical Zacatecas, Radio Zacatecas y Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde”.

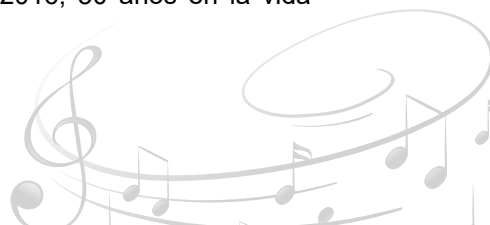
- **Gob. Amalia García Medina (2004-2010)⁶⁷**
Dir. David Eduardo Rivera Salinas

Se gestionó la integración de 37 fondos municipales y la constitución de fondos comunitarios con 14 agrupaciones ciudadanas en los que se mezclaron recursos de la federación, el Estado, los municipios y la comunidad bajo la vigilancia de la ciudadanía a través de 36 agrupaciones ciudadanas. Los museos mejoraron, con una asistencia de más de 278.000 personas. Se trabajó en la modernización de Radio Zacatecas con el establecimiento de convenios con cadenas internacionales como la BBC de Londres. Se llevó a cabo el Taller en Gestión Cultural para el Desarrollo Municipal.

Se realizó la entrega del Premio “Manuel Pastrana” para la preservación y restauración del Patrimonio Cultural Edificado de Zacatecas. Se llevó a cabo la restauración de la Capilla de Nápoles en Guadalupe, Zacatecas. Se consolidaron los Programas Patrimoniales de Desarrollo del Conocimiento como: el Centro de Investigación y Documentación Cultural, la Ciudadela del Arte, el Centro Estatal de Artes y Oficios, el Centro Estatal de las Artes, los Centros Culturales Municipales, la Fototeca del Estado, la Cineteca del Estado y el Archivo Histórico de Zacatecas, así como el Sistema Estatal de Museos, el Programa de Desarrollo Cultural para los Jóvenes y los Festejos del Bicentenario y Centenario.

Se impulsaron Campañas Estatales de Ópera, se proyectó la Restauración Virtual de la Iglesia de San Agustín, se consiguieron proyectos internacionales con Ontario, Canadá, la Acrópolis de Atenas y se promovió la presencia de Zacatecas en la Feria Internacional de Frankfurt Alemania 2008, con una muestra de 120 títulos editados por el Instituto Zacatecano. Se organizó la Feria del Libro y la apertura de Salas de Lectura para públicos específicos, así como la consolidación del Centro de Documentación e Investigación de las Artes. Se tramitó el apoyo para 14 espacios estatales y 24 municipales como el museo del Zóquite, la Casa de Cultura de Tacoaleche, el Museo de Arte Sacro, el Teatro Hinojosa, el Teatro Ramón López Velarde, la Fototeca y la Cineteca de Zacatecas.

67 Resumen: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 119-132.



Se estableció la coordinación con la zona centro occidente: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Michoacán. En 2010 se inauguró el evento internacional HAY FESTIVAL en Zacatecas, mismo año en que se consagró el retablo del altar mayor de la Catedral Basílica de Nuestra Señora de la Asunción, creado por el artista plástico Javier Marín con la asesoría de expertos del INAH, UNAM, CONACULTA, ICOMOS e INBA.

- **Gob. Miguel Alonso Reyes (2010-2016)⁶⁸**
Dir. Gustavo Salinas Iñiguez

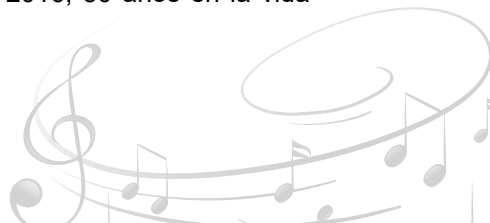
Entre los planes propuestos se dispuso un levantamiento de inventario completo sobre el patrimonio cultural material e inmaterial del Estado, el establecimiento de un Centro Estatal para la Preservación del Patrimonio Cultural, creación de un Fondo para la Producción Editorial y de materiales audiovisuales, incremento de los recursos destinados a los programas de rescate y Fortalecimiento del Arte y la Cultura Popular, apoyo a cronistas municipales, rescate del Archivo Histórico de Zacatecas, apoyo a la creación de Archivos Históricos Municipales, creación de la Red Estatal de Archivos Municipales, firma de convenios con los municipios; mejoramiento y modernización de los teatros y museos, creación de espacios adecuados en las cabeceras municipales; protección, conservación y revitalización de la Ruta de la Plata y Camino Real de Tierra Adentro.

Entre las principales acciones se preparó la Conmemoración de los 100 años de la Toma de Zacatecas. Se concretaron obras de restauración tanto en la Catedral como en el templo de Santo Domingo, el Mercado González Ortega y la Casa Municipal de Cultura. Se procedió a la restauración de algunos monumentos de Zacatecas. Se robusteció la descentralización de las políticas culturales, la consolidación del Festival Cultural Zacatecas, del Festival Internacional del Teatro de la Calle, del Festival Internacional del Folklore, del Festival Internacional de Jazz y Blues y del Festival de Navidad.

Se realizaron actividades de difusión, publicación y servicio de consulta en el Archivo Histórico. Se promovió el estímulo a creadores en colaboración con la federación, otorgamiento de 70 estímulos económicos y reconocimiento a la trayectoria de creadores en las diversas disciplinas, gestión y operación de la Red de Festivales Internacionales, nacionales, estatales y municipales. Se realizó la impresión del Calendario Cívico 2014.

Se firmó una fuerte inversión para mejorar y ampliar la infraestructura turística y cultural de Zacatecas, para la conservación y restauración de inmuebles, remodelación e iluminación del centro histórico, así como la creación y renovación de museos,

68 RESUMEN: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas, 133-147.



fomentando la actividad turística y cultural de Zacatecas. Se puso en marcha el plan maestro de iluminación escénica y arquitectónica del centro histórico de Zacatecas y se realizó el Foro Iberoamericano de la Lengua Española, así como el Festival Internacional de Narración Oral.

- **Gob. Alejandro Tello Cristerna (2016-2021)⁶⁹**
Dir. Alfonso Vázquez Sosa

Entre los Proyectos Transversales que diseñó esta administración se realizaron: culturazac.gob.mx y vimeo.com/culturazac en sustitución a los folletos y agendas culturales impresas, dado el periodo de pandemia vivido. También se construyó la plataforma digital: Identidad y Cultura, Plataforma de registro de Danzas Típicas de Zacatecas; Catálogo Cultural Zacatecas y Glosa Histórica de Zacatecas, aplicación que permite consultar información, datos, fotografías, mapas, cuadros, fechas sobresalientes, lugares específicos, personajes y acontecimientos importantes de las distintas épocas de México; así como enriquecer los contenidos con la interacción de cronistas, investigadores, maestros y todo aquel interesado en el tema. Se logró el equipamiento para Orquestas de Zacatecas. Se consolidaron festivales ya existentes y nuevos: Festival Cultural Zacatecas, Festival Cultural de la Diversidad Sexual, Festival del Folclor Internacional “Gustavo Vaquera Contreras”, Festival Internacional de Jazz y Blues, Festival Internacional de Teatro de Calle, Festival de Música Manuel M. Ponce.

Sobre celebraciones y fiestas tradicionales se impulsó: el Festival del Corrido a Don Antonio Aguilar, Festival de Día de Muertos “Fray Joaquín Bolaños”, Festival Internacional de Narración Oral, Programa de Narración Oral, Otoño Musical, Festival Barroco del Museo de Guadalupe, Jornadas Candelario Huízar, Ediciones #YoLeolZC. Sobre el Programa de presentaciones editoriales se realizaron: Jornadas Lopezvelardeanas y Premio Iberoamericano «Ramón López Velarde», la Conmemoración por el Centenario luctuoso del poeta Ramón López Velarde, así como el Fondo Especial de Fomento a la Lectura, el Programa Nacional “Salas de Lectura”, el programa Vive la Ciudad, la Muestra Estatal de Teatro, el Programa Nacional de Teatro Escolar, el Festival de Navidad, el Programa Cultura Incluyente 2020, las Reflexiones en Perspectiva de Género 2020 y Cultura ¡Hasta Donde Estés!

En apoyo a agrupaciones artísticas se benefició a: la Academia de Música Antigua de Zacatecas 2020, el Ensamble Vocal Ramón López Velarde, la Camerata de la Ciudad de Zacatecas, la Orquesta de Cámara y Coro del Estado. Se celebró como cada año el programa PACMY de apoyo a proyectos comunitarios, la Feria Nacional del Libro 2016-2021, el programa Formación Artística en el Extranjero, el Programa de Estímulos a la

⁶⁹ Zacatecas, capital de la cultura y del arte.



Creación y Desarrollo Artístico de Zacatecas, los Encuentros de Literatura y Oralidad en Lenguas Mexicanas, el programa Cultura en Casa, el Programa Alas y Raíces, los Talleres Infantiles del Festival Cultural Zacatecas, los Talleres de Estímulo a la Creatividad Infantil en Municipios, los Talleres de Verano, las Festividades Culturales Municipales, los Servicios Educativos en Museos, el Proyecto Editorial Infantil y Juvenil, la Certificación de Promotores, el Festival Fandango de Arte Infantil Gachita Amador, el Taller de Turismo Cultural y el Taller de Cultura y Derechos Culturales.

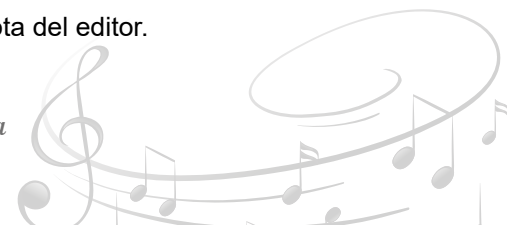
Se realizaron capacitaciones en políticas culturales y su descentralización en el Estado, así como el Curso Taller de Gestión Cultural, el Encuentro de Programadores del Centro Occidente, el Encuentro de Gestión de Narrativa de la Región Centro Occidente en sus emisiones 5ta, 6ta y 7ma. y el programa Emprendimientos Culturales MAPAS en Tenerife, el FimPro en Guadalajara, Circulart en Colombia y el Festival en el País Vasco.⁷⁰

4. Percepción de cultura en los distintos períodos

Haciendo un breve repaso de las políticas públicas que antecedieron a los años 80 del siglo XX en Zacatecas, puede afirmarse que estuvieron marcadas por el protagonismo de un personaje que desde los años 60 se propuso impactar en el escenario de la cultura, gracias a su capacidad de agencia. Nos referimos a Don Federico Sescosse Lejeune (1915-1999), quien destacó como un gran promotor y defensor del patrimonio material de la ciudad de Zacatecas. Él fundó la Sociedad de Amigos de Zacatecas en 1940 en compañía de Genaro Borrego Suárez del Real y Eugenio del Hoyo, cuyo equipo redactó el proyecto de Ley de Protección y Conservación de Monumentos Históricos. Intervino en la adquisición de la Colección Mertens de Arte Huichol (gran atractivo del Museo Zacatecano); contribuyó a la restauración del Colegio Apostólico de Guadalupe (actualmente pinacoteca del convento); gestionó la restauración y remodelación de una gran cantidad de monumentos y edificios representativos de Zacatecas, restauró la fachada lateral del Antiguo Templo de San Agustín e intervino en el cuidado de las ruinas arqueológicas de La Quemada y Chalchihuites, entre otras cosas (Zacatecas en Imagen, 2013).

Pero la formalización de las políticas públicas en materia de cultura surgió a partir de la expedición de la “Ley que crea el Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde” durante el gobierno del Lic. Genaro Borrego Estrada el 29 de diciembre de 1986, como organismo público, descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonios propios. De 1986 a 1998, el Gobierno de Zacatecas estuvo encabezado por el Partido Revolucionario

⁷⁰ Ver en el anexo final el cuadro completo de eventos culturales de 1994. Nota del editor.

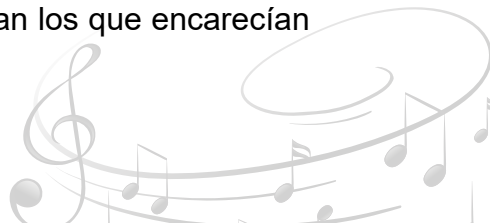


Institucional (PRI); posteriormente, El Instituto tuvo dos periodos marcados por el Partido de la Revolución Democrática (1998-2010), volviendo a retomar el PRI el liderazgo de 2010 a 2016.

Como se observó, durante el primer periodo del Instituto se pusieron las bases legales, formales y materiales al haber restaurado inmuebles como el Templo de Santo Domingo, el exconvento de San Francisco, la exbiblioteca y pinacoteca virreinal del Museo de Guadalupe, la exhacienda de Bernardez y el Palacio Legislativo. Asimismo, se adquirieron piezas de gran importancia para significar los acervos de los museos zacatecanos y se comenzó a trabajar con el INBA y el ISSSTE para arrancar el inicio de lo que ahora es conocida como la Semana Cultural Zacatecas en su edición 38 (2024). También, con el apoyo de la Junta de Monumentos, se comenzó a fortalecer la conservación y preservación de algunos centros históricos municipales y esto se difundió a la preservación de sitios arqueológicos. Durante el gobierno de Arturo Romo Gutiérrez, El Instituto sentaba las bases para la formación grupal e individual de los artistas, poniendo a disposición del público y consumidores del arte, cursos de enseñanza y promoción cultural en la ciudad capital y municipios, capacitando a 2.045 personas en artes plásticas, música y animación, y firmando también convenios de intercambio artístico.

Se crearon las Casas Municipales de Cultura en un afán de descentralización de la cultura y se gestionaron subsidios y apoyos para todas las áreas artísticas. Se creó el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes y programas de apoyo a las culturas municipales y comunitarias. Durante los periodos de Ricardo Monreal Ávila y Amalia García se institucionalizó la cultura con la creación de gran cantidad de Fondos (37), Programas y Festivales. Se levantaron organismos dependientes de El Instituto al consolidar el edificio de la Ciudadela del Arte, donde se albergó la Cineteca, la Fototeca, aulas de enseñanza, exposición y talleres y se posicionó a Zacatecas a nivel internacional con Festivales como el Hay Festival y convenios con algunas capitales del mundo.

El periodo de Miguel Alonso Reyes se caracterizó por su gran producción editorial, legando la memoria del Instituto por 30 años. Se creó la Red Estatal de Archivos Municipales, se consumó la firma de convenios con los municipios; mejoramiento y modernización de los teatros y museos y la revitalización de la Ruta de la Plata y el Camino Real de Tierra Adentro. Desde una mirada de internacionalización, se invirtió en la remodelación e iluminación del centro histórico, así como en la creación y renovación de museos, fomentando la actividad turística y cultural de Zacatecas. No obstante, las noticias de ese sexenio 2010-2016, no fueron muy halagadoras. El presupuesto para el Festival Cultural Zacatecas 2011 fue recortado. De contar con 62 millones de pesos quedó reducido a 30 millones. Gustavo Salinas Iñiguez, titular del IZC afirmó que la fórmula para sostener la calidad del mismo sería eliminando a los intermediarios. Para él, los vínculos que agilizaban los contratos y convenios culturales con artistas eran los que encarecían



los eventos, refiriendo a que se podía ahorrar en este proceso haciendo contacto directo con los artistas y las compañías.

Ese año la participación en el FCZ se dividió en 50 por ciento artistas zacatecanos, 25 por ciento internacionales y el mismo porcentaje para nacionales: “la idea es privilegiar a los artistas locales, porque estamos buscando un equilibrio” (ntrzacatecas, 2011, s/p). También enfatizó que daría preferencia a la serie de actividades que realizaba el Instituto, como el Festival Surco, las 2as. Jornadas Nacionales Candelario Huízar. Y, por lo que respecta a espacios, también el sexenio se vio mermado. El más reciente de los museos en Zacatecas, que había abierto apenas en 2010, cerró sus puertas para generar una “reorientación”. “Es un museo que nos está costando mucho dinero y que de migración no tiene nada, hemos pensado en cerrarlo temporalmente para reconfigurarlo; la idea es hacerlo un bonito museo que refleje el fenómeno migratorio” (ntrzacatecas, 2011, s/p). Para este efecto se solicitaría apoyo a especialistas de la UAZ y al CONACULTA para llevar a la práctica el proyecto de reconfiguración.

Las políticas del gobernador Alejandro Tello Cristerna experimentaron un revés económico nacional que impactó en el programa sexenal de cultura. No obstante, se consolidaron festivales ya existentes y se crearon nuevos, dando margen con más decisión a la expresión de cultura alternativa y encuentros de literatura y oralidad en lenguas mexicanas. Al respecto, el periodista Alfonso Vázquez dice:

Es decisión del gobierno federal, y no estatal, el que programas culturales se hayan eliminado y en su lugar se hayan establecido otros con nuevas reglas de operación, dijo Alfonso Vázquez Sosa, director del Instituto Zacatecano de Cultura. Detalló que la Secretaría de Cultura federal fue quien negó la posibilidad a los estados de participar en fondos mixtos. Respecto a los programas, puso como ejemplo la desaparición del subsidio PISO, un fondo que en años recientes permitió el apoyo a distintos rubros en materia cultural. Este fondo, en el 2016, llegó a ser de hasta 32 millones de pesos y en el 2019 se redujo a 5 millones de pesos (Vázquez, 2021).

Si tratáramos de resumir en una línea del tiempo la actuación del IZC revisaríamos que hay expresiones que se sostuvieron como una tendencia durante los 30 años: la Semana Cultural, las jornadas López Velardeanas (que siempre se han trabajado en conjunto con la Universidad Autónoma de Zacatecas) y los talleres de enseñanza. Ocasionalmente el instituto colaboró con el INAH en obras de restauración de bienes inmuebles y sitios arqueológicos. Y cuando se promovieron los programas nacionales e institucionales desde CONACULTA (PACMYC, entre ellos) se generó una oferta de participación como apoyo a comunidades, estudiantes, investigadores y creadores.



Si regresáramos a las definiciones de cultura que mencionamos al principio, diríamos que El Instituto fluctúa entre la definición clásica de “instruir” en las artes cultas (conciertos de música clásica, ópera, teatro convencional, danzas en sus distintas expresiones), o entre nutrir las expresiones populares de comunidades y municipios, grupos alternativos, festivales reconocidos a nivel internacional. Pero los resabios de un terruño quedan como soporte de sus políticas culturales. Para los espectadores locales, la Semana Cultural es el termómetro de la calidad de la cultura. La afluencia de público varía según el grupo, cantante o artista que visite la ciudad en ese momento. Desde las presentaciones de Bob Dylan hasta Ara Malikian y Susana Harp, estos espectáculos gratuitos han atraído a espectadores de todo el país. Además, destaca un entretenimiento que ha logrado plena aceptación entre el público: el Teatro de Calle.

La transformación -por ahora irreversible- está en las nuevas políticas anunciadas a partir de 2018: redistribución de la riqueza cultural, cultura comunitaria y de paz y Fortalecimiento de la economía cultural, donde lejos del discurso vimos las cifras que se le arrancaban a este sector: al INBA un recorte de 176.5 millones de pesos; a la Dirección General de la Secretaría de Cultura, 319 millones de pesos; a IMCINE, 43 millones de pesos; al CENART 30 millones de pesos; al Canal 22, 23 millones de pesos; a la Dirección General de Bibliotecas 21 millones de pesos, a la Dirección General de Publicaciones, 17 millones de pesos; a Desarrollo Cultural 13 millones de pesos, a Culturas Populares 13 millones de pesos. Haciendo caso omiso a la Declaración universal de 1948 y a la Declaratoria de Derecho Humano a la Cultura de la CNDH.⁷¹

Así pues, desde la perspectiva de Giménez (2005), viendo a la cultura como una dimensión analítica de la vida social, y el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad, estaríamos en condiciones de afirmar que, para el Instituto Zacatecano de Cultura, los últimos dos sexenios se convirtieron en una respuesta necesaria a un público demandante de productos culturales, pero sin el respaldo federal que minaba la creación, producción, difusión, divulgación y protección de las manifestaciones culturales, ponderando por encima de esto las prioridades de difusión del “arte culto”.

CONCLUSIONES

A lo largo de 30 años en Zacatecas, la cultura y la definición de la misma impacta directamente en las políticas públicas aplicadas por el gobierno en turno. A fines de 1993, Zacatecas - por su particular fisonomía porfiriana con un majestuoso centro histórico pleno de edificios neoclásicos recubiertos de cantera rosa - fue acreedora al nombramiento de Ciudades Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Este nombramiento le valió

⁷¹ Investigación propia en diversos medios de comunicación nacionales.



la *puesta en valor* ciudadana que desde siempre lanzó un reclamo a sus autoridades para que la ciudad estuviera a la altura de dicho nombramiento. No así, los municipios del Estado, que debido al detrimento económico por penurias y pobreza extrema se convirtieron en grandes expulsores de mano de obra, abandonando sitios, cabezas municipales, rancherías, cascos de haciendas, edificios emblemáticos, etc.

Es posible que la situación geográfica de Zacatecas, ubicada en el centro-norte de la República haya permitido la conservación de zonas monumentales. Y que respecto a la gran cantidad de pintores y artistas en el siglo XX haya influido la herencia de un destacado gobernante del siglo XIX: Francisco García Salinas y sus políticas liberales. Así pues, las bases del gobierno de Genaro Borrego - con la fundación de museos emblemáticos - fueron el soporte de la superestructura impulsada en los siguientes periodos, notando sin duda un gran arrastre en los años dorados de la gobernadora Amalia García, en que Zacatecas destacó al lado de otros estados de la república en materia de cultura, pero que verían su declive con los siguientes periodos de gobierno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONACULTA (2007). Programa Nacional de Cultura, Felipe Calderón Hinojosa, México.

Diario Oficial de la Federación (7 dic. 1988). Decreto por el que se crea el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública que ejercerá las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes.

Giménez, G. (2005), *Teoría y análisis de la Cultura. Problemas teóricos y metodológicos* (Tomos I y III) México, CONACULTA-ICOCULT.

Giménez, G. (2005). *La concepción simbólica de la cultura, en Teoría y análisis de la cultura*. México, CONACULTA.

Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” (2021). *Memoria de Administración 2016 – 2021*. Gobierno del Estado de Zacatecas, Documento Digital proporcionado por el Mtro. Alfonso Vázquez Sosa.

Ntrzacatecas (2011).

<http://ntrzacatecas.com/noticias/zacatecas/2011/02/08/recortan-presupuesto-al-festival-cultural/>

Ntrzacatecas (2011). <http://ntrzacatecas.com/noticias/2011/01/10/caro-e-inutil-el-museo-de-las-migraciones/>

Rausell, P. & Martínez, J. (2005) *Apuntes y herramientas para el análisis de la realidad cultural local*, Unidad de Investigación en Economía Aplicada a la Cultura.



Síntesis: Universidad de Sonora – UNISON, Universidad en Hermosillo, México. (s/f). https://pics.unison.mx/SemyAct/LA_CONCEPCION_SIMBOLICA_DE_LA_CULTURA%5B1%5D.pdf

UNESCO (2005). <https://www.org/creativity/es/2005-convention>.

Universitat de València (2012). *Zacatecas, capital de la cultura y del arte*. Edgar Tavares López, Textos; Ignacio Guevara, fotografía, CONACULTA-IZC, GODEZAC.

Vázquez (2021). El Líder.

<https://www.liderzacatecas.com/2021/02/11/fue-decision-del-gobierno-federal-eliminar-programas-culturales-alfonso-vazquez/>

Vela Robles, A. (Ed.) (2016). *Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” 1986-2016, 30 años en la vida cultural de Zacatecas*. México, Impresos y Comisiones Abner Vela Robles.

Zacatecas en Imagen (2013). <https://imagenzac.com.mx/gente/federico-sescosse-un-eterno-enamorado-de-zacatecas/>







SOLANYE CAIGNET LIMA

Universidad Autónoma de Zacatecas

Solanye Cagnet Lima es originaria de La Habana, Cuba, y nacionalizada mexicana, es docente investigadora en Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas; mezzosoprano, maestra de canto y violinista. Ha interpretado roles operísticos destacados, como Carmen, Santuzza en *Cavalleria Rusticana* y Rosina en *El Barbero de Sevilla*, además de participar en festivales en México, Estados Unidos y Cuba. Como docente, ha titulado a más de quince estudiantes, impartido clases magistrales y publicado artículos sobre educación musical en revistas internacionales. También es autora de la antología *Letras ocre* (2022) y desarrolla investigaciones sobre arte, enseñanza del canto y el género fantástico en la literatura. Tiene una licenciatura en canto, una Maestría en Filosofía e historia de las Ideas y la ópera y un Doctorado en políticas educativas y estudios culturales. Es docente-investigadora en la Licenciatura en Canto de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Perfil Prodep, Miembro del Cuerpo Académico consolidado CA-UAZ 172, Teoría, Historia e interpretación del arte y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

LA SERPIENTE, IMAGEN ICÓNICA DE LA CULTURA EN MÉXICO

THE SNAKE, ICONIC IMAGE OF CULTURE IN MEXICO

Solanye Caignet Lima

solanyec1@uaz.edu.mx

Unidad Académica de Artes,

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

RESUMEN

En México trascendió un lenguaje de símbolos a través de determinadas figuras desde donde se han formulado grandes preguntas universales. Este es el caso del símbolo de la serpiente, que durante siglos destacó por su carácter alegórico en la cultura mexicana, desde diferentes perspectivas sociales, artísticas y culturales, así como su influencia en el paradigma universal que define a las diversas comunidades desde la prehistoria hasta el presente. El objetivo de este trabajo fue contextualizar de manera general la simbología de la serpiente desde dos perspectivas: la arqueológica y la artística-social. De esta manera, se hizo un esbozo de la significación de su simbología, sin tomar en cuenta una línea de tiempo, sino de manera selectiva puntualizando la importancia del ritual y lo ceremonial de su esencia. Se determinó que es uno de los símbolos más suntuosos que existen dentro de la cultura mexicana. En estas páginas se señalarán aspectos concretos que denotan la presencia de un símbolo ontológico y ceremonial resaltando la importancia que el mismo tiene para varias comunidades de México, tomando como base los rituales efectuados para influir en conceptos profundos como el significado de la vida, la muerte y la hechicería en el primer apartado. En la segunda parte se hará un acercamiento a su injerencia dentro de la danza folclórica, tomando varios ejemplos que han resaltado a través del tiempo y ahora forman parte de un culto que aún es motivo de estudio y que señalan un estilo de vida de ciertas colectividades en el país.

Palabras clave: Simbología, serpiente, México, Revueltas, Ibarra.



ABSTRACT

In Mexico, a language of symbols has transcended time through specific figures, from which profound universal questions have been formulated. This is the case with the symbol of the serpent, which for centuries has held an allegorical significance in Mexican culture, permeating various social, artistic, and cultural perspectives while also influencing the universal paradigm that defines diverse communities from prehistory to the present. The objective of this study is to generally contextualize the symbolism of the serpent from two perspectives: the archaeological and the artistic-social. Rather than following a strict chronological approach, this analysis selectively highlights the ritualistic and ceremonial essence of the symbol. Findings indicate that the serpent is one of the most rich and enduring symbols in Mexican culture. This study explores specific aspects that underscore the presence of an ontological and ceremonial symbol, emphasizing its significance for various communities in Mexico. The first section examines ritual practices associated with the serpent, particularly their influence on fundamental concepts such as life, death, and sorcery. The second section delves into the serpent's presence in folkloric dance, analyzing notable examples that have emerged over time and now constitute a cultic tradition that is still a subject of study, and which defines a lifestyle of specific communities in the country.

Keywords: Symbolology, snake, México, Revueltas, Ibarra.

*Si pudiera regresar al Edén
A pesar de los ángeles y sus espadas de fuego
Y se me diera a escoger qué personaje encarnar en la tragedia,
Quisiera ser la serpiente.* (Rojas Tamayo, Marié, 2004)

INTRODUCCIÓN

La significación trascendente de la iconografía simbólica, así como el análisis del mito filosófico de la serpiente en la cultura mexicana es un tema demasiado vasto, los investigadores no pueden abarcar la magnitud del mismo, por lo que este trabajo es solo una aproximación al tema.

La serpiente ha sido el centro de muchos de los rituales y ceremonias tanto de tipo religioso como artístico y político dentro de la historia de México. Desde la semiótica se denotan rasgos interesantes en cuanto a la relación significativa entre la serpiente y el hombre y su valor fantástico, de lo que deducimos que la serpiente tiene dos valores aparentes: el de serpiente y el de lombriz. Pero uno de esos valores aparentes es verdadero y el otro es falso (Umpiérrez, 2003, p. 6).



En esta investigación se señalarán aspectos concretos, no precisamente cercanos, que denotan la presencia de un símbolo ontológico y ceremonial resaltando la importancia que el mismo tiene para varias comunidades de México, tomando como base los rituales efectuados para influir en conceptos profundos como el significado de la vida, de la muerte y de la hechicería en el primer apartado.

En la segunda parte se hace un acercamiento a su injerencia dentro de la danza folclórica, tomando varios ejemplos que han resaltado a través del tiempo y ahora forman parte de un culto que aún es motivo de estudio y que señalan un estilo de vida de ciertas colectividades en el país. También se realiza, desde la literatura y la música, un análisis sucinto a partir de una colección de poemas de Octavio Paz y dos obras de grandes compositores mexicanos de la música sinfónica actual, que abordaron el tema de la serpiente, desde diferentes ángulos para crear una partitura musical de gran relieve y vanguardia técnica. Queda constatado que los apuntes de índole antropológico que se utilizaron para rebozar esta investigación han sido argumentados desde la perspectiva de investigadores y profesionales de la antropología.

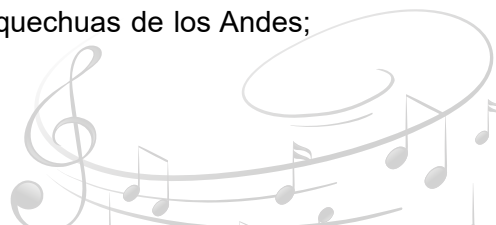
1. Simbología

La serpiente, ese reptil ofidio de piel escamosa y ojos vidriosos representa un poderoso símbolo de tipo religioso, artístico, matemático e incluso médico y que se destaca dentro de la cultura mexicana desde tiempos prehistóricos, en el ámbito de la visión mística. Así, esta figura notable también tiene un contexto cosmogónico convirtiéndose en muchas representaciones y mitos dentro de modelos filosóficos y sociales. Se puede ilustrar esta aseveración con ejemplos diversos, desde la tradición china, donde este animal representa un símbolo de fertilidad hasta la griega, donde se aprecia que este animal forma parte de algunos de los grandes emblemas (Franco-Vázquez, 2021, p. 1).

Existen diversos tipos de serpientes que convergen en el amplio mundo de los reptiles: pitones, culebras, cobras, víboras, que por siglos han sido protagonistas tanto de estudios científicos como de otras actividades con connotaciones metafísicas y de hechicería como la magia negra. Diferentes culturas en el mundo se han visto identificadas con esta imagen. Los asiáticos reverenciaron a la cobra; los africanos a la pitón; los aborígenes australianos a la serpiente arco iris y los americanos, al cascabel (Acerbi, 2011, p. 76).

Concretamente en Latinoamérica, esta simbología está vinculada con múltiples mitos:

En América y en fechas diferentes, la serpiente estuvo asociada con leyendas de longevidad y procreación. Recibió el nombre de Gucumatz, entre los quichés centroamericanos. Bochica en Colombia; Pay Zumé en Brasil; Viracocha entre los quechuas de los Andes;



Kukulkán entre los mayas y Quetzalli o Quetzalcoat (serpiente emplumada) para los nahuas y aztecas (Acerbi, 2011, p. 80).

Los simbolismos son diversos e, incluso, dentro de una misma cultura son variados: inmortalidad, renacimiento, fertilidad, lluvias, seducción, etc. También aparecen como poderosos guardianes de los tres mundos: inframundo, tierra y cielo. La serpiente guardiana Tzukán, por ejemplo, es la representación maya del agua, simbolizando también el estético significado de construcciones naturales cavernosas como cenotes o grutas. Así, Chaac, el Señor de la Lluvia, fue encomendado para abastecer al pueblo maya de agua, montando su “bestia alada”, recorriendo ríos y cenotes.

Se habla entonces de una serpiente alada, similar a un dragón; la serpiente y el dragón comparten algunas similitudes y ambas son parte fundamental del entorno cultural universal. Una de las representaciones más interesantes es la de Tonantzin, la Diosa madre, un símbolo referente a la figura femenina que puede ser visto con diferentes virtudes: poder, fecundidad e incluso, maldad. Esta herencia negativa se plasma en el primer libro bíblico, Génesis, donde se relata la relación de tentación y seducción entre la serpiente y Eva al incitarla a comer del fruto prohibido. Se nombra a la serpiente como un animal tramposo, asociado a la mujer. “La serpiente, como símbolo de la mujer, tiene que ser demonizado y con esta intención juega el papel de animal engañoso en la historia de la creación del Antiguo Testamento” (Fresneda, 2022, p. 6).

La serpiente es hipnótica, la manera en que se desplaza, la desarticulación de su cuerpo a causa de su movimiento de reptación, la fuerza con la que puede apretar a su presa, el veneno de su mordida y una mirada vidriada, han provocado que su figura sea fuente de temores ancestrales o veneraciones fanáticas. Así, se ha convertido en un animal cercano a alguna deidad o la misma reencarnación del diablo. Incluso en la actualidad sigue siendo fuente de estos conceptos polarizantes. También la alquimia descubrió la serpiente como “lo femenino en el hombre”, o, “su esencia húmeda”, identificándola con Mercurio, el dios andrógino o como Shiva, dotado de capacidad para el bien y el mal (Cirlot, 2005, p. 409).

En todas las culturas, desde el antiguo Egipto, ha habido alguna alusión a este símbolo. La Diosa Madre en las antiguas culturas era identificada como una cobra de un solo ojo por su clarividencia.

La serpiente por su muda de piel simboliza también la reencarnación, así que es un animal que se dice, no muere nunca. De esta forma, la vida nace de la muerte y la muerte de la vida. Nuevamente en la Biblia se le menciona como un animal maldito, condenado:



Por haber hecho esto, maldita seas entre todos los animales y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás del polvo de la tierra todos los días de tu vida. Yo pongo enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él te aplastará la cabeza mientras tú abalances a su calcañal” (Lledín, 2020, p. 72).

Aquí se presenta una visión de una serpiente con brazos y pies que luego le fueron cortados convirtiéndose entonces en la figura arquetípica que traspasó las fronteras culturales. Su simbolismo continúa rodeado de misterio y precisamente por su cuestión mística aún permanece en lacónicos resultados desde el punto de vista científico. Lo que si es cierto es que, hay mucha historia y su iconografía es profunda: la imaginería de las serpientes en los códigos calendárico-adivinatorios o en los de tipo histórico es abundante, aunque no hay trabajos detallados sobre la identificación concreta de las distintas especies de ofidios que se encuentran en las pictografías” (Hermann, 2023, p. 3).

La serpiente también es grandilocuente, es poder absoluto, es fuerza.

...la danza de la serpiente se ha relacionado con un famoso episodio bíblico: así, ya que la serpiente es denominada Goliat y el arquero es denominado David, entonces los danzantes serían las ovejas del rebaño de David. Pero también menciona que, como etnólogo, entiende claramente “que las ovejas son las nubes que acompañan al rayo-David, que (...) triunfa sobre las aguas enemigas”, lo cual considera “un milagro de equilibrios sincréticos” (Signorini, 1994, citado en Filgueiras, 2013, p. 26)

En el Clan de la cultura *Hopi*, tribu localizada principalmente en la zona de Arizona, Estados Unidos, la serpiente forma parte principal de sus rituales y aquí nace el Clan de los bailarines de la Serpiente, que era una danza ceremonial. También tenían imágenes que no eran de Kachinas, como un hombre o mujer *Hopi*, una sociedad de sacerdotes, mujeres iniciadas en la sociedad clan de bailarines de la serpiente, granjeros y, ocasionalmente, alguna de las más sagradas figuras ceremoniales (Barton, 2008).

La tribu *Hopi*, que hablaban lenguas Uto-aztecas con miles de años de antigüedad, también migraron a Mesoamérica llevando este culto hereditario. Para ellos la ceremonia era reconocimiento de hermandad y comunidad.

La serpiente de las nubes, nombre con el que también se le conoce al gran Mixcóatl, es una representación cultural que evoca directamente al simbolismo profundo de la figura de la serpiente:

Mixcóatl, «Serpiente de las nubes», era un dios mesoamericano identificado con la caza, la Vía Láctea y las estrellas y los cielos en general. Es posible que el dios derive originalmente de un cazador deificado y líder guerrero de los pueblos tolteca-chichimecas



del centro de México. En la mitología, es el padre de las constelaciones del sur y del gran dios mesoamericano Quetzalcóatl (Cartwright, 2017, p. 1).

Quezalcóatl, la gran serpiente emplumada guarda relación con Kulkán, la serpiente que baja por las escaleras de ChiChén Itzá, dando comienzo al equinoccio primaveral. Kulkán en su raíz etimológica significa pluma y serpiente y por su figura y poderío visual y artístico, se tiene la idea de una representación divina. En la antigüedad solían ofrecerse diversos sacrificios a estas deidades como se demuestran en algunas excavaciones:

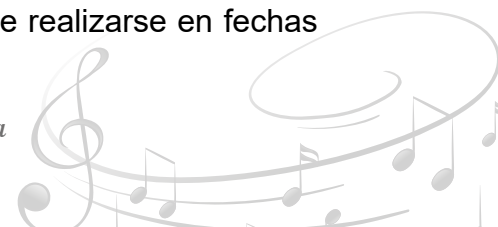
Tomando en consideración la existencia de más entierros masivos de víctimas encontrados en otros trabajos del INAH efectuados en 1993-94, y patrones probables en partes no excavadas de la Pirámide de la Serpiente Emplumada, es evidente que se sacrificaron unas 200 víctimas en el momento de construirse la pirámide, probablemente a inicios del tercer siglo d.C. Muchas de ellas fueron varones asociados con numerosas puntas de lanzas y dardos y atuendos militares más bien elaborados. Otras fueron mujeres jóvenes, y las ofrendas que sobrevivieron fueron menores en cantidad. Otras víctimas más, casi todos varones, presentaban menos asociaciones militares, pero sí exhibían ricas ofrendas, indicando un status relativamente elevado (Cowgill, 2005, p. 2).

Acotando a lo expuesto anteriormente, se reconoce a la serpiente emplumada como una divinidad creadora y dominante sobre los diferentes planos, autora de lo que crece en la tierra y hacedora de la lluvia, también asociada a la muerte y a la desgracia. Pero también indica un respeto o un miedo atroz, por lo que se convierte en un todo. La serpiente representa el todo, pero también la nada, el vacío.

2. Representación en la danza

La danza es una de las formas más antiguas de la expresión humana, a través de los movimientos corporales que transmiten un lenguaje determinado, los danzantes se conectan emocional y espiritualmente. Así como en la historia del canto donde se narra que este nació como canto ritual y de celebración, la danza también tiene un origen parecido. Es un arte que solo puede ser integrado por los humanos y, en este caso, la ritualidad que la acompaña desde las civilizaciones antiguas es motivo de análisis y mención debido a la evolución y al contexto identitario que la distingue. Existen muchos tipos de rituales en la danza que, dependiendo del contexto en el que fueron evolucionando, se definen como religiosas, puramente ceremoniales o folclóricas.

En el norte de México se practican algunas danzas folclóricas con un significado muy profundo y una simbología diversa. La de los Matlachines o Matachines, según sea la raíz con la que se quiera nombrar, es un ejemplo de éstas. Suele realizarse en fechas



específicas de celebración religiosa, generalmente en el mes de diciembre. Es una danza migrante de tradiciones tanto indígenas como prehispánicas, de gran colorido y lucimiento.

Especialmente la de El Visitador, toma su nombre de la comunidad García de la Cadena en Zacatecas y data de principios del siglo XX:

... la danza "El Visitador" fue traída por el señor Hipólito Sánchez bajo la influencia de las danzas de Trancoso, Zacatecas y desde entonces ha pasado de generación en generación. En la actualidad se encuentra depositada con la familia Reséndez-Casas, bajo la responsabilidad del señor Agustín Reséndez Delgado, jefe de la danza, quién lleva 66 años en ella y el señor Jorge Reséndez-Casas, capitán de la danza, con 35 años (Valdés, 2013, p. 140).

La danza folclórica es una tradición que puede considerarse familiar, de unión, de comunión. Está acompañada musicalmente por un violín y una tambora y tiene elementos religiosos y cósmicos que juegan con el ideograma de la serpiente, a manera de juego y celebración, incluso se agrupan simulando la forma de la serpiente enrollada, alegoría de tiempo y retorno:

El objetivo de la serpiente es atrapar a los viejos de la danza para matarlos simbólicamente. El capitán simula lanzarles flechas con su arco y una vez atrapados, se invierten los papeles: los morenos tratan de cazar la cabeza de la víbora, es decir, al capitán, mientras los demás tratan de protegerlo. Es un juego cargado de un simbolismo que se refleja en sus evoluciones y se le puede relacionar con la danza de la serpiente de los indios Pueblo estudiada por Aby Warburg en 1895... (Valdez, 2013, p. 143).

También encarnan la danza como manifestación de fecundidad, pidiendo a su deidad por la lluvia y la abundancia de sus cultivos. Aby Warburg, estuvo en contacto con varias tribus y comunidades nativas de Norteamérica y desde su perspectiva investigativa, acuñaba ciertas fases de su propia conciencia con base en la búsqueda de símbolos en las comunidades primitivas. De hecho, Warburg en el Ritual de la Serpiente comenta que una de las prácticas más importantes de los indios Pueblo, involucra serpientes directamente y que las evocaban para traer la tormenta, aplicando prácticas mágicas de las cuáles, para nosotros, lo más sorprendente es la que se realiza con serpientes vivas (Warburg, 2004, p. 20).

Más, un símbolo como este obedece a cierto modelo de ingobernabilidad, de indefinición porque es un animal que puede habitar en la tierra, pero también en las profundidades marinas.



...encarnación del *mysterium* del mundo: como numen terrenal que habita en las profundidades e inesperadamente emerge, la serpiente puede generar las mayores calamidades para el hombre, pero justamente por eso tiene la capacidad de salvarlo (Rosete, 2006, p. 8).

Y así se presenta en muchas de las exposiciones artísticas de ciertas entidades. Yendo hacia el Sur, en Oaxaca, en la fiesta de Corpus Christi, los habitantes de San Mateo del Mar realizan una danza, en donde un pastor persigue a una culebra culpable de matar el ganado para asesinarla a flechazos. La culebra pretende moverse al compás de la flauta dulce que, paralelamente, tiene una estructura parecida a la de una serpiente. Las flechas también están asociadas con la idea de fertilidad y con el “origen de la vida breve” (Pitrou, 2020, p. 299).

Frazer, en “La Dama Dorada”, menciona otras muchas consideraciones culturales de los indios del estado de California, en los Estados Unidos de Norteamérica. No molestaban a las serpientes cuando éstas venían hacia ellos y cambiaban de lado del camino por considerar que, si mataban a una serpiente, la familia del reptil mataría a su vez a algunos de sus hermanos, amigos o parientes. Los Seminolas evitaban también la serpiente de cascabel por creer que el alma de la serpiente muerta incitaba a sus parientes a tomar venganza; los Cheroquis creen que la serpiente de cascabel representa el jefe de la tribu de las serpientes y por ello le temen y respetan, si alguien de ese grupo mata esta serpiente, porque no queda otro remedio, purgando un crimen, implorando el perdón de su espíritu personalmente o mediante un sacerdote, de lo contrario los parientes de la serpiente muerta enviarán a una de ellas que acosará al matador y le matará de una mordida para vengar su estirpe (Frazer, 1999, p. 588).

Otro ejemplo de ritualidad con la serpiente como dadora de lluvia es el que realizan los Ngiguas de San Marcos, en la Sierra de Soltepec. Relatan que habita una gran serpiente de colores muy brillantes que habla con los seres humanos; vive en una cueva donde permanece la mayor parte del tiempo. Suele aparecer generalmente en la época de lluvia, se pasea por las barrancas -aunque también se le puede ver en el resto del año- y, cuando se enoja, sale de su cueva; las nubes se ponen negras y adquieren su forma, llueve mucho y provoca grandes trombas e inundaciones. (Gámez, 2028, p. 125).

3. Poesía y música sinfónica

Octavio Paz, uno de los más grandes poetas mexicanos del siglo XX, comprendía la esencia del arte, especialmente el prehispánico. Su visión y análisis de la Coatlicue demuestra gran lucidez y efectividad:



En una versión que viene de la cosmogonía náhuatl, Coatlicue estaba consagrada a la fertilidad, a poblar el cielo de estrellas. Se enamoró de Mixcóatl, con quien se casó y tuvo 400 hijos; entre ellos la Coyolxauhqui, diosa de la luna. Pero Mixcóatl le fue infiel y Coatlicue lo mató, convirtiéndose en una criatura monstruosa. “La felicidad y el amor que sentía se convierten en pesar y así pasa todo el tiempo, como acto de penitencia cuidándolo en su templo. Día tras día trata de olvidar su pena, pero a la vez comienza a tener un apetito de sangre” (Vergara, 2012, p. 76). Esta diosa, dual también, es representada como la gran serpiente de doble cara (Vergara, 2012, p. 77).

Huitzilopochtli, su hijo, la protege luchando y descuartizando a su hermana; Por ello nace armado y es guardián de Coatlicue, es parte del simbolismo y representa la unión entre la deidad y el hombre. Sobre este contexto, Paz escribió una serie de poemas breves titulados *En Uxmal*, en su serie Piedras sueltas. El último de esta serie expresa precisamente, una especie de celebración al mito de la serpiente:

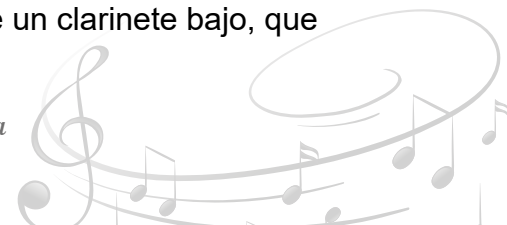
Serpiente labrada sobre un muro

El muro al sol respira, vibra, ondula,
trozo de cielo vivo y tatuado:
el hombre bebe sol, es agua, es tierra.
Y sobre tanta vida la serpiente
que lleva una cabeza entre las fauces:
los dioses beben sangre, comen hombres.

Son varias las herramientas utilizadas por Paz en este poema, acentuando y exponiendo a la figura de la serpiente como símbolo causante del propio destino del hombre, se pudiera interpretar como una referencia al guardián nombrado, el que guarda las puertas del destino. El poema transmite vida desde el comienzo: “vibra, ondula”, expresiones que son símbolo del movimiento natural de la serpiente. Esta se trasluce en este texto como un gran símbolo de poder que ejerce magnetismo sobre el hombre, también se transmite la importancia del ritual del sacrificio humano justo en los últimos versos.

Dentro del género de la música clásica, existe otro tipo de poema, el poema sinfónico o música descriptiva que tuvo su auge en el período romántico y se trata, generalmente, de demostrar la capacidad que puede tener la música para describir con sonidos una historia, un paisaje o una situación determinada que el compositor quiere traslucir a través de su partitura. En México han existido grandes compositores que cultivaron este género: Ricardo Castro, Julián Carrillo, y otros.

Silvestre Revueltas, escogió el poema de Guillén para componer su poema sinfónico *Sensemaya* que comienza con una línea misteriosa y repetitiva de un clarinete bajo, que



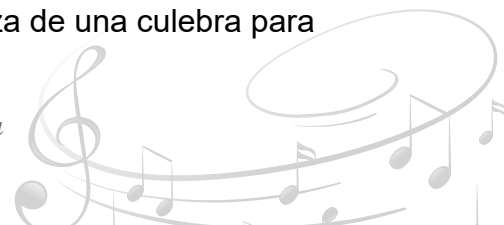
simula el movimiento de una serpiente. Revueltas (1899, Santiago Papasquiaro – 1940, Ciudad de México), fue uno de los compositores más originales que ha dado México, por lo cual se ha convertido en un referente de suma importancia para la música sinfónica mexicana e internacional y ha sido considerado como uno de los compositores más destacados del siglo XX. Su breve, pero excelso catálogo de obras, que ya se encuentran dentro de las programaciones de la mayoría de las grandes orquestas del mundo, está lleno de técnicas compositivas osadas y vanguardistas, especialmente para la época en la que vivió. *Sensemaya* (Canto para matar a una culebra) es un claro ejemplo de ello.

Nicolás Guillén, (Camagüey, Cuba 1902 - La Habana, 1989), fue uno de los poetas cubanos más relevantes del siglo XX. Su vasta obra se basa principalmente en la estructura poética. *Sensemaya* fue publicado en 1934 y es parte de una serie de sus diecisiete poemas titulados: *West Indies*. El encuentro entre el eminente compositor y Guillén fue crucial, Revueltas escuchó el poema de los propios labios de este último, notando la cadencia de su voz, especialmente en la palabra Mayombé.

Sensemaya es una obra maestra que evidencia a través de múltiples compases musicales de amalgama, la acentuación del poema de Guillén con un trabajo instrumental osado y sumamente colorido que raya en lo salvaje.

El poema homónimo –perteneciente a la colección *West Indies Ltd.* publicada en Cuba en 1934, poco después del golpe de Batista– tiene como fuente de inspiración, a decir de Revueltas elabora varias versiones musicales del poema guilleniano “No sé por qué piensas tú, soldado”, así como de “Caminando”. Este último tomó forma en una versión para voz y piano y en otra, para voz y pequeña orquesta, que más tarde dedicó al poeta cubano. A decir de Guillén, la celebración del Día de Reyes, que refiere a un rito africano (probablemente de origen bantú), y en la que la gente realiza una procesión para conmemorar la libertad de los esclavos cubanos. Asimismo, el autor señala que en 1932 dicha fiesta tuvo para él una coincidente relación con la lectura de un texto del historiador Fernando Ortiz, mismo que le despertó recuerdos de infancia vinculados a una canción para matar culebras, “Sámbala culembé”. El antiguo rito africano, resignificado en una celebración por los aires de libertad frente a la esclavitud y nutrido de ecos de la memoria, se volvió motivo de una representación poética que engendró a su vez un nuevo y muy personal mito guilleniano en su “*Sensemaya*” (Kolb & Aktories, 1985, p. 281).

La palabra *Sensemaya*, que refiere a la matanza de una serpiente, tiene su origen en la antigua lengua africana bantú “...tribu del Congo que fue importada como esclavos hacia el Caribe. (...) *Sensemaya* es una palabra compuesta donde «Sensa», es la providencia, la suprema sabiduría de Dios y «Yemayá», la diosa Yoruba, deidad de aguas saladas; madre de todos los orishas (divinidad hija y manifestación directa de Olóðun, el dios supremo). (...) Luego entonces, *Sensemaya* trata de la caza de una culebra para



realizar un ritual religioso de «palo mayombe» a modo de comunicación con los espíritus (Villegas, 2017).

El poema de Guillén expone un gran colorido lingüístico y resulta en una analogía de la lucha del hombre negro por su libertad, en este caso la serpiente simboliza el poder. La música está llena de acentos en compases de amalgama que lo hace sumamente enfático:

Hay otro elemento ecfrástico que vale la pena resaltar de la composición, sobre todo porque contrasta con las escenas ambientadas y descriptivas hasta ahora comentadas (propias de la stasis) y se vincula con la acción propiamente ritual (actio): aquel gesto violento, con el que se arremete a la culebra con un hacha, en el poema de Guillén y que en Revueltas es representado mediante tesituras contiguas descendientes, en gesto breve y violento, (Kolb, 1985, p. 296).

Sensemaya

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;
 caminando se esconde en la yerba,
 caminando sin patas.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
 ¡dale ya!
 ¡No le des con el pie, que te muerde,
 no le des con el pie, que se va!
 Sensemaya, la culebra,
 sensemaya.
 Sensemaya, con sus ojos,



sensemaya.

Sensemaya, con su lengua,

sensemaya.

Sensemaya, con su boca,

sensemaya.

La culebra muerta no puede comer,

la culebra muerta no puede silbar,

no puede caminar,

no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar,

la culebra muerta no puede beber,

no puede respirar

no puede morder.

¡Mayombe-bombe-mayombé!

Sensemaya, la culebra...

¡Mayombe-bombe-mayombé!

Sensemaya, no se mueve...

¡Mayombe-bombe-mayombé!

Sensemaya, la culebra...

¡Mayombe-bombe-mayombé!

Sensemaya, se murió.

El poema de Guillén puede resultar un tanto ambiguo debido a la connotación que le da a la serpiente. Se percibe una relación con la cultura africana, pero también de alguna manifestación identitaria de los antiguos esclavos cubanos:

La jitantáfora en el poema, marcado por los refranes repetidos de palabras sin definiciones claras, como “Mayombe-bombemayombe” y “Sensemaya,” logra añadir al ritmo del poema y un sentido de suspenso – un conjunto de confianza y de miedo. La onomatopeya en el poema ayuda a expresar estos sentidos contradictorios: “Mayombe-bombemayombe” suena como un canto de pavor, pero victorioso, y “Sensemaya” tiene los “s’s” que imitan el sonido de una serpiente, pero también la “-mayá” suena como alguien gritando ¡va para ya! (Peraza, 2006, p. 2).

El juego de palabras resulta por demás interesante: Sensemaya, la culebra, pudiera traducirse en un sentido figurado como, mojar a la serpiente, o invocar al mar y a las aguas, otra de las simbologías diversas derivadas del miedo a la sequía en los pueblos. La serpiente también es protectora de las aguas, protectora de manantiales, pero en Sensemaya tiene una intención perspicaz y literaria.



4. Imágenes del quinto sol

Federico Ibarra, es el compositor del Ballet Imágenes del Quinto Sol, una música de vanguardia, con un lenguaje muy propio en el que se escuchan los tintes evidentes de una música mexicana. Federico Ibarra (25 de Julio de 1946), es uno de los compositores más destacados y significativos de la música contemporánea mexicana.

Cobijada por una música de un lenguaje complejo y contemporáneo, el ballet abre con el tema del Dios Quetzalcóatl creando a la primera pareja de humanos, hombre y mujer, como una completa alusión a Adán y Eva, en este caso: Oxomoco y Citlaltonac.

Imágenes del Quinto Sol, ballet en dos actos

Descrito en forma muy esquemática, el mito mesoamericano del Quinto Sol trata de la sucesión de una serie de épocas o períodos, cada uno de los cuales representa una ruptura, una renovación y, en cierta forma, una refundación. Como ocurre con prácticamente todos los mitos de todas las culturas, el del Quinto Sol se ha transmitido en numerosas versiones, a veces congruentes unas con otras, a veces contradictorias entre sí (OFCM, 2019).

Este ballet se exhibe en dos actos y cinco partes, en cada una de ellas, se lleva a cabo alguna exposición mítica, todo mapeado a través de la composición musical, dentro del tema de los sacrificios a Quetzalcóatl. Así se relacionan cinco partes y cinco soles donde ocurren estas devastaciones humanas: hombres devorados por ocelotes, inundados por la lluvia, arrebatados por los vientos o convertidos en Guajolotes. En la primera parte, se utiliza el registro alto de los alientos y metales como en una especie de auxilio o de designio divino.

De esta manera, se nota que el contexto de esta simbología tan recurrente, fue utilizada dentro de diferentes expresiones artísticas como la literatura, la música y la danza de manera profunda y directa.

CONCLUSIONES

Analizar la imagen de la serpiente desde diferentes puntos de vista, ofrece un panorama un poco más amplio del impacto y la importancia de esta simbología para las comunidades en México, del pasado y del presente. La propia dualidad de la figura de la serpiente, de la víbora, de la culebra, polariza la vivencia que se ha desarrollado a través de la historia, pues no acepta términos medios: o se ama, o se odia, o se teme.



Convertida en deidad, en montaña, en lluvia o en alguna otra manifestación de índole natural y por ende espiritual, la serpiente refiere a un panorama transcultural de un complejo trasfondo universal. Los ritos, en su nombre, han cumplido su cometido y han dado sentido a la existencia colectiva y al culto por las diferentes evocaciones comunitarias. Las creencias han dado lugar a las festividades en su nombre y viceversa, destacando el ofrecimiento de ofrendas a las deidades a las que representa su variada iconografía.

Las investigaciones científicas han ahondado en la importancia de la serpiente como símbolo significativo en la medicina y en general en la ciencia de la salud, pero también en el terreno de la antropología se han estudiado sus diversas acepciones religiosas y artísticas. Dentro de las bellas artes como la danza, la música o la literatura, se demostró que también se ha generado una fusión entre el tema y la estética artística, integrándose y fusionándose a través de las diferentes expresiones de manera poderosa y contundente.

Este símbolo cae, sin duda, en el concepto de sincretismo religioso, desde donde diferentes comunidades, en diferente tiempo y espacio, han logrado asimilar gradualmente este elemento cultural de gran poder, mezclándose en el tiempo para formar una idea ritualista sobre la cultura de diferentes grupos humanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acerbi, N. (2011). Una mirada histórica, Simbolismo de la serpiente en las ciencias de la salud, *Revista de salud pública*, XV, 1, 76-82, https://www.saludpublica.fcm.unc.edu.ar/sites/default/files/RSP11_1_10_mirada%20historica.pdf
- Adán, S. (2020). La serpiente, ¿la verdadera pecadora? *Mirabilia*, (12), 64-80, https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/04_adan_lledin.pdf
- Barton, W. (2008). "Hopi Kachinas: A Life Force" HOPI NATION: Essays on Indigenous Art, Culture, History, and Law. 12. <https://digitalcommons.unl.edu/hopinaton/12>
- Cartwright, M. (2017). Mixcóatl, World History Enciclopedia.
- Cirlot, E. (2005). *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot, ediciones Siruela, Madrid.
- Cowgill, G. (2005). Sacrificios Rituales y la Pirámide de la Serpiente Emplumada en Teotihuacán, Foundation for the advancement of Mesoamérica studies. <http://www.famsi.org/reports/96036es/96036esCowgill01.pdf>.



- Figueiras, J. M. (2013). La Danza de la Serpiente de los mero ikoots de San Mateo del Mar, (Tehuantepec, Oaxaca) desde la ética ambiental comparada, *Ciencia y mar*, XVIII, (50), 19-35. <https://biblat.unam.mx/hevila/Cienciaymar/2013/no50/3.pdf>
- Franco-Vázquez, C. (2021). Acerca de la iconografía y simbología de la serpiente en la tradición cultural, *eHumanista/IVITRA* 19: 521-53. https://www.academia.edu/62987340/Acerca_de_la_iconograf%C3%ADa_y_simbolog%C3%ADa_de_la_serpiente_en_la_tradici%C3%B3n_cultural_magreb%C3%AD
- Frazer, J. (1999). *La Rama Dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fresneda, L. (2022) La Serpiente: el animal asociado a la mujer, Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha. <https://www.escueladeateneas.com/2022/08/las-serpientes-el-simbolo-de-la-gran.html>
- Gámez, A. (2018). La serpiente de agua en la cosmovisión y ritualidad de los ngiguas de San Marcos Tlacoyalco, *Antropología Experimental*. Depósito legal: J-154-2003 nº 18, 2018. Texto 8: 121-134. Universidad de Jaén. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/3329/3124>
- Hermann, M. 2023, Simbología de la serpiente, *Arqueología mexicana*, (179), 86-87, editorial Raíces. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/simbologia-de-la-serpiente>
- Kolb, R., & Aktories, S. G. 1985, Sensemayá, entre rito, palabra y sonido: transposición intersemiótica y écfrasis como condiciones de una mitopoiesis literaria y musical. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Sensemaya_entre_rito_palabra_y_sonido.pdf
- Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM), 2019, Ibarra Groth Federico - imágenes del quinto sol, Secretaría de cultura, Gob. de la Ciudad de México. <http://ofcm.cultura.cdmx.gob.mx/node/447>
- Peraza, S., 2006, Malentendidos y simbolismo en la poesía de Nicolás Guillén y cómo cuestionar su influencia en el movimiento de la negritus. *Modern Languages & literaturas, Center for Internacional and intercultural studies, St. Lawrence University*. https://www.academia.edu/400609/Malentendidos_Y_Simbolismo_En_La_Poes%C3%ADa_De_Nicol%C3%A1s_Guill%C3%A9n_Y_C%C3%B3mo_Cuestionan_Su_Influencia_En_El_Movimiento_De_La_Negritud
- Pitrou P., 2020, Vida y muerte en Mesoamérica. Comentario sobre Guilhem Olivier, Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, "Serpiente de Nube". *Estudios De Cultura Náhuatl*, 59, 293–310. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77907>



- Rojas Tamayo, M. (2004). *Ser la serpiente*. Poema encontrado en: https://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/g90_espanhol/Ser_la_serpiente_Marie_Rojas.html
- Rosete F., 2006, Aby Warburg: moderno katharmós. *Andamios*, 2(4), 275-277. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100013&lng=es&tling=es.
- Valdez A., G. 2013, Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Danza de matlachines de “El Visitador”. *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, (95), 139–144. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3730>)
- Vergara G., 2014, Rastros prehispánicos en la poesía de Octavio Paz, (2), 65-80. <https://www.proquest.com/docview/1628949652?sourcetype=Scholarly%20Journals>
- Villegas V., 2017, Biográficos de Vicmanmusic/Tiempo de música y universo. <https://vicmanmusic.wordpress.com/2017/10/24/sensemaya/#:~:text=Guill%C3%A9n%20toma%20la%20palabra%20%C2%ABmayombe,funciona%20a%20manera%20de%20estribillo>.
- Warburg A., 2004, *El ritual de la Serpiente*, Editorial Sexto Piso, México.







EDWARD NILSON ZAMBRANO ACOSTA

Universidad de Nariño

Edward Nilson Zambrano Acosta es clarinetista, director de orquesta y compositor nariñense, nació en el municipio de Ancuya en el año de 1975, inició sus estudios musicales a nivel profesional en la Universidad del Cauca – Colombia en 1994, presentando su recital de grado en diciembre de 1999, obteniendo el título de Licenciatura en Música con énfasis en clarinete. En el año de 2007 es admitido en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia para estudiar una Maestría en Dirección Sinfónica, graduándose en marzo de 2009; en este periodo de tiempo de estadía en Bogotá, adelanta estudios de composición con el maestro Gustavo Parra, profesor de composición de la Universidad Nacional de Colombia y asiste a seminarios de Doctorado en composición musical contemporánea en la Universidad Católica de Argentina. En el año 2024 se gradúa como Doctor en Educación en la Universidad Metropolitana de Educación Ciencia y Tecnología de la ciudad de Panamá “UMECIT”. Actualmente es Docente de la Universidad de Nariño en el programa de música, Docente de la Institución Educativa Escuela Normal Superior de Pasto y adelanta estudios de Maestría en Composición en la Universidad Internacional de Valencia.

RAPSODIA DE SAULO

Esta obra fue concebida originalmente para recrear un entorno virtual estereofónico, integrando tres elementos clave. El primero de ellos es la narración de un poema, al cual se le añaden dos componentes adicionales para enriquecerlo y darle vida: un solo de fagot, compuesto específicamente para el poema y basado en la técnica dodecafónica, y el ambiente virtual que unifica el conjunto. Este entorno incluye efectos como pasos sobre madera, que evocan el movimiento del narrador sobre un escenario, y el sonido virtual de un pequeño riachuelo, que crea la sensación de un entorno natural. En conjunto, estos elementos electroacústicos potencian la experiencia auditiva del oyente, sumergiéndolo en una atmósfera rica y envolvente.

La obra se inspira en el poema “Rapsodia de Saulo” del destacado poeta colombiano Aurelio Arturo. Con ella, se busca rendir un homenaje a este importante escritor del sur de Colombia, quien, tras partir de su pueblo natal hacia Bogotá, siempre mantuvo vivo el recuerdo y el anhelo de regresar para contemplar y sentir los verdes paisajes y la naturaleza de su tierra, que evocó en los hermosos poemas de su libro *Morada al sur*. En esta versión, adaptada especialmente para esta revista, el autor ha diseñado la obra para que pueda ser interpretada en vivo, sin recurrir a tratamientos electroacústicos ni efectos electrónicos.

Rapsodia de Saulo. Poema de Aurelio Arturo

Trabajar era bueno en el sur, cortar los árboles,
hacer canoas de los troncos.

Ir por los ríos en el sur, decir canciones,
era bueno. Trabajar entre ricas maderas.

(Un hombre de la riba, unas manos hábiles,
un hombre de ágiles remos por el río opulento,
me habló de las maderas balsámicas, de sus efluvios...
Un hombre viejo en el sur, contando historias).



Trabajar era bueno. Sobre troncos
la vida, sobre la espuma, cantando las crecientes.
¿Trabajar un pretexto para no irse del río,
para ser también el río, el rumor de la orilla?

Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra,
como robles entre robles... Era grato,
con vosotros cantar o maldecir, en los bosques
abatir avecillas como hojas del cielo.

Y Pablo Garcés, Julio Balcázar, los Ulloas,
tantos que allí se esforzaban entre los días.

Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,
los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,
un silencio que picotean los verdes paisajes,
un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.

Mas los que no volvieron viven más hondamente,
los muertos viven en nuestras canciones.

Trabajar... Ese río me baña el corazón.
En el sur. Vi rebaños de nubes y mujeres más leves
que esa brisa que mece la siesta de los árboles.
Pude ver, os lo juro, era en el bello sur.

Grata fue la rudeza. Y las blancas aldeas,
tenían tan suaves brisas: pueblecillos de río,
en sus umbrales las mujeres sabían sonreír y dar un beso.
Grata fue la rudeza y ese hábito de hombría y de resinas.

Me llena el corazón de luz de un suave rostro
y un dulce nombre, que en mi ruta cayó como una rosa.

Aldea, paloma de mi hombro, yo que silbé por los caminos,
yo que canté, un hombre rudo, buscaré tus helechos;
acariciaré tu trenza oscura un hombre bronco,
tus perros lamerán otra vez mis manos toscas.

Yo que canté por los caminos, un hombre de la orilla
un hombre de ligeras canoas por los ríos salvajes.



Bassoon

RAPSODIA DE SAULO

Para fagot, Palo de agua y Narrador

Obra Inspirada en el
poema de Aurelio Arturo

♩ = 80

Palo de agua
hasta finalizar

Edward Zambrano

8

p *mp*

8

(Narrador)
Rapsodia de Saulo.

14

19

Trabajar era bueno en el sur...

23

28

Trabajar era bueno. Sobre troncos...

35

f

Juan Gálvez, José Narváez, Pioquinto Sierra, ...

39

42

46

49

52

55

58

61

mp *p* *mf* *p* *mp*

p *mf* *p*

f *mp*

Mas,

f

los que no volvieron...

Trabajar... Ese río me baña el corazón,
(Susurrado)

p *mf*

f *mp*

Grata fue la rudeza. Y las blancas aldeas, ...
(Sin susurrar)

$\text{♩} = 60$

66 *mp* *mf* *mp*

72 *mp* *mf* *f*

77 *p* *mp* *f*

82 *ff* *pp* *f* $\text{♩} = 120$

87 *sfz pp* *fff*

Detailed description: This is a musical score for a bass clef instrument, spanning measures 66 to 91. The score is divided into five systems. The first system (measures 66-71) features a melodic line with slurs and accents, with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 72-76) contains a series of sixteenth-note runs, with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The third system (measures 77-81) continues with melodic and rhythmic patterns, including a trill in measure 78, with dynamics *p*, *mp*, and *f*. The fourth system (measures 82-86) includes a tempo marking of quarter note = 120, a double bar line, and a series of triplet sixteenth notes, with dynamics *ff*, *pp*, and *f*. The fifth system (measures 87-91) concludes with a melodic phrase, including a triplet, and dynamics *sfz pp* and *fff*, ending with a double bar line.





ALEJANDRO MERCADO VILLALOBOS

Universidad de Guanajuato, Campus León

Alejandro Mercado Villalobos es Doctor en Historia de México. Dedicado a la docencia desde 2007, con adscripción actual en el Departamento de Estudios Culturales, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato. Es cronista del municipio de Santa Ana Maya donde realiza labores de investigación, preservación y difusión de la historia y la cultura de la región. Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Forum Cultural Guanajuato 2016; con “Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana de los guanajuatenses durante el siglo XIX”. Mercado Villalobos ostenta el reconocimiento Perfil Deseable de SEP-PRODEP. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de México con la distinción de Investigador Nacional Nivel I del CONACYT. Como investigador, desarrolla dos líneas de investigación, en la línea Cultura y patrimonio cultural, aborda las vertientes de vida cotidiana, música, músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística; en la de Historia política mexicana, las de teorías políticas, instituciones, personajes e ideas políticas. Autor de cinco libros y treinta capítulos de libros y artículos de investigación. Entre otros, ha publicado en los periódicos Cambio de Michoacán y La Voz de Michoacán, en la revista Ziranda Uandani, editada por la Dirección General de Archivos del Poder Ejecutivo de Michoacán, en las revistas de circulación nacional, Correo del maestro y en Relatos e historias en México, así como Rosa de los vientos, boletín del Archivo Histórico Municipal de Morelia. Ha impartido diversas ponencias en seminarios y congresos nacionales e internacionales.

DOS TUNAS UNIVERSITARIAS DEL BAJÍO MEXICANO: ACTUALIZACIÓN Y RESILIENCIA

TWO UNIVERSITY PRICKLY PEARS FROM THE MEXICAN BAJÍO: UPDATING AND RESILIENCE

Alejandro Mercado Villalobos

alejandro.mercado@ugto.mx

Universidad de Guanajuato, Campus León

Artículo de revisión documental

RESUMEN

Este trabajo trata de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato y la Tuna Nicolaita, dos conjuntos fundados en 1963 que han arribado al siglo XXI como referentes de sus universidades de origen, Guanajuato y Michoacán respectivamente. A partir del análisis de fuentes escritas y de las opiniones de los propios integrantes, se abordan temas inherentes a este tipo de asociaciones musicales, tales como el fortalecimiento de la identidad universitaria, los valores de la tradición tunera, la conservación-adaptación del vestuario, instrumentos y repertorio, situación que les ha valido mantenerse vigentes por sesenta años. Al mismo tiempo, se da cuenta del olvido o desinterés por parte de sus instituciones, de la falta de proyectos discográficos y de proyección y desarrollo, y la poca atención del público, que las ve como un mero producto turístico. La tunería, que se inició como una tradición universitaria, se ha diversificado en variantes comerciales en algunas urbes mexicanas de alta afluencia turística, donde destacan las ya referidas de Guanajuato y Michoacán, lo que ha abonado al desarrollo del conjunto referido. En esta comunicación hemos llegado a la conclusión de que las tunas de este estudio se mantienen vigentes gracias al fortalecimiento de la identidad universitaria y los valores propios de la tradición tunera; además, han conservado un repertorio base que las identifica, y aunque éste ha sido adaptado en cierta forma a los nuevos públicos, mantiene



incólume la práctica; al mismo tiempo, han sabido sostener los elementos históricos del vestuario y la conformación instrumental del grupo.

Palabras clave: tunas universitarias, tradición, identidad, estudiantinas, turismo

ABSTRACT

This paper examines the Estudiantina of the Universidad de Guanajuato and the Tuna Nicolaita of the Universidad de Michoacan, two ensembles founded in 1963 that have reached the 21st century as emblematic representatives of their universities of origin. Based on the analysis of written sources and the opinions of the members themselves, this research addresses key themes such as the strengthening of university identity, the values of the Tuna tradition, and the preservation and adaptation of costumes, instruments, and repertoire—factors that have allowed them to remain relevant for sixty years. Simultaneously, the study reveals the neglect or lack of interest on the part of their institutions, the absence of recording projects, limited opportunities for projection and development, and the limited public attention, as these groups are often perceived merely as tourist attractions. The Tuna tradition, originally an academic tradition, has diversified into commercial variants in some Mexican cities with high tourist influx, most notably in Guanajuato and Michoacán, which has contributed to the development of the aforementioned ensembles. This study concludes that the continued relevance of these tunas stems from the strengthening of university identity and the core values of the tunera tradition. Furthermore, they have preserved a fundamental repertoire that defines them, which, despite some adaptations to appeal to new audiences, remains largely intact. At the same time, they have successfully maintained the historical elements of their costumes and instrumental arrangement.

Keywords: university prickly pears, tradition, identity, female students, tourism

INTRODUCCIÓN

Las tunas mexicanas provienen de aquellas “comparsas carnavalescas” españolas de principios del siglo XIX (Martín, 2022, p. 157), y aunque hay evidencia de su presencia y actuar artístico en México durante el porfiriato (1876-1911), formalmente se constituyeron durante la década de 1960; desde entonces han tenido un desarrollo continuo y de amplia divulgación. Este es el caso, justamente, de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato (en adelante: UG) y la Tuna Nicolaita, dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (en adelante: UMSNH), conjuntos objeto de este estudio.



Aunque pertenecen a instituciones distintas de dos entidades políticas vecinas, que son los estados de Guanajuato y Michoacán, actúan en el *Bajío*, región cultural de suma importancia del Centro de México; además, comparten no solo el hecho de que son reconocidas en prácticamente todo el país y en el extranjero, ya que han realizado giras en diversos países de América Latina y Europa (España y Portugal al menos), sino que se fundaron en el mismo año, pues comenzaron su trayectoria musical en 1963, cada una en su ciudad de origen, Guanajuato y Morelia, por lo que cuentan ya con seis décadas de historia ininterrumpida.

La tunería, que se inició como una tradición universitaria, se ha diversificado en variantes comerciales en algunas urbes mexicanas de alta afluencia turística, donde destacan las ya referidas de Guanajuato y Morelia, que ostentan, además, los títulos de Ciudades Patrimonio de la Humanidad, distinción otorgada por la UNESCO en 1988 y 1991 respectivamente, lo que ha abonado al desarrollo del conjunto referido.

Ante la necesidad de cumplir con objetivos turísticos, gran parte de las tunas mexicanas se han visto obligadas a responder reinventando la práctica, todo buscando una mayor atracción para los visitantes, siendo esto tolerado y apoyado desde instancias de gobierno, en particular desde las áreas de cultura y turismo, incluso las de desarrollo económico. Esta situación ha favorecido la pérdida o modificación del significado de elementos centrales de la tradición tunera, como el vestuario, el clásico instrumental y el repertorio, y aunque no es censurable la legítima intención de utilizar esta herencia cultural para fines de lucro, no deja de ser curiosa la transformación del conjunto al siglo XXI y, en el proceso, la conservación de las prácticas antiguas, mucho de lo cual se debe a las tunas aquí examinadas.

Por lo anterior, el interés de este trabajo es indagar en los orígenes y arribo al siglo XXI, de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato y la Tuna Nicolaita, analizando de forma particular la manera en que, en estos sesenta y un años, sus integrantes han enfrentado el olvido o el escaso interés por parte de sus instituciones, y la falta de proyectos discográficos y de proyección y desarrollo, sin olvidar que suele vérselos como un mero producto turístico.

La hipótesis es que las tunas de este estudio se mantienen vigentes gracias al fortalecimiento de la identidad universitaria y los valores propios de la tradición tunera. Además, han conservado un repertorio base que las identifica, y aunque éste ha sido adaptado en cierta forma a los nuevos públicos, mantiene incólume la práctica; al mismo tiempo, han sabido sostener los elementos históricos del vestuario y la conformación instrumental del grupo.



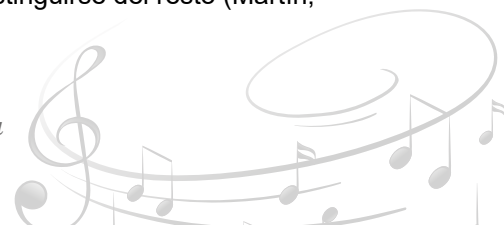
El trabajo inicia explorando los orígenes de las tunas mexicanas, siendo propicio este contexto histórico, en lo que nos ocupa, para comprender cómo nacieron las tunas objeto de este estudio, además de mirar la manera en que se han posicionado como referentes de sus universidades. Enseguida se examina el actuar de la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato, esto desde el análisis de temas como el resguardo de la tradición a partir de la conservación del vestuario, instrumentos y repertorio específico, la identidad y la vinculación universitaria y la forma en que se da esta relación entre los grupos y las universidades, esto en tanto a los apoyos otorgados, la representatividad institucional y los conflictos que, de alguna manera, emergen en esta correlación necesaria pero a veces lejana.

El artículo finaliza citando las opiniones de los propios tunos, que sobre las mismas cuestiones ya referidas hicieron en una encuesta *ad hoc*, lo cual permite contrastar la postura institucional con relación al papel de las tunas, justamente, como referentes universitarios, el embate de la posmodernidad que los presiona al cambio de la tradición y el necesario pero abrasador turismo que les impone modas a las que se resisten, ya que consideran que las tunas no deben perder su esencia. Ante esto, y siempre con una actitud resiliente, trabajan en la formación de nuevos cuadros a través de la enseñanza continua, cuidan el repertorio tradicional y fortalecen la música vernácula mediante arreglos frescos, joviales y juveniles —cosa que no rompe con la práctica y la historia túnida— y, al mismo tiempo, incorporan instrumentos y elementos en el vestuario que las identifican y las hacen únicas.

1. Antecedentes de las tunas mexicanas

Como dije al inicio, las tunas -o estudiantinas mexicanas-⁷² se visibilizaron durante el gobierno de Porfirio Díaz, y aunque hay indicios de una “estudiantina carnavalesca” que ejecutó en Mérida en 1863 -otra similar actuó en 1873-, y una en San Luis Potosí en 1866 (Ramírez & Munguía, 2012), el conjunto floreció en parte importante, debido a la paz porfiriana que generó un contexto propicio para el desarrollo de la cultura y el arte, y ese tiempo favoreció el arribo a México, de conjuntos musicales extranjeros que nutrieron las músicas nacionales. De tal suerte, al tiempo en que se formaban

72 Los términos tuna y estudiantina son sinónimos. En los inicios del conjunto, en la España de finales del siglo XVIII, se les denominaba *estudiantinas* por ser un grupo conformado, justamente, por estudiantes universitarios principalmente. Ante el éxito que tuvieron, emergieron grupos que no eran de estudiantes, por lo que, a finales del siglo XIX y principios del siguiente, los conjuntos estrictamente conformados por estudiantes, se autodenominaron *tunas*, para con esto, distinguirse del resto (Martín, 2020).



grupos del tipo referido en la capital y en varios estados de provincia, vino a México una estudiantina española, de nombre *Fígaro*.⁷³

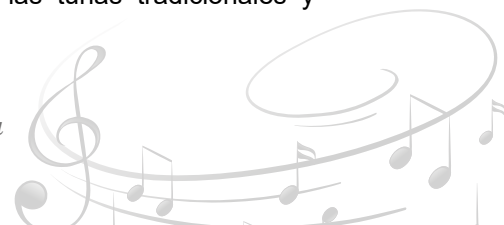
El grupo hizo una breve estancia entre 1882 y 1883, presentándose en diversos escenarios. En la edición del 30 de diciembre de 1882, el periódico *La Voz de México*, anunciaba una “función extraordinaria” en el Teatro Arbeu, un sitio sumamente popular en la capital del país, reconocido por disponer espectáculos diversos, desde funciones de teatro, veladas literarias y, por supuesto, presentaciones musicales: óperas, zarzuelas, audiciones y conciertos. La *Fígaro* tocó el parche⁷⁴ en México los meses de noviembre y diciembre de 1882, y regresó a España en enero siguiente, no obstante, varios de sus integrantes continuaron en el país. Como consta en la edición del 5 de octubre de 1888 de *La Voz de México*, el Teatro Arbeu fue escenario en el que se presentó el sexteto de la estudiantina, lo cual iba haciendo, refiere la misma publicación, en distintos lugares del centro del país.

Las estudiantinas españolas se habían dado a conocer en exposiciones internacionales (Vid. Fuentes, 2017, p. 42), entre estas París (1878) y Chicago (1893), y de cierta manera pudo saberse del nuevo conjunto gracias a los testimonios de personas que, como era costumbre en dichos certámenes, acudían en representación de países como México. Sin embargo, la gira de la *Fígaro* a México pudo haber sido de gran influencia en la conformación de grupos similares en el país, al tenerse como ejemplo la sonoridad de una estudiantina nativa de España.

Hay múltiples notas en la prensa decimonónica de la actividad de estudiantinas en el territorio. El 1 de diciembre de 1900, en el *Periódico Oficial* del Estado de Hidalgo, se publicó el programa de una velada literario-musical, que es un ejemplo de la inmersión de las estudiantinas en la vida cotidiana nacional-local; la velada había sido organizada a colación de la entrega de premios a los alumnos más destacados de primeras letras, esto en la ciudad de Ixmiquilpan. El extenso programa incluía 23 números, y entre oratorias poéticas y participaciones musicales, una estudiantina actuó en tres ocasiones, ejecutando piezas de la tradición musical europea. Este es un ejemplo, reitero, de que el conjunto comenzaba a ser parte de eventos sociales diversos, y como se ve en otras noticias similares, incluso alternó con coros, orquestas típicas y otros conjuntos de cuerda.

73 La Estudiantina Fígaro se fundó en España en 1878, y como anota el asiduo investigador Félix Martín Sárraga (2014), fue una estudiantina viajera pues hasta 1892 en que se disolvió, se presentó en diversas ciudades de Europa y América, realizando giras en los Estados Unidos y, además de México, en Argentina, Chile, Uruguay y Venezuela.

74 La referencia es un término muy tuno, que evoca una actuación musical, ya que el parche es el recubrimiento del pandero, instrumento simple pero fundamental de las tunas tradicionales y posmodernas.



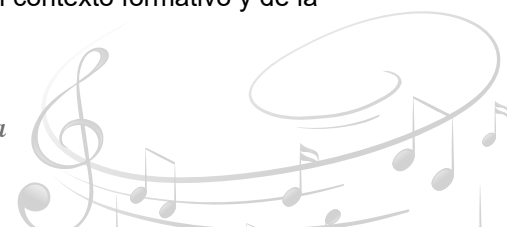
Otro ejemplo aparece en *El Abogado Cristiano*, periódico editado también en el Estado de Hidalgo. En la edición del 21 de marzo de 1907 se comparte el programa de la XXIII Conferencia Anual Religiosa, llevada a cabo en la ciudad de Pachuca. En aquella oportunidad, la sesión inaugural tuvo la participación de “una bien organizada estudiantina”, que ejecutó, entre otras cosas, una selección de *Tosca*, y el vals *Luz de Luna*. Finalmente, otro ejemplo de la presencia del conjunto en el centro del país, es la velada literario-musical organizada en la ciudad de Colima, según consignó en su edición del 10 de septiembre de 1910 el *Periódico oficial* del Estado de Colima. La ocasión fue propicia para que un grupo de alumnas de la Escuela Superior de Niñas de la ciudad, que habían formado la Estudiantina “La Corregidora”, participara en uno de los doce números del bien difundido programa.

Estas noticias, aparentemente “sueltas”, son claros ejemplos de la presencia en el país, de grupos del tipo que aquí interesan. De hecho, realizando una consulta en la base de datos de la *Hemeroteca Nacional Digital de México*, la indagatoria arroja un total de doscientas notas en la prensa nacional, con la variable de búsqueda “Estudiantina”, esto entre 1876 y 1911, lo que nos da indicios de un interesante movimiento cultural que, lamentablemente, aún no se ha estudiado lo suficiente.

En efecto, salvo el breve pero interesante artículo de Luis Ramírez y Guadalupe Munguía (2012), y la bien lograda tesis de Elvia Fuentes (2017),⁷⁵ las estudiantinas y tunas mexicanas no han sido objeto de atención por parte de la historiografía. Se tienen, eso sí, testimonios de los propios tunos que se han esforzado por reseñar sus experiencias, tal es el caso del abogado Jorge Peniche, quien reseñó su experiencia en la Rondalla Universitaria de Yucatán (*Diario de Yucatán*, 2019), o el de la Tuna Nicolaita, que cuenta con un relato de uno de sus viajes a Centroamérica.⁷⁶ Fuera de esto, la historiografía ha dejado de lado los estudios sobre las tunas mexicanas y, aunado a esto, hay también -hay que reconocerlo- un cierto desdén por este conjunto por parte de la propia sociedad mexicana ya que, contrario a otros conjuntos, no se le ve más que en eventos culturales públicos, por lo que su actuar está en función de invitaciones de instituciones públicas generalmente y no por ser un grupo casual en festejos privados y/o colectivos.

75 En 2019 publiqué *Los jóvenes y la música: las estudiantinas decimonónicas en dos ciudades mexicanas*, donde exploro los inicios de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato y la Tuna Nicolaita (Mercado, 2019).

76 Están también, casos de exestudiantes, que narran su paso por sus universidades y, en ello, la experiencia de vivir acompañado de la alegría de una tuna. Este es el caso de Aurelio González Cornejo, quien en 2014 publicó *Mi vida en la colmena. Memorias de un estudiante universitario*. En este caso, aunque no fue tuno, el hoy ingeniero dedica una parte significativa del trabajo a reseñar la vida universitaria, donde la Estudiantina de la UG fue parte fundamental del contexto formativo y de la identidad institucional (González, 2014).



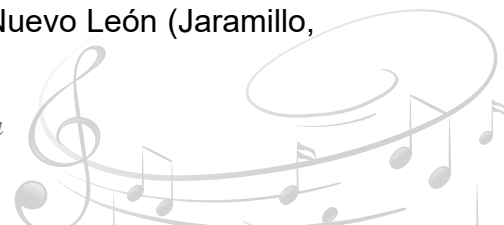
Una hipótesis con respecto a lo anterior, siguiendo a Fuentes (2017), es que cabe la posibilidad de que las tunas no se han considerado un conjunto propio sino importado, uno que no ha pasado por el proceso de aculturación y adaptación cultural, por lo que no se ha modificado lo sustancial para considerarlo propio y digno de estudio.

Como sea, las raíces de las actuales tunas mexicanas se encuentran en el precioso siglo XIX, y no solo se trató de un grupo de varones, ya que también hubo estudiantinas femeninas. Justamente, en mi libro *La educación musical en Morelia* (2015), hago un estudio de tres instituciones educativas michoacanas, siendo una de estas la Academia de Niñas, donde se constituyó una estudiantina compuesta por mandolinas, guitarras y violines. En dicho estudio doy pruebas de la forma en que este grupo tuvo una presencia importante en Morelia, de tal suerte que se le vio participar en los eventos significativos de la vida cultural de la ciudad, lo cual es prueba de que, en esta primera época las estudiantinas fueron bien vistas y aceptadas; además, porque la conformación instrumental hacía sumamente factible la ejecución de un amplio repertorio, desde adaptaciones de piezas de concierto hasta polkas y canciones.

El porfiriato terminó por la fuerza, como bien se sabe, por lo que la Revolución Mexicana interrumpió de cierta manera, el desarrollo de las estudiantinas, toda vez que se fortaleció la música nacionalista, aquella que reflejaba el sentir de los sectores otrora olvidados que el movimiento armado había hecho visibles. Fue de hecho, hasta la década de 1960 que el conjunto resurgió, coincidiendo esto con la institucionalización de las tunas/estudiantinas españolas, con lo que se formalizó el vestuario, la vestimenta y la organización interna, consolidándose con ello, los rituales que hoy en día sostienen la práctica (Fuentes, 2017).

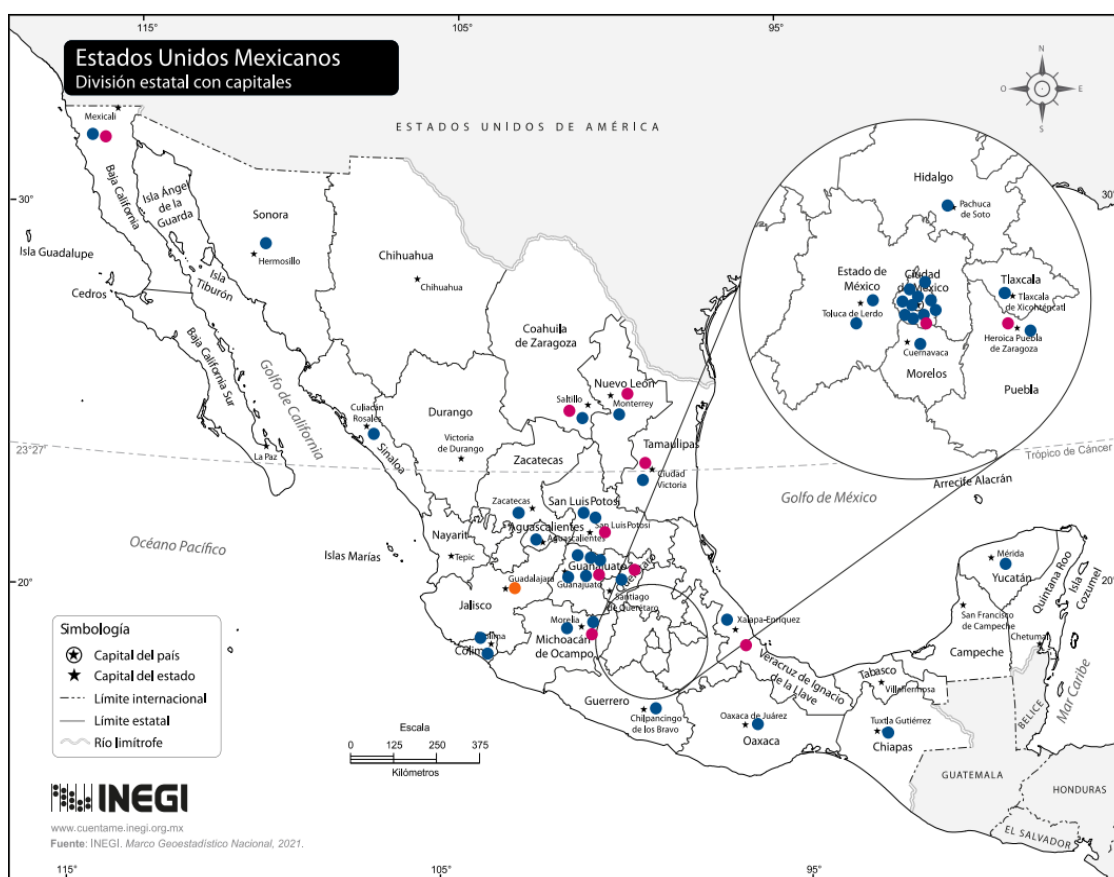
De tal manera, en un contexto determinado por movilizaciones obreras y campesinas, en un México que pretendía emerger a la vida internacional organizando unos forzados juegos olímpicos, mismos que se llevaron a cabo en medio de nutridas manifestaciones juveniles, es que las estudiantinas/tunas mexicanas comenzaron su nuevo actuar. Coincidentemente, además de los grupos objeto de este estudio, hay otros conjuntos universitarios que se formaron en la década de 1960.

En 1965 inició actividades artísticas la Tuna de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (Boletín UAA, s.f.), en 1966 se organizaron: Estudiantina de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX, 2006); Tuna Universitaria de la Universidad del Estado de Morelos (Valencia, 2016); Tuna Universitaria de la Universidad Autónoma “Benito Juárez”, de Oaxaca (UABJO, 2017) y la Rondalla Universitaria de la Universidad Autónoma de Yucatán (*Diario de Yucatán*, 2019). Luego, en 1967, hizo acto de presencia la Tuna de la Facultad de Contaduría y Administración de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cultura FCA, s.f.), así como la Tuna de la Facultad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica, de la Universidad Autónoma de Nuevo León (Jaramillo,



2019). Un año después, en 1868, se fundaría la Estudiantina de la Universidad de Sonora (Gutiérrez, s./f.).⁷⁷

De entonces y a la fecha, las tunas han venido desarrollándose en el ámbito universitario con un evidente éxito, de tal suerte que en 26 de las 32 Entidades Federativas hay presencia de al menos una tuna perteneciente a un centro de educación superior, siendo común que en no pocas instituciones haya más de una, y aunque en el mapa nacional predominan las tunas masculinas, hay una cantidad significativa de tunas femeninas en universidades de diversas latitudes: UNAM, Guanajuato, Michoacán, Querétaro, Coahuila, Veracruz, Baja California, Nuevo León, Tamaulipas, San Luis Potosí, Puebla, y hay, al menos, una tuna mixta que pertenece a la Universidad de Guadalajara.



Fuente: Elaboración propia; se utilizó un mapa general de la república, del INEGI (2024). Los puntos azules indican un grupo masculino; los magenta, las tunas femeninas y el punto naranja, una tuna mixta.

77 Elvia Fuentes (2017) incluyó una tabla donde incluye un listado de tunas y, en algunos casos, el año de su fundación (pp. 96-97).

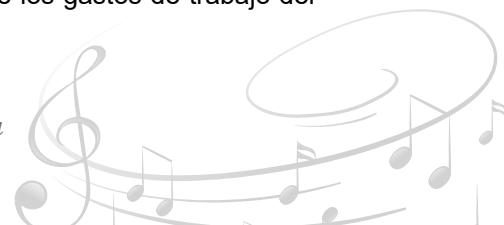
En la gráfica anterior, elaborada a partir de una revisión de sitios oficiales de instituciones universitarias y redes sociales, ejemplifica la geografía de las tunas universitarias. Salvo siete centros de estudios superiores, la mayoría tiene una tuna/estudiantina, siendo necesario señalar que estas actúan en sus ciudades sede, lo que podría significar un límite en la difusión de los grupos al ámbito urbano. No obstante, en el panorama nacional no solo hay tunas en centros universitarios, ya que hay indicios de conjuntos de este tipo en institutos tecnológicos, escuelas de formación docente, preparatorias e incluso en seminarios eclesiásticos. Hay otras tunas de instituciones privadas, tanto en universidades como colegios de educación media superior, y otras más, formadas al interior de asociaciones civiles y, por supuesto, de aquellas que se organizan con un objetivo meramente comercial.

Justamente, esta necesidad de convertir ciudades históricas en destinos turísticos y así captar recursos económicos, ha favorecido la proliferación de tunas con fines de lucro. A este respecto, la ciudad de Guanajuato es un ejemplo palpable de tan interesante proceso. En un estudio sobre el espacio urbano y la música, Bieletto y Cázares (2023) revelan la forma en que las estudiantinas han hecho que Guanajuato sea una ciudad atractiva para el visitante. Éste no viaja exclusivamente para ir a una *callejoneada*⁷⁸ a cantar y bailar al son de mandolinas y guitarras, sino para disfrutar de la arquitectura colonial y neoclásica, de museos, centros de diversión y una gastronomía única en el centro del país, y no obstante, las tunas se han convertido en parte fundamental del encanto de la ciudad, al grado tal de que son consideradas inherentes a la identidad urbana (Bieletto & Cázares, 2023, pp. 43-46).

El número de tunas que actúa en la ciudad de Guanajuato fluctúa en función de la temporada del año, ya que aumentan en períodos vacacionales. En el 2023, refieren Bieletto y Cázares, había alrededor de 25 tunas (Bieletto & Cázares, 2023, p. 50) que han venido actuando en función de los requerimientos del mercado, lo cual se evidencia, entre otras cosas, en la simplificación del vestuario tradicional y, sobre todo, en la ejecución del repertorio, donde se permite incluir piezas, producto de la música comercial de mayor popularidad, tales como la cumbia o el reggaetón, entre otras.

Este aspecto resulta un valioso elemento de análisis, ya que la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato no se permite ejecutar más que repertorio tradicional, y cuando hacen adaptaciones, las realizan conservando la identidad tunera y solo ejecutan piezas de compositores, digamos, de la tradición popular mexicana, especialmente guanajuatenses.

78 Una *callejoneada* es un acto de diversión pública donde un conjunto musical, una tuna en este caso, camina por ciertas calles de la ciudad cantando y recitando versos y coplas de la tradición popular, seguida por un grupo de personas, mismas que pagan un boleto que cubre los gastos de trabajo del conjunto en cuestión. Esta práctica no es exclusiva de Guanajuato.



Termino esta primera parte mencionando que, como se observa, puede decirse que las tunas son comunes en ciudades donde hay sedes universitarias, y si se revisan casos específicos, de ciudades como Zacatecas y Puebla, entre otras, pueden verse tunas actuando como lo hacen en la ciudad de Guanajuato o Morelia.

2. Dos tunas del bajo mexicano

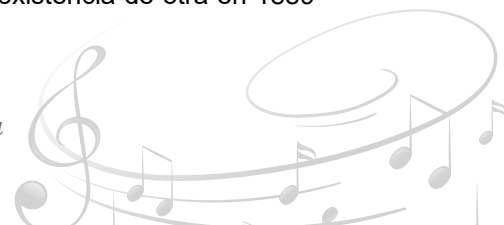
Los conjuntos objeto de este estudio, como ya decía anteriormente, pertenecen a dos instituciones históricas, las cuales, en sus inicios, se fundaron al amparo de la iglesia. La Universidad Michoacana proviene del antiguo Colegio de San Nicolás Obispo (1543), mismo que, luego del proceso de laicización del Estado, se convirtió en Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo (1847), y entrado el siglo siguiente, se transformó en la actual Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1917) (UMSNH s./f.). Por su parte, la Universidad de Guanajuato tiene sus orígenes en el Colegio de la Santísima Trinidad (1732), institución virreinal que, como otras de su tipo, fue objeto del mismo proceso laico visto en todo el país, para aparecer como Colegio del Estado en el México independiente (1870), para al final, adquirir su nombre actual al mediar el siglo XX (1945) (UG, s./f.).

En cuanto a las raíces artísticas, en ambas instituciones se cultivó la música como una actividad necesaria en el desarrollo humano, no obstante, la visión moderna del arte en la formación integral del individuo es decimonónica. En efecto, al consolidarse los colegios en el México republicano, se instituyó la música mediante la apertura de academias *ad hoc* en el cultivo del arte de *Euterpe*,⁷⁹ una actividad considerada entonces accesoria y complementaria, pero que al final fue fundamental en el proceso de formación.

En cuanto a los antecedentes de la tunería en el Bajío, desde la década de 1880 hay indicios de conjuntos de cuerda conformado por estudiantes, siendo la denominada Estudiantina Popular Guanajuatense, que apareció en 1897, un conjunto significativo por estar acorde con las tunas actuales en cuanto a la conformación instrumental (guitarras, mandolinas, contrabajo, pandero) y el vestuario; además, por estar integrado por estudiantes. Aquellas primeras tunas guanajuatenses⁸⁰ pudieron contar con jóvenes estudiantes de El Colegio del Estado, motivo por el cual son reconocidas por los actuales integrantes de la Estudiantina de la UG como sus antecesores más antiguos.

79 Diosa griega de la música. Tal palabra es sumamente utilizada en documentos de la época, al hacer referencia a la práctica de la música.

80 Hay indicios de una estudiantina en 1881, formada por estudiantes del Colegio del Estado (Ramírez y Munguía 2012; Jiménez 2023), y he descubierto en un estudio reciente la existencia de otra en 1889 (Mercado, 2019).



Pero las raíces posmodernas del conjunto se remontan al 13 de abril de 1963, fecha de la primera presentación de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato. Como refiere el historiador Eduardo Vidaurri, cronista de Guanajuato (*Apud.* Jiménez, 2023), la conformación del conjunto fue producto de un “ambiente de efervescencia” cultural que por entonces se vivía en la ciudad, teniendo como contexto los inicios de lo que hoy es el Festival Internacional Cervantino.⁸¹ Desde su fundación, la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato ha tenido una actividad constante, lo que ha contribuido a que el grupo sea considerado como parte inherente de la comunidad universitaria, de tal suerte que su participación en momentos significativos de la institución, tales como inicios de semestre, aniversarios, conmemoraciones, entre otros, no solo resulta fundamental sino insustituible.

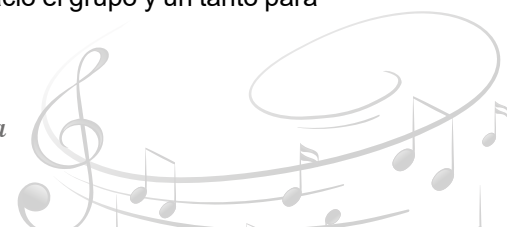
En cuanto a la Tuna Nicolaita, ésta tuvo su primera actuación el 30 de abril de 1963. En sus inicios se llamaba Estudiantina de la Universidad Michoacana, solo que la necesidad de distinguirse como estudiantes llevó a que, entre finales de 1970 y principios de 1980, decidieran tomar el nombre de tuna;⁸² caso contrario, los jóvenes guanajuatenses han mantenido el nombre de estudiantina hasta el día de hoy.⁸³

La historia de la Tuna Nicolaita es similar a su equivalente guanajuatense, ya que durante estas seis décadas han mantenido una vida musical ininterrumpida, y como ocurrió en prácticamente todas las agrupaciones de este tipo en el país, se nutrieron, en sus inicios, de la fundamental influencia de las tunas españolas. Y es que éstas se conocieron en México gracias a la prensa, al cine español y nacional, a la discografía tunera difundida en gran parte del territorio e, incluso, por la literatura (Fuentes, 2017, pp. 45-59). Así, los grupos universitarios nacionales se formaron siguiendo el ejemplo de las estudiantinas de Salamanca y Santiago de Compostela, y para la Estudiantina de la UG, de la Tuna de la Facultad de Medicina de Barcelona (G. Sánchez, comunicación personal, 6 de febrero de 2024).

81 Desde su inauguración, el 29 de septiembre de 1972, el Festival Internacional Cervantino ha tenido a la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato como a uno de los grupos representativos. De hecho, la primera presentación ocurrió con motivo de la celebración de los diez años de los denominados *Entremeses Cervantinos*, una especie de festival teatral que, a iniciativa del dramaturgo Enrique Ruelas, comenzó a realizarse en la ciudad de Guanajuato en 1953 (*Vid.* FIC 50 años, 2022).

82 Como señalé al inicio del trabajo, estudiantina y tuna se refiere al mismo grupo, por lo que la diferencia es que, con el auge del grupo en la España de finales del siglo XIX, aparecieron conjuntos que actuaban en las calles y que no eran estudiantes, sino de particulares que tocaban con el único objeto de obtener una remuneración económica, entonces, para lograr que el público distinguiera los conjuntos universitarios de los que no lo eran, aquellos decidieron denominarse tunas, término relacionado con la fiesta y la algarabía juvenil (Martín, 2013).

83 Como refiere el profesor Gerardo Sánchez, director de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato (comunicación personal, 6 de febrero de 2024), cuando se hizo fuerte la tendencia de (re) nombrar a las estudiantinas como tunas, al interior del grupo se determinó continuar con el nombre tal y como en sus inicios, en parte por el resguardo de la identidad universitaria con que nació el grupo y un tanto para que no se les identificara con el fruto del nopal.



Por tanto, luego de “tropezar” con discos de estudiantinas españolas,⁸⁴ los tunos del Bajío asumieron repertorio, vestuario y conformación instrumental, proceso que completaron con ciertas adaptaciones de imagen, incluyendo la heráldica universitaria en el ropaje asumido, canciones de la tradición mexicana y regional, e incluyendo instrumentos adaptados, precisamente, a la tradición musical vernácula.

2.1. Identidad y vinculación institucional

La Estudiantina de la UG y la Tuna Nicolaita nacieron de la iniciativa de estudiantes, por lo que arrojaron la identidad universitaria desde sus inicios, lo cual ha sido determinante en la permanencia del conjunto. De hecho, el vestuario de ambos grupos es evidencia del vínculo institucional, reflejado en elementos tales como la insignia de la UG visible en el jubón de cada integrante, misma que se ve en el banderín que siempre va al frente del grupo en sus actuaciones, o la Beca de la Tuna Nicolaita, que ostenta, en un lado, el escudo de la UMSNH, y en el otro el distintivo por los sesenta años de trayectoria.⁸⁵

Esta forma de representar y honrar los colores, adjunto al hecho de que en todos estos años han participado en los eventos de mayor relevancia para las universidades de pertenencia, y de que, entre otras cosas, ejecutan un repertorio vinculante con su especial carácter estudiantil y la región cultural que representan, dan pie a pensar que cuentan con todo el apoyo institucional. La realidad es distinta.

Rubro	Estudiantina UG	Tuna Nicolaita
Presupuesto formal	NO	NO
Viáticos/viajes	SI	OCASIONALMENTE
Espacio de ensayo	SI	NO
Instrumentos/vestuario	SI	NO
Director designado institucionalmente	SI	NO
Vinculación institucional	SI	SÍ
Instrucción continua	SI	SÍ
Formación de nuevos cuadros	SI	OCASIONALMENTE
Difusión institucional	OCASIONALMENTE	OCASIONALMENTE
Grabaciones	EN EL PASADO	NO

Fuente: elaboración propia.

⁸⁴ Así lo refiere Eduardo Vidaurri (*Apud.* Jiménez, 2023) al señalar los inicios de la Estudiantina de la UG, cuando “un grupo de estudiantes en amena tertulia, tropezaron con varios discos de estudiantinas españolas que les despertaron el entusiasmo por crear una institución similar en nuestra ciudad”.

⁸⁵ Hay infinidad de fotografías de ambos conjuntos en las redes sociales creadas exprofeso, en donde es posible comprobar, justamente, esa vinculación visual institucional (Tuna Nicolaita, s./f.; Estudiantina de la Universidad de Guanajuato, s./f.)



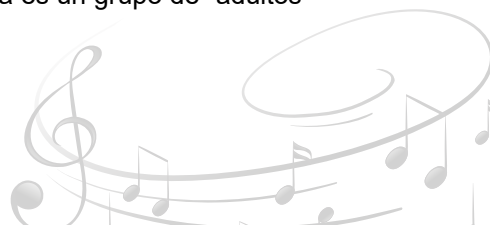
El cuadro anterior es relevante de la actualidad de nuestras tunas. Del conjunto de elementos mostrados resalta, en general, que la Estudiantina de la UG cuenta con patrocinio por parte de su institución, no así la Tuna Nicolaita. Sus integrantes declaran actuar sin recibir apoyo alguno para sus actividades artísticas, esto a pesar de que hay una relación formal con la UMSNH. Al respecto, la tuna aparece entre los grupos artísticos de la Universidad, además, cada presentación se realiza mediante oficio de comisión, a pesar de esto no han contado con apoyo en los últimos años (Tuna Nicolaita, comunicación personal, 20 de enero 2024). Esta situación es confirmada, de hecho, por la propia Universidad Michoacana, ya que, en voz de la encargada de los grupos artísticos de la institución,⁸⁶ aunque en el pasado la Tuna Nicolaita recibía cierto peculio, la actual rectoría no ha tenido interés por apoyar sus actividades, siendo el argumento, además de la falta de recursos, el hecho de que no se tiene un convenio entre el grupo y la Universidad (S. López, comunicación personal, 22 de enero 2024).

Esta situación no es ajena a otras tunas en el país. Hay agrupaciones con problemas de falta de apoyo similares a la Nicolaita, pero también están aquellas estudiantinas que, como la de la UG, cuentan con el auspicio por parte de su institución. Una coincidencia entre la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la UG, es que ambas carecen de un presupuesto asignado formalmente, por lo que sus requerimientos van desahogándose sobre la marcha de sus actuaciones. De hecho, no se les contempla en la normativa universitaria, por lo que mantienen una figura importante pero accesorio, y aunque ocasionalmente aparecen en el programa de difusión institucional, hoy en día no hay una política que busque su proyección, como lo sería, por ejemplo, su registro magnetofónico, entre otras cosas. A pesar de estas circunstancias la Estudiantina representa a la Universidad en eventos culturales, manteniendo una imagen *ad hoc* con la tradición y representar, de alguna manera, el espíritu juvenil.

La Tuna Nicolaita hizo una gira en Perú en el 2023, y en febrero de 2024 participó en el 2o Festival Internacional de Tunas, en Cartagena de Indias, Colombia, donde obtuvo el reconocimiento a la mejor tuna del público, es decir, fue el conjunto que recibió los mejores comentarios del escucha (Tuna Nicolaita, s.f.). Desafortunadamente, a pesar de representar a la Universidad y hacerlo con decoro, no contaron con el apoyo institucional, por lo que sus integrantes pagaron el viaje con sus propios recursos.⁸⁷ En el caso de la Estudiantina de la UG, aunque ha hecho giras en Estados Unidos, Canadá y América

86 Se pidió una entrevista telefónica con el Dr. Miguel Ángel Villa Álvarez, actual director de la Secretaría de Difusión Cultural, quien me remitió con la Lic. Sugey López, encargada de los grupos artísticos. El interés de la entrevista fue conocer de primera mano, el por qué la Tuna Nicolaita no tiene apoyo de la Universidad.

87 De acuerdo con la Lic. Sugey López (comunicación personal, 22 de enero de 2024), la ausencia de apoyo es por dos motivos: uno es la falta de recursos que enfrenta la UMSNH, y otro, significativa desde el punto de vista de la autoridad universitaria, es que la Tuna Nicolaita es un grupo de “adultos” y no de estudiantes.



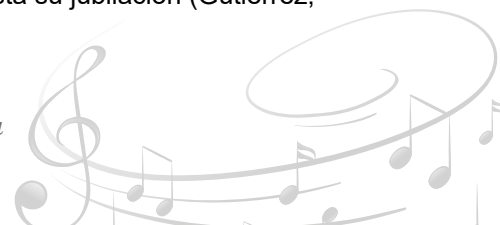
Latina, sus actividades recientes han sido más bien domésticas, y siempre ha contado con el auspicio de la Universidad (G. Sánchez, comunicación personal, 29 de enero de 2024), lo que les ubica en una mejor posición para el desarrollo del conjunto.

Este cobijo de la UG a su estudiantina se refleja en varios sentidos. Por una parte, les tiene destinado el histórico Mesón de San Antonio como lugar de ensayo, lugar en el que hacen escoleta todas las noches de forma cómoda y adecuada a la actividad musical; además, desde su fundación han contado con director musical designado y contratado por la Universidad, lo cual le ha dado seguridad al grupo en cuanto a su continuidad y desarrollo; desde el 2005, el músico Gerardo Sánchez Leyva ostenta la dirección de la estudiantina. Además, el grupo es favorecido con vestuario e instrumentos en función de sus requerimientos, y se impulsa la formación de nuevos cuadros mediante clases continuas impartidas por el propio profesor Gerardo. Para esto, una convocatoria permanente es difundida en redes sociales y el sitio Web institucional (Cultura UG, s./f.), principalmente a inicios de cada semestre.

Esta realidad no es compartida por la Tuna Nicolaita. Como declaran sus integrantes (comunicación personal, 20 de enero de 2024), hoy en día no cuentan con un director designado por la institución, por lo que se organizan entre sí a partir del legado del último director que tuvo el grupo, el afamado músico moreliano Manuel Rascón.⁸⁸ Durante su gestión, el destacado pianista logró construir un sólido grupo de calidad indiscutible, sentando las bases de lo que hoy es la tuna. Corrían los años de 1990 y ensayaban en el Teatro Samuel Ramos y ocasionalmente en el Teatro Rubén Romero, inmuebles propiedad de la Universidad Michoacana. No obstante, durante la última remodelación del primero, el salón de ensayo se (re) asignó como espacio de oficinas olvidando la tuna por completo, por lo que actualmente practican en un domicilio particular, lugar al que trasladaron las fotografías, el banderín oficial y demás elementos simbólicos que enmarcan “el cuchi”, mote del sitio que los tunos nicolaitas dan a su hogar de escoleta.

Evidentemente, las realidades de ambas tunas se contraponen, siendo importante reflexionar sobre el apoyo dado y/o la falta de este. Al respecto, resulta sugestiva la postura de la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, en el sentido de que la Tuna Nicolaita no está formada por estudiantes en activo, sino por tunos “adultos” que, aunque egresados de la Universidad, no representan la tradición de este tipo de grupos musicales, cuya principal característica es, justamente, el estar

88 Manuel Rascón Lemus (1931-2011) nació y murió en la ciudad de Morelia. Se formó en la música en la Escuela Popular de Bellas Artes, donde fue profesor toda su vida. Tuvo una fructífera vida musical como pianista, participando en orquestas de concierto y populares; formó la suya denominada *Orquesta de Manuel Rascón*. Fue director de la entonces Estudiantina de la UMSNH hasta su jubilación (Gutiérrez, 2017, p. 143).



conformados por jóvenes que estudian en las distintas facultades (S. López, comunicación personal, 22 de enero de 2024).⁸⁹

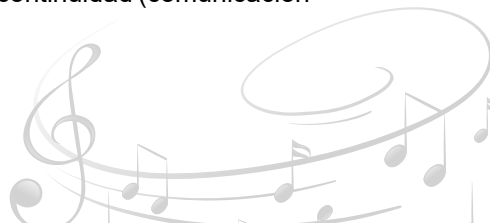
Esto es verdad, pero no exclusivo de la Tuna Nicolaita. Una característica inherente a este tipo de agrupaciones es que debe ensayar con regularidad, esto para contar con un repertorio vigente y estar en condiciones, cuando así sea requerido, de cubrir algún evento. Estos integrantes son, por lo general, egresados y a todas luces “adultos”, a veces de la tercera edad que en su juventud formaron parte de la tuna y que, o han continuado por décadas con el grupo, o que en algún momento se (re) integraron. En el caso de la Tuna Nicolaita son 16 integrantes base, y el resto, que oscila entre 20 a 25 —en el festejo del 60 aniversario se reunieron más de 50 miembros— son estudiantes. Esto ocurre con la Estudiantina de la UG, ya que hay tunos mayores, que se distinguen por utilizar traje negro y capa en las presentaciones, y tunos estudiantes, que visten jubón, pantaloncillo y mallas de color blanco, además de la capa. Si esto no fuera así las tunas difícilmente se mantendrían, esto debido a que habría una rotación constante de jóvenes, cuya permanencia en el grupo estaría en función de su período de estudios, dificultando sustancialmente la evolución y desarrollo del conjunto; es por esto que son fundamentales los tunos mayores.

De esta forma, el argumento de la UMSNH es más una justificación que un motivo para no apoyar a la Tuna Nicolaita, y aunque, a diferencia de ésta, es verdad que la Estudiantina de la UG cuenta con un programa estructurado de formación de cuadros, con clases permanentes a toda persona interesada en educarse en la música tunera, cierto es que aquella no tiene el apoyo institucional que provee la UG, por lo que hay corresponsabilidad en el bajo número de estudiantes en el caso de la Tuna Nicolaita; además, como refiere el profesor Rafael Rodríguez Millán, tuno mayor, cómo podría un estudiante sufragar un gasto para asistir a un encuentro internacional, como fue el viaje ya señalado a Colombia, sin apoyo de la Universidad.⁹⁰

Curiosamente, en el concierto organizado el 1 de diciembre del 2023, esto para festejar el 60 aniversario de la Tuna Nicolaita, la Dra. Yaraví Ávila González, rectora de la UMSNH y el referido Dr. Miguel Ángel Villa, alabaron la trayectoria de la agrupación, destacando

⁸⁹ La Lic. López refirió el caso de la tuna femenil y la denominada Tuna Hispanoamericana, un grupo formado hace 20 años con estudiantes de la Facultad de Ingeniería Eléctrica de la UMSNH. En entrevista con varios de sus integrantes, refieren que son una agrupación que depende de la facultad, pero no tiene recurso asignado, no obstante, reciben apoyo cuando es necesario, sobre todo en sus actuaciones foráneas. Un dato interesante es el hecho de que, a diferencia de la Tuna Nicolaita, la referida acepta contrataciones y toca para particulares mediante un contrato de servicios musicales (D. Espinosa *et ál*, comunicación personal, 22 de febrero de 2024).

⁹⁰ El profesor Rafael Rodríguez Millán es uno de los tunos de más antigüedad y trayectoria, y en él recae parte de la organización del grupo y, de alguna manera, es responsable de su continuidad (comunicación personal, 20 de enero de 2024).



su papel en el fortalecimiento de la identidad y los valores universitarios. Este compromiso por “la conservación y la promoción” de la tradición y el aprendizaje, evidentemente, no se refleja en el apoyo, lo cual desdibuja el halago institucional en el evento referido. No obstante, la Tuna Nicolaita celebró el 61 aniversario -26 de abril de 2024- con una presentación en el Centro Cultural Universitario, lo que refleja el principio de hermandad y amor a la tuna que viven sus integrantes (Cultura UMSNH, s./f.). Lo mismo hizo la Estudiantina de la UG el 13 de abril del 2024, en el histórico Teatro Principal (Estudiantina de la Universidad de Guanajuato, s./f.), con lo que se comprueba la vigencia de ambos grupos, su flexibilidad y resiliencia.

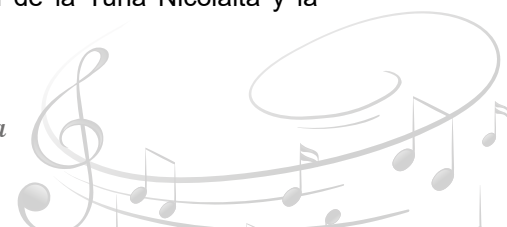
3. Los tunos opinan

Hay temas sensibles en el estudio de las tunas mexicanas, que se desvelan claramente a partir de la charla directa con los tunos, como se hizo en las entrevistas hechas a los grupos objeto de este estudio. No obstante, consideré necesario llevar a cabo una encuesta mediante la herramienta *Google Forms* (disponible en: Encuesta tunas 2024, s./f.), esto con el objetivo de contabilizar porcentajes y tendencias con relación a los motivos de pertenecer a la tuna, la formación musical de sus integrantes, el resguardo de la tradición y sus cambios necesarios de cara a la posmodernidad, el repertorio y la difusión, algo que llamo la economía de las tunas y la sobrevivencia o la actitud resiliente.⁹¹ Las respuestas son interesantes.

Una primera cuestión ha sido el tipo de instrumentos musicales utilizado y el proceso de enseñanza-aprendizaje de los mismos. A este respecto, es revelador el hecho de que la mayoría de los aspirantes a tunos no sabían tocar instrumento alguno, por lo que aprendieron al interior del grupo y a su propio ritmo. Esto revela una generosa labor de formación de jóvenes en la ejecución de guitarra, mandolina, bandurria, laúd, contrabajo y percusiones varias, principalmente el pandero, aunque en la tradición (re) inventada se han incluido otros instrumentos, como el acordeón e incluso la vihuela y el guitarrón; los dos últimos, refieren algunos integrantes de la Tuna Nicolaita, han llamado la atención en otros países (comunicación personal, 20 de enero de 2024).

De esta manera, aunque un pequeño porcentaje de los entrevistados refiere que al llegar a la tuna tenían cierto conocimiento musical y de trabajo en conjunto, la mayoría declaran haberse formado al interior del grupo, lo cual implica reconocer que una labor implícita en las tunas es favorecer, mediante la música, no solo el sentido de pertenencia

91 Es importante señalar que la encuesta se extendió a otras tunas mexicanas, esto con el objeto de lograr una mayor proyección de los temas recogidos, además de comparar el resultado con las opiniones de los grupos de estudio. Mayormente, sin embargo, se logró la opinión de la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato.



a la institución sino cultivar valores fundamentales en la formación del Ser Humano, tales como el trabajo en equipo, el sentido de responsabilidad y disciplina, además de favorecer una particular visión del mundo desde la sensibilidad que solo el arte ofrece al individuo.

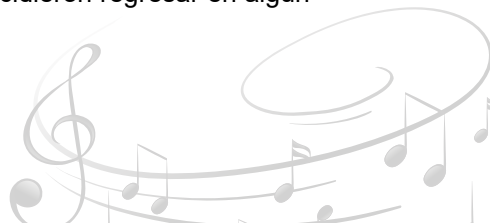
El cultivo de la amistad y el sentido de hermandad es el aspecto recurrente en las opiniones de los tunos. En efecto, en el acercamiento directo que se tuvo en su lugar de ensayo, los tunos mayores expresaron que su permanencia por años -algunos por casi cuatro décadas-⁹² se relaciona principalmente a que la tuna es ante todo una hermandad, por lo que se cultiva el mutuo respeto, la ayuda en situaciones que van más allá de la actividad musical, y el entendimiento de que al ingresar al grupo la permanencia será para toda la vida, de ahí la frase: “una vez tuno, tuno hasta morir” (Encuesta tunas, 2024).

Esta expresión, justamente, comprueba el resultado de la encuesta cuando se preguntó el motivo de pertenecer a la tuna. El 95.7 por ciento respondió que, por el placer y gusto por la música de tunas, y porque ello implica honor, respeto, camaradería, amor a la insignia y los valores universitarios. Estas opiniones son la consecuencia del cultivo de una tradición que, aunque de raíces externas, ha permeado en sus integrantes, permitiéndoles mantener un lazo afectivo-social-musical entre sí, lo que es propio de este tipo de asociaciones, que también es una herencia de las tunas españolas y portuguesas.

De esta manera, notamos que la adopción de la práctica túnida es muy similar a los orígenes españoles, lo cual se percibe también, en el vestuario y el repertorio. Diciendo esto, interesa mencionar que ambos conjuntos siguen al pie la tradición, ya que, como he mencionado, utilizan el vestuario histórico de las tunas. Este es, siguiendo al referido profesor Félix Martín Sárraga (2013): jubón negro con faroles del color de la institución; pantalón, que puede ser del tipo guegüesco, cervantino o taleguilla; Beca, un ornamento originado en la necesidad de distinguir al estudiante de nuevo ingreso a la Universidad; camisa blanca de manga larga, amplia y larga; zapatos con hebilla; cinturón del mismo material del jubón y pantalón con hebilla dorada; finalmente, la capa y cintas.

Tanto la Tuna Nicolaita como la Estudiantina de la UG utilizan estos elementos, atendiendo, por supuesto, los colores de sus Universidades en los faroles del Jubón, en el azul del traje de la UG y negro para la UMSNH, y en el blanco de las mallas del primero y negro del segundo. En lo más, mantienen la histórica tradición del vestuario de las tunas españolas, aunque no utilizan hebillas en los zapatos ni sombrero, el cual está en desuso hoy en día (Martín, 2013).

92 La encuesta mostró una amplia diversidad entre los integrantes, que abarca desde jóvenes universitarios con apenas unos meses en la tuna hasta tunos “mayores” con una trayectoria de cuatro o cinco años. También incluye a veteranos que nunca dejaron de participar, acumulando hasta 35 años de permanencia, y a quienes, tras haberse retirado al concluir sus estudios, decidieron regresar en algún momento de sus vidas por el simple gusto y placer de hacer música.



En cuanto al repertorio, nuestra encuesta revela una divergencia de opiniones con relación a qué se toca o debe tocarse. Los tunos de grupos mayormente juveniles, verbigracia la Tuna Hispanoamericana de la FIE-UMSNH, remiten la posibilidad de ejecutar no solo canciones propias de la mera tradición, sino piezas populares hoy en día altamente comerciales, de géneros que desde una postura conservadora serían impropios, desde lo tropical al pop, incluyendo rock o reggaeton. Por su parte, tanto la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la UG refieren mayormente un repertorio tradicional, español y mexicano, aunque se permiten de cierta manera, realizar adaptaciones de piezas populares, pero que formen parte del patrimonio musical mexicano, de autores como José Alfredo Jiménez, Consuelito Velázquez, María Grever o hasta Juan Gabriel, o piezas que hicieron conocidas cantantes como Pedro Infante, Vicente Fernández o el mismo José.

Estas adaptaciones se hacen, como afirma el profesor Gerardo Sánchez (comunicación personal, 29 de enero de 2024), sin atentar en contra de la tradición, más bien, conservando el ensamble y el color de los instrumentos propios de la tuna, los coros y, en general, la musicalidad propia del grupo. Hay, ciertamente, una adaptabilidad indiscutible de este particular conjunto a diversos géneros, y no obstante, como se ve en las grabaciones de ambos grupos, se resguardan piezas provenientes de las tunas españolas en títulos como *De colores* (1966) o *Las cintas de mi capa* (2008), y de esta adaptabilidad del conjunto a piezas populares mexicanas, como *Nochecitas Mexicanas* (2008).⁹³

Al final, como se ha recogido de sus propias opiniones, lo que buscan es mantener la tradición heredada, por lo que de *Aires vascos* transitan a un *Popurri michoacano*, y de *Luna de España* y *Tierra de mis amores* a *Mi alegre estudiantina* o *Caminos de Guanajuato*, pero siempre bajo la idea del resguardo de los valores y todo el bagaje musical construido por sesenta años de historia.

CONCLUSIÓN

Tuve oportunidad de participar como ponente, en las *Jornadas Internacionales de Tunas*, edición 2024, que se llevó a cabo en el Instituto Politécnico de Bragança, Portugal, los días 1, 2 y 3 de mayo. La ocasión fue propicia para atestiguar la escucha de tunas españolas y portuguesas, de jóvenes algunas, de tunos mayores otras, y no pocas compuestas por integrantes de distintas edades; ciertamente, había tunas varoniles, femeninas y mixtas (Rausstuna, s.f.). La experiencia me permitió apreciar no solo la permanencia de elementos históricos, como el vestuario, conformación instrumental y repertorio, sino la esencia de la tuna universitaria, justamente, de todo lo que aquí se ha referido al estudiar

93 Véase la producción discográfica de la Estudiantina de la UG en el sitio *Discogs* y en *Spotify*.

la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato, y es que, al margen del apoyo institucional -mucho, poco o nulo-, de la presión inconsciente del turismo hacia la comercialización del conjunto, de la poca atención por parte de sectores públicos e individuales, y de la consideración de parte del público escucha, sobre todo jóvenes, de que las tunas son un conjunto para “viejitos”, éstas mantienen su vigencia a través del cultivo constante de la tradición, consistente, entre otras cosas, a partir de la formación de nuevos cuadros, de fomentar los valores universitarios por medio de una música joven, alegre, activa y vinculante; de ostentar con orgullo la heráldica, el vestuario y los colores, y de mantener incólume el repertorio que por naturaleza define a una tuna, sin caer en el esperpento de la música comercial.

Al final, la Tuna Nicolaita y la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato son, en concreto, dos asociaciones de amigos que representan dos entidades universitarias históricas, y pese a los problemas mencionados a lo largo de este trabajo, sobreviven por su perenne actitud resiliente, y aunque de alguna manera participan en el fomento de sus ciudades sede como sitios turísticos, lo hacen sin desmerecer el legado de los viejos tunos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boletín UAA (s.f.). Consultado el 15 de abril del 2024. <https://www.uaa.mx/rectoria/dcrp/?p=19187&pdf=19187>
- Cultura FCA (s.f.). *Estudiantina de la FCA*. Consultado el 15 de abril del 2024. <http://cultura.fca.unam.mx/grupo-cultural.php?grupo=8>
- Cultura UG (s.f.). *Taller de la Estudiantina de la UG*. Consultado el 24 de abril de 2024. <https://www.cultura.ugto.mx/talleresartisticos/taller-de-la-estudiantina-de-la-ug>
- Cultura UMSNH (s.f.). *¡Prepárate para celebrar!* Consultado el 27 de abril del 2024. <https://www.facebook.com/centenarioumsnh/posts/pfbid0QXGjH1EzUKWwstqNerhbiWhHjgJhmdA7m-WNirJ7SRTXNUVWe2pKwMzh4numzAGk7l>
- Diario de Yucatán (2019, 26 de junio). *La Rondalla Universitaria de Yucatán fue diferente a otras*. <https://www.yucatan.com.mx/imagen/2019/06/26/la-universitaria-de-yucatan-fue-diferente-a-otras.html>
- Discogs (s.f.). *Estudiantina de la Universidad de Guanajuato*. Consultado el 30 de abril. <https://www.discogs.com/es/artist/2757256-Estudiantina-De-La-Universidad-De-Guanajuato>
- Encuesta Tunas 2024 (s.f.). *Google Forms*. <https://docs.google.com/forms/d/1NYvAp8Servn-MmUS8qEIYITQKHDsq3DXFW1obisVXLY/edit#responses>



Estudiantina de la Universidad de Guanajuato. (s./f.). *Home* (página de Facebook) Facebook. Consultado el 24 de abril de 2024. https://www.facebook.com/EstudiantinaUniversidadGuanajuato?locale=es_LA

Festival Internacional Cervantino (2022). *FIC 50 años*. Secretaría de Turismo de Guanajuato; Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato. https://cultura.guanajuato.gob.mx/wp-content/uploads/2022/10/FIC-50-Anos_compressed.pdf

Fuentes Muñoz, E. D. (2017). La invención de la tradición. Apropiación de la tunería en México, 1870-1980 (tesis de maestría: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa). Repositorio institucional. <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/246>

González Cornejo, A. (2014). *Mi vida en la colmena. Memorias de un estudiante universitario*. Entremeses Grupo Editorial. <https://ugto.mx/images/pdf/mi-vida-en-la-colmena-ug-ugto.pdf>

Gutiérrez Guerrero, A. (s./f.). *Estudiantina de la Unison*. Consultado el 15 de abril del 2024. <https://www.unison.mx/estudiantina-de-la-universidad-de-sonora/>

Gutiérrez Guzmán, Jesús (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. Secretaría de Cultura de Michoacán.

Jaramillo, G. (2019, 18 de septiembre). *La tuna de la FIME: una excusa para reunirse*. <https://vidauniversitaria.uanl.mx/cultura/la-tuna-de-fime-una-excusa-para-reunirse/#:~:text=La%20Tuna%20de%20FIME%20es,sensaci%C3%B3n%20de%20frescura%20y%20confort>

Jiménez, J. M. (2023, 14 de abril). *60 aniversario de la Estudiantina de la Universidad de Guanajuato. 1963-2023*.

<https://mosaico-informativo.com/60-aniversario-de-la-estudiantina-de-la-universidad-de-guanajuato-1963-2023/>.

Martín Sárraga, F. O. (2012). *El paso de llamarse “Estudiantina” a “Tuna”, una transición de algo más de medio siglo*. Tunae Mundi.

<https://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/186-el-paso-de-llamarse-estudiantina-a-tuna-una-transicion-de-mas-de-medio-siglo>

_____ (2013). *El traje de la Tuna. Revisión histórica*. Tunae Mundi. <https://www.tunaemundi.com/publicaciones-2/15-libros/258-el-traje-de-tuna-2013>

_____ (2014). *La Figaro, estudiantina más viajera del siglo XIX*. Tunae Mundi. <https://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/395-la-figaro-estudiantina-mas-viajera-del-siglo-xix>



- _____ (2020). *¿Qué es la Tuna?* Tunaemundi. <https://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/186-el-paso-de-llamarse-estudiantina-a-tuna-una-transicion-de-mas-de-medio-siglo>
- _____ (2022). *Compromiso social de las estudiantinas y tunas universitarias desde su creación hasta la segunda república* (tesis de doctorado, Universidad de Murcia). Repositorio institucional. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/126424>
- Mercado Villalobos, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*. Secretaría de Cultura de Michoacán.
- _____ (2015). *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____ (2019). Los jóvenes y la música: las estudiantinas decimonónicas en dos ciudades mexicanas. *Legajos de Tuna*, III (5) 40-50. https://issuu.com/legajosdetuna/docs/legajos_de_tuna._n__5/40#google_vignette
- Ramírez Herrera, L., Munguía Tiscareño, M. G. (2012). ¿Hubo estudiantinas en México antes de la visita de la Fígaro? *Tunaemundi*. <https://tunaemundi.com/publicaciones/conferencias/1366-hubo-estudiantinas-en-me-xico-antes-de-la-visita-de-la-fi-garo>
- Rausstuna (s.f.). *Jornadas Internacionais de Tunas JIT'24*. Consultado el 30 de abril de 2024. <https://jit.rausstuna.pt/>
- Spotify (s.f.). *Estudiantina de la Universidad de Guanajuato*. Consultado el 30 de abril. <https://open.spotify.com/intl-es/artist/2SrBtuRsym1mVLSwM2SLLv>
- Tuna Nicolaita. (s.f.). *Home* (página de Facebook). Consultado del 24 de abril de 2024. https://www.facebook.com/profile.php?id=100090282553306&locale=es_LA
- UABJO (2017, 12 de noviembre). *Presentan acervo discográfico en acetato de la Estudiantina de la UABJO*. <https://www.uabjo.mx/presentan-acervo-discografico-en-acetato-de-la-estudiantina-de-la-uabjo>
- UAEMEX (2006). Consultado el 15 de abril del 2024. <http://web.uaemex.mx/rector/2006/fscomand/r8.html>
- Universidad de Guanajuato (s.f.). *Reseña histórica de la Universidad de Guanajuato*. Consultado el 19 de abril del 2024. <https://www.ugto.mx/conoce-la-ug/resena-historica-de-la-universidad-de-guanajuato>



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (s./f.). *Historia*. Consultado el 19 de abril del 2024. <https://www.umich.mx/historia.html>

Valencia, G. (2016, 10 de agosto). *Estudiantina auriverde, las raíces musicales de la UAEM*. <https://criterionoticias.wordpress.com/2016/08/10/estudiantina-auriverde-las-raices-musicales-de-la-uaem/>

Periódicos

El Abogado Cristiano Ilustrado, Ciudad de México

La Voz de México, Ciudad de México

Periódico Oficial del Estado de Colima, Ciudad de Colima

Periódico Oficial del Estado de Hidalgo, Ciudad de Pachuca







SAMUEL CALEB CHÁVEZ ACUÑA
Universidad Autónoma de Zacatecas

Samuel Caleb Chávez Acuña es Licenciado en Derecho y Licenciado en Piano por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), Maestro en Impuestos por la UAZ, Maestro en Artes por el ISEA “Calmecac” y Doctor en Administración Pública por el Instituto Internacional del Derecho y del Estado. Pianista y abogado. Sus investigaciones abordan los temas: Derechos Culturales, Estímulos Fiscales para las Artes, Música del Siglo XX, Educación Musical y Estética de la Música. Docente Investigador adscrito a la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Adscrito al Cuerpo Académico UAZ-172 “Teoría, Historia e Interpretación del Arte”. Candidato a SNI.

FUNCIÓN RITUAL DE LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA JARABERA EN LAS FIESTAS DE SAN SEBASTIÁN, EN EL MUNICIPIO DE NOCHISTLÁN DE MEJÍA, ZACATECAS

RITUAL FUNCTION OF THE EXECUTION OF JARABERA MUSIC IN THE SAN SEBASTIÁN FESTIVITIES, IN THE MUNICIPALITY OF NOCHISTLÁN DE MEJÍA, ZACATECAS

Samuel Caleb Chávez Acuña

calebchavez@uaz.edu.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Güerito San Sebastián

¿Por qué eres tan engreidor?

Será por tus jacalitos

Que tienes alrededor...”

RESUMEN

En este trabajo se estudia desde un enfoque estético y antropológico la música interpretada en la fiesta en honor a San Sebastián, en el municipio de Nochistlán de Mejía, Zacatecas, México; misma que tiene lugar desde el primero de enero y hasta el día veintiuno de ese mes de cada año. El objetivo principal es identificar los rasgos que convierten a la ejecución de esta música en un acto ritual en el marco de la Fiesta de Afuera, las principales características de esta celebración, detallando los momentos que la integran, así como los instrumentos con los que es ejecutada esa música y la vivencia personal de sus intérpretes como parte creadora. Se hace investigación documental y de campo, se presentan resultados y conclusiones en cuanto a la relevancia estética de esa



expresión musical. La composición de este estudio comienza proporcionando información geográfica del lugar en cuestión, para pasar a enumerar sus diferentes fiestas a lo largo del año litúrgico. Al ser San Sebastián el Santo Patrono del barrio que lleva su nombre, consideramos importante ubicar las pestes que han azotado la región de los Altos de Jalisco, con el fin de ubicar aquellas que hubieran, debido a su atrocidad, ya sea para prevenir la enfermedad o para sanar de ella. Finalmente tratamos la tradición estética de la música jarabera como arte vigente entre la población del municipio, entendida como acto social, pues todo el pueblo participa y, proponiéndoselo o no, se convierte en espectador de la ejecución de “Los Papaquis”.

Palabras clave: Papaquis, Nochistlán, mito, rito, San Sebastián

ABSTRACT

This study examines the music performed during the festival in honor of San Sebastián—which takes place annually from January 1st to January 21st— in the municipality of Nochistlán de Mejía, Zacatecas, Mexico, from an aesthetic and anthropological perspective. The primary objective is to identify the elements that transform the performance of this music into a ritual act within the framework of the Fiesta de Afuera, detailing the main characteristics of this celebration, the moments that comprise it, the instruments with which the music is performed, and the personal experience of its performers as creative agents. The research methodology includes both documentary and fieldwork, with findings and conclusions presented regarding the aesthetic significance of this musical expression. The study begins by providing geographical context for the location under examination before listing its various celebrations throughout the liturgical year. Given that San Sebastián is the patron saint of the neighborhood that bears his name, the study considers the historical plagues that have afflicted the Altos de Jalisco region, identifying those that, due to their severity, may have influenced the devotion to the saint -whether for protection from disease or as a means of seeking healing. Finally, the research explores the aesthetic tradition of jarabera music, emphasizing its role as a living art form within the community, understood as a social act, in which the entire town participates— whether intentionally or not—becoming spectators of the performance of ‘Los Papaquis.’

Keywords: Papaquis, Nochistlán, myth, rite, San Sebastian.



INTRODUCCIÓN

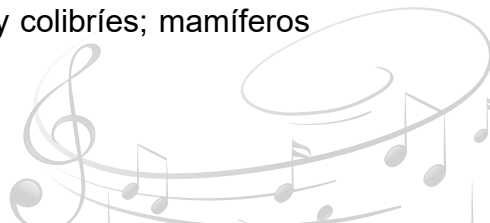
La interpretación de la música jarabera como ritual en el contexto de Nochistlán de Mejía, Zacatecas, México, debe ser analizada en el marco de las tradiciones, ubicación geográfica y cultura de ese municipio, ya que se trata de una zona que culturalmente comparte rasgos con los Altos de Jalisco y el estado de Zacatecas. En ese sentido estamos de acuerdo con la siguiente afirmación de Kirk: “la idea de atender a fenómenos tales como los mitos y las prácticas culturales, aislándolos del complejo social en su totalidad, ha sido considerada (...) al menos por los antropólogos, como una pérdida de tiempo y una práctica a desechar” (Kirk, 1970, p. 20). Las Fiestas de San Sebastián son, tal vez, la práctica cultural más importante de ese municipio, pues ni la fiesta patronal de San Francisco, que tiene lugar durante el mes de octubre de cada año es tan esplendorosa como la de San Sebastián, que se ha convertido en un verdadero collage de tradiciones y ritos que datan del siglo XVIII, representando para el espectador la oportunidad de presenciar un espectáculo popular de aquella época enclavado en nuestros días.

1. Geografía de Nochistlán de Mejía

El municipio de Nochistlán de Mejía, Zac. se encuentra ubicado a 1875 metros de altitud, en el eje Neovolcánico, entre los 21° 22' de longitud norte y 102° 51' de longitud oeste del meridiano de Greenwich, con una temperatura promedio anual de 18° C. (Gobierno de México, 2019). Su área es de 170 322 00-00 hectáreas y colinda al norte con Jalpa, Zacatecas, al Sur con Yahualica, Jalisco, al este con Apulco, Zacatecas, al oeste con Juchipila, Zacatecas, al sureste con Mexxicacán, Jalisco, al suroeste con Moyahua, Zacatecas, y al noroeste con Jalpa, Zacatecas (Rodríguez, 1984, p. 5). Actualmente tiene una población de 27,945 habitantes, de los cuales 13,482 son hombres y 14,463 son mujeres (INEGI, 2020).

Entre los principales cerros del municipio se encuentran Tapalozco y Las Ventanas en la Sierra de Nochistlán, al oeste; al norte se encuentran Mesa de Agua, la barranca del Sitio, los Cerritos, las Amarillas y la mesa del cerro en la que se encuentra el Cerro de San Miguel. Destaca al noreste la mesa de Tlachichila. El cerro del Tuche se encuentra cercano a la cabecera municipal. Al este se encuentran la mesa de Toyahua y mesa del Llano Grande. Al sur se ubican las lomas de la Labor y la mesa de San Juan, mientras que al suroeste la mesa de Capellanía (Rodríguez, 1984, p. 10).

Los ríos de mayor importancia son el Río de Nochistlán, Río del Tuiche, Río Huegolita, Río del Molino, Río de Toyahua, Río Ancho y los arroyos Tlachichila, La Estancia, La Villita y Barrio Santiago. La flora está constituida principalmente por coníferas; entre la fauna se pueden observar aves serranas como el búho, güilotas y colibríes; mamíferos



como conejos, liebres, tejones, zorrillos, reptiles como la víbora coralillo, camaleones y víbora de cascabel. Abundan los alacranes y diversas especies de arañas (Rodríguez, 1984, pp. 10-14).

En Nochistlán de Mejía se cultivan chabacanos, fresno, mezquite, naranjo, higuera, durazno, manzano, pera, lechuga, ajo, repollo, alfalfa, aceitilla, cebada y trigo, por mencionar algunos ejemplos. La actividad ganadera desarrollada en ese municipio es importante, principalmente en cuanto a ganado lechero, seguido de ganado porcino y caprino, caballar y mular. Al interior de la cabecera municipal es frecuente la cría de aves en pequeñas granjas, así como de ganado bovino y porcino en pequeños establos (Rodríguez, 1984, p. 15).

2. Festividades populares de Nochistlán

Nochistlán es un municipio rico en tradiciones. Las principales fiestas de este pueblo son:

a) Las Fiestas del 20 de enero o Fiestas del Güerito San Sebastián:

Los rituales que anteceden a las Fiestas del Güerito propiamente dichas, son cuatro celebraciones previas, que tienen por objeto proveer al propio santo de los recursos humanos, materiales e incluso espirituales para la organización de su fiesta. Estos momentos son de una gran solemnidad y es un verdadero privilegio estético el poderlos contemplar mínimamente, en un carácter de visitante de ese pueblo. Los elementos que en ellos se observan son los que tienen en común todos los rituales. Quiérase entender la palabra ritual en asociación con la palabra mito o los rituales de la Fiesta de San Sebastián como acto y representación de una fe real, pues la devoción que tiene la población de Nochistlán por San Sebastián es tan grande que, solamente, quien no pertenece a ese pueblo y ha vivido allí por algún tiempo considerable, es capaz de percibirla de manera objetiva como algo que trasciende a lo que se puede explicar a partir del razonamiento lógico-filosófico, para dar lugar a aquello que ni siquiera, por su gran calidad estética de manifestación cultural, es necesario ser demostrado.

Hay una serie de actos preparatorios de la fiesta, mismos que inician con La Residencia, que es una reunión para organizar Los Papaquis en honor a San Sebastián a partir de la Convocatoria que hace el Mayordomo. Este acto tiene como finalidad nombrar a los cinco Alcaldes que celebrarán la fiesta nocturna y a los cinco Regidores encargados de celebrar la fiesta matutina (Minero, 1998, p. 85). Ocurre el martes de carnaval, reunida una multitud en el jardín de San Sebastián que posteriormente hace una procesión con la imagen del mártir. “Al ritmo exclusivo de Los papaquis, los romeros se dirigen al centro de la ciudad (...). Luego regresan al punto de partida” (Frajosa, 2016, p. 57), allí adquieren los compromisos los Alcaldes y Regidores.



La segunda fase de esta celebración son Los Ramos, en la que los celebrantes contactan a los miembros de la hermandad y simpatizantes con el fin de obtener su compromiso para apoyar en la celebración de Los Papaquis. Los Ramos son los distintos elementos y materiales que se usan en la celebración, los hay de pólvora, maíz, cascarones, menudo, picadillo, música, entre otros; ocurre después de la celebración de La Residencia y hasta principios del mes de diciembre (Minero, 1998, p. 86).

El tercer momento de Las Fiestas del Güerito son Las Décimas, tienen lugar el 25 de noviembre y consisten en la invitación a ciertos personajes del pueblo, mediante la entrega de una vaporera llena de tamales, a dar, para la Fiesta en Honor a San Sebastián, “el 10 por 1” de lo recibido” (Minero, 1998, p. 86).

El cuarto momento es La Entrada de la Leña, que ocurre el día 1º de enero; la leña proviene de la Sierra de Nochistlán. Es traída en forma de procesión por los invitados mediante la entrega de Las Décimas de la comunidad de Las Ánimas, y a la entrada del pueblo San Sebastián sale, escoltado por otra procesión, a recibir la leña que fue prometida y que los convidados se avocaron a recolectar durante todo el año. Esa leña se usa para hacer la miel, tortillas, picadillo y menudo que han de ser ofrecidos durante El Papaqui en honor a San Sebastián, así como para encender las “luminarias” que alumbran toda la calle que conduce al Templo de San Sebastián (Minero, 1998, pp. 38 y 87).

Desde la época prehispánica, la música y la danza estuvieron relacionadas casi en forma de unidad en los rituales religiosos y fueron utilizadas durante distintas festividades indígenas, siendo las de la cultura Azteca las que se encuentran mayormente documentadas e, incluso, hubo indicaciones escritas que fungían como partitura “por ejemplo el siguiente: quititi, quititi, quiti, tocoto, tocoti, toco, totocati. El texto que acompaña esta indicación dice: “solo con este ritmo se va dando vuelta” (Turrent, 1996, p. 107). A su vez, la fiesta servía como unificadora de la familia y de la población. Existían festividades propias para la familia, que se celebraban al interior de los hogares como lo fueron el mes de penitencia y autosacrificio, en el que “cada familia ofrecía a los amigos, familiares y conocidos, papeles de amate y comida: pinolli y maíz tostado con frijoles” (Turrent, 1996, p. 103).

La danza de las doncellas en la cultura azteca tenía lugar en celebraciones muy específicas, destacando la Fiesta del Dios del Fuego donde “Las doncellas daban la bienvenida al árbol danzando acompañadas de los mancebos” (Turrent, 1996, p. 103). Al igual que en la cultura azteca, en La Cazcana ocurría el culto a un árbol traído de la sierra, según instancias del Obispado de Guadalajara, que obran en el archivo parroquial de Nochistlán en el que se prohibía “en forma terminante la celebración de traer de la



sierra árboles y venerarlos” (Quiriarte, 2000, p. 38). La entrada de La Leña “debe ser una derivación de la anterior, aunque aplicada al culto de un santo cristiano, el mártir San Sebastián” (Quiriarte, 2000, p. 39).

Encontramos varios elementos de cultura prehispánica comunes a la civilización Azteca y la de La Cazcana, siendo esta última “la región en donde estaban los señoríos de Tlaltenango, Juchipila, el Teul, Nochistlán, Teocaltiche, Ameca y otros pueblos sujetos a éstos” (Quiriarte, 2000, p. 27). Destacan entre esos elementos comunes la lengua “los cazcanes fueron un pueblo de filiación nahua (...) por lo que se refiere a los cazcanes (...) sus dialectos fueron en at (náhuatl) en tanto que los aztecas lo tenían en atl (náhuatl)” (Quiriarte, 2000, p. 28). En cuanto a su similitud en la forma de gobierno encontramos que también los cazcanes, al igual que los aztecas, estaban constituidos “en señoríos o tlatonazgos con sus respectivos pueblos (...) El tlatoani recibía el poder generalmente de forma hereditaria, pero (...) cuando tenía que ser designado se prefería (...) al más valiente” (Quiriarte, 2000, p. 31).

En cuanto a la religión, los cazcanes tenían como deidad común con los aztecas a Hitzilopuchtli; la deidad principal de los cazcanes era el sol, a quien honraban ofreciendo tamales de maíz, ratones y pescados, lo que le ofrecían al sol, lo daban luego de comer a niños de entre ocho y diez años porque no conocían mujeres (Quiriarte, 2000, p. 34).

Las Fiestas del Güerito San Sebastián ocurren desde el día 17 y hasta el 22 de enero de cada año. El 20 de enero es el día más importante de esta celebración, ya que es el día de San Sebastián (Minero, 1998, p. 87).

b) Fiesta de los Sandovalés

Es una fiesta en honor al Santo Niño Dormido de los Sandovalés que se realiza el 6 de enero, se trata de un ritual católico que culmina con un coleadero, al finalizar, se hace la Fiesta de los Papaquis (Minero, 1998, p. 39).

c) Fiesta de las Ánimas

Fiesta católica en honor a la Santísima Trinidad celebrada el lunes anterior al martes de ceniza, y un coleadero, al finalizar se hace la Fiesta de los Papaquis (Minero, 1998, p. 39).

d) Fiesta de Santo Santiago

De orden católico, se celebra el 25 de julio en honor al Santo Patrono de este barrio indígena, se hace una pelea de gallos y se queman castillos de pólvora (Minero, 1998, p. 39).



e) Fiestas Patronales en honor de San Francisco de Asís

Inician el 26 de septiembre y terminan el 4 de octubre; se realizan procesiones que inician a las 5:30 de la mañana desde diferentes lugares del pueblo y llegan hasta la parroquia. Por la tarde-noche, se realiza una verbena popular (Nochistlán, Pueblo Mágico, 2017).

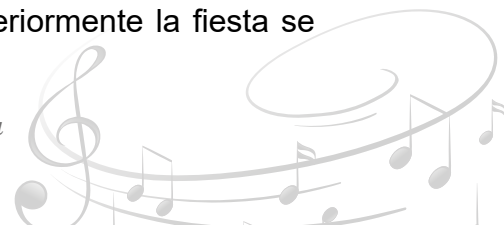
3. De la Fe en San Sebastián Mártir

San Sebastián es el santo patrono de los arqueros, los atletas, de los moribundos, y protector contra pestes y epidemias (Píldoras de Fe, 2024). San Sebastián fue martirizado y asesinado entre los años 303 y 305 d.C, por no renunciar a la fe cristiana, su martirio consistió en ser atravesado por flechas, aunque no murió víctima de este tormento, por lo que el emperador Diocleciano ordenó que lo mataran a golpes; su cuerpo fue colocado en la Cloaca Máxima y, posteriormente, le dieron cristiana sepultura, se le atribuyen poderes protectores contra la peste debido a que sobrevivió al martirio con flechas (Carvajal, 2015, p. 55).

La forma tradicional de representar a San Sebastián es la de su primer martirio, mostrándolo atado a un poste o árbol, con el torso y las piernas atravesados por flechas; a partir del Renacimiento, las imágenes de San Sebastián lo muestran vistiendo únicamente un paño de pureza; puede tener en su mano un ramo de flechas e incluso estar sosteniendo un arco (Carvajal, 2015, p. 56).

En el municipio de Nochistlán de Mejía, Zacatecas, San Sebastián se venera en el templo situado en el barrio de San Sebastián, adyacente al panteón municipal, “teniendo un culto que actualmente identifica a todos los nochistlenses” (Reyes, 1999, p. 78). El culto a San Sebastián, en Nochistlán, data desde el siglo XVI, pues existe un registro de la visita del Señor Obispo en 1673, oficiando una misa en la capilla que actualmente es el Templo de San Sebastián. El modo en que los pobladores de Nochistlán celebraban a San Sebastián era con una misa y una procesión. Se le hicieron modificaciones a la capilla, mismas que se concluyeron el 23 de febrero de 1743 y al día siguiente se bendijo la capilla. La primera misa se celebró el 25 de febrero de 1743 (Quiriarte, 2000, p. 130).

Para Pedro Rodríguez Lozano, el origen en Nochistlán de la fe a San Sebastián data del siglo XVII, cuando una viejecita que vivía en las inmediaciones de lo que hoy es el Templo de San Sebastián, llevó al municipio de Nochistlán de Mejía la imagen del Santo, proveniente de San Juan B. del Teúl, hoy municipio de González Ortega, Zacatecas, y, al llegar el 20 de enero, realizaba una pequeña ceremonia en la que amigos y familiares le rezaban al santo, prendiendo lámparas, velas y pólvora. Posteriormente la fiesta se

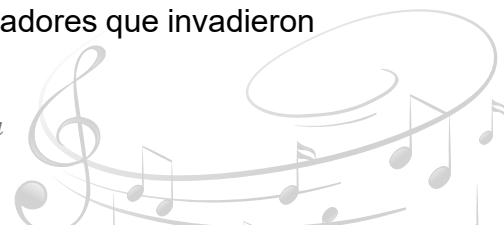


amplió y se les otorgó a personajes destacados de la comunidad un día de celebración, en los que la devota anciana regalaba por la mañana platos de picadillo a los asistentes y por las noches tejuino. Años más tarde se incorporaron a la celebración la música y los castillos de luces, cascarones y “el son ritual llamado Los Papaquis” (Rodríguez, 1984, pp. 192-193). A principios del siglo XVIII, por órdenes de algún sacerdote, se hizo obligatoria la participación de todos los miembros del barrio, para organizarse en Hermandad, constituida por un tesorero, tres alcaldes encargados de la fiesta de la noche y tres regidores encargados de la fiesta del día, esta agrupación, en el siglo XVIII edificó el actual templo de San Sebastián (Rodríguez, 1984, pp. 192-193).

Al ser San Sebastián el Santo Patrono del barrio que lleva su nombre, después de analizar los hechos históricos relativos a su llegada al municipio de Nochistlán de Mejía, consideramos importante ubicar las pestes que han azotado la región de los Altos de Jalisco, con el fin de ubicar aquellas que hubieran, debido a su atrocidad, orillado a los pobladores de Nochistlán de Mejía a reforzar su fe en San Sebastián, ya sea para prevenir la enfermedad o para sanar de ella.

En el año de 1785, en la Nueva Galicia, ocurrió la peste de “La Bola”, actualmente conocida como el tifo, cuyos síntomas eran catarro, calenturas nocturnas (fiebre), dolor de cabeza, sudores y hemorragias nasales, petequias, alucinaciones y sordera, coloración de ojos, inflamación estomacal, colapso pulmonar y muerte (Valle-Barbosa, 2022, p. 202). Otra epidemia importante para el territorio de la Nueva Galicia fue la viruela, ocurrida en 1830, la cual atacó solo a los indígenas. Se tienen registros de que en 1815 atacó a los habitantes de Guadalajara (Valle-Barbosa, 2022, p. 202). El cólera ya estaba presente en todo el país para agosto de 1833 y fue tan devastador en Jalisco que se llamó al año de 1833 el año del cólera grande en Guadalajara, esta epidemia concluyó en septiembre de 1833 (Valle-Barbosa, 2022, p. 202). Las enfermedades aquí mencionadas, además de causar una agonía prolongada, provocan bastante sufrimiento físico al que las padece, y, en el caso de la viruela, las lesiones que causa en la piel pudieran haber tenido entre los pobladores de Nochistlán, algún parecido visual con las heridas de San Sebastián. Por otro lado, el tormento físico de los síntomas del cólera, tifo y viruela, no provocaban la muerte de inmediato, lo que pudiera tener algún parecido con el tormento de San Sebastián. Esta es una hipótesis personal con el fin de encontrar el vínculo entre la realidad social y cultural en la que se implantó y evolucionó el culto a San Sebastián, hasta tomar la forma en la que lo conocemos actualmente.

Al ser San Sebastián patrono de los arqueros y su ayuda en los combates, es de importancia el hecho histórico ocurrido el 13 de mayo de 1864, cuando el ejército francés, durante su segunda intervención, invadió el municipio de Nochistlán; ataque que fue repelido por la población de ese municipio involucrándose en este hecho, incluso los presos fueron liberados para pelear contra los franceses y conservadores que invadieron



el poblado, resultando vencedores en esa gesta (Sexagésima Primera Legislatura, Declaración Heróica de la ciudad de Nochistlán, 2015, pp. 7-15).

4. Los papaquis

Para David Salomón Minero Legaspi el término que da origen a la palabra Papaqui es Papaques, ambas palabras significan literalmente "...alegrarse o nos divertimos. Hacer festejos o hacer que otros se diviertan. La fiesta de la alegría o la fiesta del maíz" (Minero, 1998, p. 21) y aún más, al explicar el origen de los Papaquis de Nochistlán, menciona que estos festejos surgen de los mitotl o mitotes, que significan baile o alboroto (Minero, 1998, p. 17). Esta definición se refiere más bien a la Fiesta de los Papaquis, en el contexto de Nochistlán de Mejía, para referirse a todo lo relacionado con las Fiestas del Güerito o Fiestas de San Sebastián. También es frecuente que se use el término Papaqui para referirse a la música tocada en esta celebración, al menudo que se ofrece por las mañanas, a la música con la que se convoca al Papaqui o a la celebración en su totalidad.

Con el fin de restringir un poco la definición al ámbito musical, nos remitimos al Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española, mismo que define a la palabra Papaqui como "música bulliciosa y alegre que suena en algunas celebraciones de carnaval", especificando además que proviene del nahua papaquiliztli, que significa "alegría o gozo" (Asociación de Academias, 2010).

Como expresión musical folclórica, Jáuregui, citando a Téllez Girón y auto citándose menciona que es "uno de los géneros arcaicos que lo constituyen (al mariachi) que se tocaban y cantaban durante el carnaval" (Jáuregui, 2010, p. 60). El mismo autor ubica el origen de la música de Papaquis en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo sus géneros contemporáneos los sones, jarabes y minuetos (Jáuregui, 2010, p. 60).

El son de Papaquis es uno de los sones antiguos de Jalisco, junto con el abajeño, bordoneado, arribeño, alteño de raspa y para bautizos. Todos estos sones comparten como característica ser de estructura rítmica sesquiáltera, pudiendo ser su alternancia de compases de 6/8 y 3/8 o resultar de la combinación de grupos rítmicos binarios y ternarios (Chamorro, 2006, p. 80). Citando a Irene Vázquez, Chamorro Escalante señala que el son de Papaquis proviene de la zona sur de Jalisco, específicamente de Sayula, es de origen indígena, para ser tocados en la madrugada del día de boda y en el tornaboda; poco a poco los sones de boda fueron desapareciendo, dando lugar a los sones de carnaval, de esta segunda especie, citando a Téllez Girón, Chamorro Escalante señala que "Los Papaquis" es un tipo de canto cora, acompañado con violín, durante la fiesta de Las Pachitas; el compás de "Los Papaquis" "es de 3/4, en tempo lento, empleando el cuarto con puntillo y tres octavos. Otras versiones de "Los Papaquis" están en 2/4, o bien, en una combinación de 3/8 y 2/8" (Chamorro, 2006, p. 80).



Luis Díaz de Santana, menciona sobre el jarabe lo siguiente: “El jarabe era el más vernáculo e insurgente de nuestros bailes (...) la primera forma musical propia de México la encontramos en el jarabe” (Díaz, 2009, p. 92); de esta manera podemos dimensionar la importancia cultural que estos géneros representan para la identidad nacional.

Para tener una mejor comprensión musical del son “Los Papaquis” nos remitimos a la Colección de jarabes, sones y cantos populares tal y como se usan en el estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre, pues en ésta aparece el son “Los Papaquis” transcrito para piano. La transcripción encontrada en este documento está escrita en la tonalidad de Mi bemol Mayor, en el compás de 2/4, consta de 16 compases (Pareyón, 2023, p. 57). La primera frase abarca de la anacrusa que antecede al primer compás al primer tiempo del segundo; la segunda frase es del segundo tiempo del segundo compás al primer tiempo del cuarto compás; la tercera frase abarca del segundo tiempo del cuarto compás al primer tiempo del sexto compás; la cuarta frase es del segundo tiempo del sexto compás al primer tiempo del octavo, y así, las frases se van agrupando en general, en un grupo integrado por dos frases de inicio anacrúsico y final tético, de cuatro tiempos cada una. Cabe mencionar que se trata de una transcripción del siglo XIX, por lo que se utilizó un compás común a la música europea como lo es el de 2/4. La alternancia entre el elemento ternario y binario ocurre al interior de cada frase, atendiendo no tanto a la distribución de las figuras rítmicas sino, más bien a la cantidad de las notas. Así pues, el primer subgrupo comprende de la primera nota de la frase, que es una corchea a la tercera nota de la frase, que es una corchea con puntillo; el segundo subgrupo abarca de la cuarta nota de la frase, que es una semicorchea a la séptima nota de la frase, que es una negra, de este modo, cada frase se integra por la suma de 3+4 notas, ocurriendo en algunos casos la repetición de la última en atención a la distribución de las sílabas del texto.



Los Papaquis*
Son popular tapatío
(fines del siglo XVIII)

[VIII / 4] [Vivo]

Es a - qui o no es a - qui o se - rá más a - de - lan - te por - que di - cen que a - qui

vi - ve la ni - ña más a - rro - gan - te. *ff*

D.C. cuanto se quiera [sic]

* Del náhuatl papaquit, quien está muy feliz.

57

Figura 1. “Los Papaquis”, transcripción de Clemente Aguirre (1828-1900). De la Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre. (Pareyón, 2023, p. 57).

Como se desprende de la investigación documental, el Son de “Los Papaquis” no es exclusivo de las Fiestas de San Sebastián en Nochistlán; sin embargo, su ejecución durante los distintos momentos que integran la Fiesta se ha convertido en parte obligatoria del festejo, tal vez por coincidir la época de origen de este son con la de la instauración obligatoria de la participación de todo el pueblo en la Fiesta. Por otro lado, la ubicación geográfica del municipio de Nochistlán de Mejía lo ha hecho susceptible a participar de los fenómenos culturales de Jalisco, incluidos en estos procesos los géneros musicales desarrollados en este municipio.

La música de “Los Papaquis” está presente en distintos momentos de la Fiesta. En Las Décimas, los Regidores y Alcaldes “reparten al son de los tradicionales papaquis, repletas ollas de tamales que comparten al agasajado en diferentes comisiones” (Rodríguez, 1984, p. 193). Durante La Entrada de la Leña no se toca el son de “Los Papaquis” sino el de “Las Malinches”; mientras un grupo de niñas vestidas de indígenas y ataviadas con pañoletas en forma de banderolas, bailan ese son ritual a saltos, reciben el preciado combustible (Rodríguez, 1984, p. 194). Durante la comida que se ofrece a los campesinos

que portaron la leña, sí es posible escuchar la ejecución de “Los Papaquis”. Durante la Fiesta de San Sebastián, ocurrida del 17 al 21 de enero, “casi la totalidad de la gente del pueblo baja en ruidoso convite a la casa del Alcalde a gozar del ‘gremio” (Rodríguez, 1984, p. 194). En el contexto de Nochistlán, la palabra ‘gremio’ se refiere al banquete que ofrece el celebrante a los convidados a la Fiesta de San Sebastián.

Afuera de la casa del Alcalde, durante la fiesta de la noche, se colocan dos luminarias (montones muy grandes de leña encendidas) y dos filas de mujeres que ya traen preparados los cascarones rellenos de confeti, en otros recipientes traen pinole. “Los primeros acordes de la música, tocando “Los Papaquis” son, para estos grupos, un toque de clarín para romper el fuego” (Rodríguez, 1984, p. 194), ambos grupos se atacan simultáneamente, arrojándose los cascarones y el pinole y, al final, el grupo vencedor, avienta al aire los cascarones y pinole sobrantes (Rodríguez, 1984, p. 194).

En la fiesta de la mañana, posterior a haber desayunado los convidados el tradicional menudo en la casa del Regidor, se inicia otro combate de cascarones y pinole (Rodríguez, 1984, p. 195). Durante el desayuno del menudo y durante el combate de cascarones, también se ejecuta el son de “Los Papaquis”. Es de esta manera como la Fiesta de Afuera, es decir, la que ocurre afuera del templo de San Sebastián, y la Fiesta de Adentro en la que no falta “el novenario, sus vísperas, su rosario, su misa, sus sermones, sus peregrinaciones, etc.” (Rodríguez, 1984, p. 195) coexisten, dando lugar a un fenómeno cultural híbrido de la tradición católica y lo profano propio del municipio de Nochistlán de Mejía.

Acontinuación, transcribimos los resultados de las entrevistas realizadas a los maestros Nicolás Puentes Macías y Josafat Puentes Vargas.

Como parte de esta investigación acudimos con los ejecutantes de “Los Papaquis” en la Fiesta de San Sebastián, los maestros Nicolás Puentes Macías y Josafat Puentes Vargas, quienes muy amablemente nos recibieron en su casa y respondieron una serie de preguntas que nos pueden dar claridad sobre la función ritual de este son de Jalisco en el contexto de Nochistlán de Mejía.

Al preguntar cómo llegó la música de Papaquis a su agrupación, el maestro Nicolás Puentes Macías dijo que esta expresión musical llegó hasta la actualidad mediante las fiestas que han existido en Nochistlán, no solo a través de la Fiesta de San Sebastián; menciona como ejemplo las bodas, recuerda que “Los Papaquis” tienen un gran significado al acompañar la llegada de los novios a la iglesia, como parte del sacramento del matrimonio, es importante este son que funge de marcha nupcial. Reconoce que fue mediante la vía oral que sus ancestros les heredaron la música de “Papaquis” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Méjía, Zacatecas).



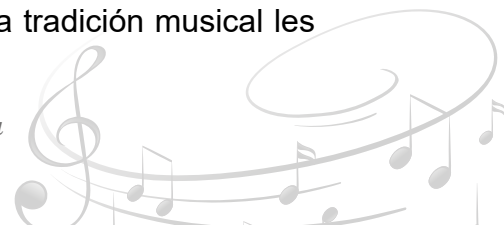
Destaca el maestro Nicolás Puentes Macías el carácter de improvisación del texto de “Los Papaquis”. Menciona que, durante las procesiones y las Décimas, el texto se va improvisando de acuerdo al lugar por el que la procesión acompañada de música va pasando, menciona como ejemplo el tránsito de la procesión por el Parián de Nochistlán, hace énfasis al contarnos que “Los Papaquis” no solamente se tocan en Nochistlán y que originalmente no tenían letra, sino que eran una danza. Nos menciona que ha escuchado estrofas de Michoacán, Jalisco y otros lugares (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

Al preguntarles sobre la función de “Los Papaquis” en el contexto de la Fiesta de San Sebastián, el maestro Josafat Puentes Vargas destacó el carácter ritual y prehispánico de “Los Papaquis”. Por otro lado, menciona el carácter bélico de la representación de la Fiesta de Afuera y el hecho de untarse pinole como recuerdo de los enfrentamientos. En cuanto a la ejecución de la música de “Los Papaquis”, nos dice que “es donde la experiencia se hace más grande para la gente”, debido al poder expresivo de la música como reflejo de los afectos, y agrega: “cuando veo un ritual religioso y hay música, se siente más adentro del alma...” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

Al preguntar sobre la música que se interpreta en los distintos momentos de la Fiesta de San Sebastián (La Residencia, Las Décimas, La entrada de la leña y Las Fiestas del Güerito) el maestro Nicolás Puentes Macías nos respondió que generalmente se tocan “Los Papaquis” y que durante La Entrada de la Leña se toca “Las Malinches”, danza que tiene por objeto acompañar al contingente encabezado por un grupo de niñas que bailan, saliendo de Nochistlán a recibir la leña que los leñadores traen en forma de ofrenda desde Las Ánimas (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

El maestro Josafat Puentes Vargas afirma que en los distintos momentos que integran la Fiesta de San Sebastián, también está presente la música tradicional jarabera, menciona como ejemplo los chotis, polkas y jarabes. Reconoce también que actualmente, debido a la música que está de moda, la popularidad de estos géneros ha decaído en el municipio de Nochistlán; destaca el carácter oral de esta música y nos cuenta: “a mí me tocó tener la fortuna de contar con mi maestro: mi padre... también con mis tíos, que fueron los que me inculcaron este tipo de música...” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas). Parte de la labor que en lo personal y como intérprete de la música jarabera de Nochistlán desarrolla, es difundir públicamente esta expresión musical, con el fin de implantar en la población el gusto por esta expresión cultural.

También sobre la música jarabera el maestro Nicolás Puentes Macías intervino para contarnos que esta música estuvo casi al borde de la extinción, la tradición musical les

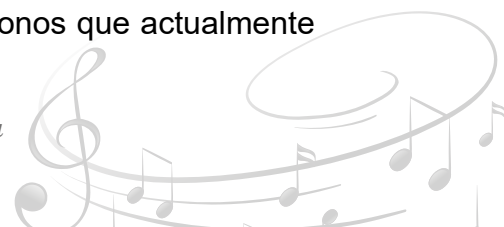


fue heredada por sus ancestros y narra que su padre nació en 1843 y que para 1910 ya tocaban sus tíos, quienes conservaban mucha música, de la que lograron rescatar jarabes y polkas. Además de una ardua investigación que como agrupación han realizado con las personas de mayor edad, quienes les aportaron información de cómo se bailaban los jarabes. Del mismo modo, a partir del silbido de la música y de tarareos con el fin de describir las melodías de las piezas, el maestro Nicolás Puentes Macías y su agrupación la fueron documentando, es decir, escribiendo en partituras para después grabarla (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

Sobre los elementos de mestizaje en la música el maestro Josafat Puentes Vargas destaca el uso del ritmo de 3/4 y de 6/8, en los que las acentuaciones no son las tradicionales de estos compases y que se logran con la tambora, el requinto y el bajo (Entrevista, 6 de abril de 2024).

Según el maestro Nicolás Puentes Macías, los instrumentos del ensamble jarabero utilizados en la ejecución de esta música, son la guitarra séptima de doble orden, con la que se “despuntean” los jarabes, dos violines, encargados de conducir la melodía y la tambora, con la que se produce la base rítmica del ensamble, el bajo se incorporó con posterioridad al ensamble jarabero tradicional, incluso el arpa puede formar parte del ensamble jarabero. Complementa el maestro Josafat Puentes Vargas sobre la tambora, el hecho de que su función es ir marcando el tiempo fuerte, este instrumento, además de tocarse en la membrana hecha de cuero de chivo, también es usado para tocar ritmos al percutir los aros que la conforman; cuando es tocada en los aros, la tambora está doblando el ritmo de la línea melódica de la guitarra, pudiendo incorporar, además, elementos rítmicos adicionales que resulten en una polirritmia en forma de dueto entre la guitarra y la tambora, siendo este último instrumento el sello distintivo de la música de la región de los Altos de Jalisco y el Sur de Zacatecas. A propósito de la tambora el maestro Nicolás Puentes Macías nos hace énfasis en que las tamboras rancheras utilizadas en su agrupación son elaboradas en el municipio de Nochistlán de Mejía (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

Cuando preguntamos sobre las cualidades que debería de tener una persona que pudiera suceder a los maestros entrevistados en la preservación e interpretación del arte musical jarabero, el maestro Josafat Puentes Vargas respondió que debe ser alguien que conozca de qué se trata ese tipo de música, su contexto, la historia, las labores de preservación y rescate que se han realizado, que tenga claro lo que falta por hacer e investigar para la preservación y difusión de la música jarabera y sobre todo que esa persona ame la música: “que ame sus tradiciones, que ame su barrio, por ejemplo, tocar aquí “Los Papaquis” (...) si no siente este tipo de música, no va a poder expresar nada” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas). El maestro Nicolás Puentes Vargas complementó la respuesta a la pregunta narrándonos que actualmente



están trabajando con algunos jóvenes en su instrucción musical de la música jarabera, para que esta expresión cultural perdure. Cree profundamente que es un tipo de instrucción que se debería impartir en las escuelas, desde los primeros años de instrucción básica. Así mismo, prioriza el carácter ritual-sacro de la Fiesta de San Sebastián por encima de la fiesta popular. (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

Sobre la pregunta que realizamos acerca de si el tocar para San Sebastián representaba para ellos como músicos un acto de fe o devoción, el maestro Josafat Puentes Vargas nos manifestó que en su caso sí “es un sentimiento de pertenencia al barrio, al pueblo, a mi casa, al lugar, al Santo (...) se le tiene un respeto a San Sebastián (...) es un tipo de ofrenda (...)” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

“Los Papaquis” se tocan adentro y afuera del Templo en las Fiestas de San Sebastián, por una parte, el juego está presente en La Fiesta de Afuera. Los maestros opinan que sería bueno que la Fiesta fuera una sola, no La Fiesta de Afuera y la Fiesta de Adentro. El papel que juega la parte visual del paisaje que se crea durante la Fiesta de San Sebastián es fundamental para provocar en los ejecutantes de la música, el fervor de participar en la celebración; respecto a esto el maestro Josafat Puentes Vargas menciona: “no se siente lo mismo estar aquí estudiando un momento, estar tocando, que estar viendo todas las luminarias, estar viendo a la gente, saber que voy al Templo, en la peregrinación (...) que vamos a celebrar algo (...) mira uno la gente bailando y mete más ganas (al tocar) porque se emociona uno”. (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

“Sin música no hay Fiesta (...) Si vamos en una peregrinación, o a la entrega de las Décimas y no hay música, se siente vacío (...), si vamos a la Residencia sin música, no... (...) la música tiene un lugar preponderante dentro de la Fiesta de San Sebastián” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas), fue la respuesta del maestro Nicolás Puentes Macías cuando preguntamos cómo contribuye su ejecución musical a exaltar lo poético, simbólico y bello de la Fiesta de San Sebastián. Respecto de la música interpretada durante La Fiesta de San Sebastián como reflejo de la cultura de Nochistlán, el maestro Nicolás Puentes Macías aportó lo siguiente: “Primeramente refleja el sentir de todos nosotros, hay cosas que no sabemos ni por qué, pero las sentimos (...) esa pertenencia (...) lo llevamos muy en la sangre (...) aunque a veces ni siquiera se sepa el significado de Papaqui, el sentimiento nos hace gozar, estar alegres” (Entrevista, 6 de abril de 2024). Para el maestro Josafat Puentes Vargas, lo que dota, musicalmente, de identidad propia a la Fiesta de San Sebastián en Nochistlán, es que la música es el 50 o 60% y la festividad religiosa lo restante...” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).



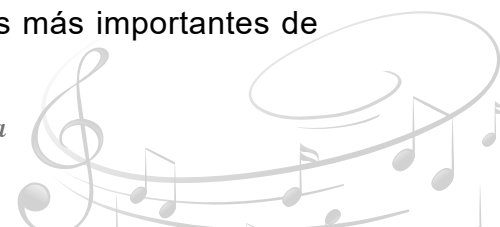
La música ejecutada durante la Fiesta de San Sebastián es considerada, por ambos maestros, como ancestral, a pesar de la evolución que, debido al paso del tiempo y al manejo de esta música mediante la tradición oral, naturalmente ha ido sufriendo, con todo ello, la influencia del son “Los Papaquis” como motivo musical de la Fiesta de San Sebastián; es tal, que muchas personas del pueblo dicen “Vamos a Los Papaquis” en lugar de decir “Vamos a la Fiesta de San Sebastián” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

El maestro Nicolás Puentes Macías, destacando la importancia cultural de la celebración en honor a San Sebastián en su conjunto, nos comenta: “Incluso la gente que no es de aquí, después de presenciar la Fiesta, regresa” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

La festividad litúrgica no ha sufrido modificaciones o renovaciones a partir de la ejecución de la música jarabera durante su celebración, más bien, es una adaptación de la celebración religiosa a las peculiaridades culturales de Nochistlán, misma que proviene desde el siglo XVIII. Ambos maestros consideran que actualmente, la música jarabera y en particular el son “Los Papaquis” continúan siendo estéticamente vigentes, afirma el maestro Nicolás Puentes Macías lo siguiente: “hay referencias desde hace 150 años por lo menos, y las va a haber durante muchos años porque es parte del sentir de nosotros, los del barrio de San Sebastián, de la Hermandad (...) esa es una comunión que solamente la Fiesta de San Sebastián logra (...) en Nochistlán”, y complementa a manera de conclusión el maestro Josafat Puentes Vargas: “escuchamos la música de Los Papaquis y nos sentimos orgullosos, es una música que transmite mucho (...), en mi caso se siente mucho sentido de pertenencia al pueblo, a mi barrio, a Nochistlán (...)” (Entrevista, 6 de abril de 2024, Nochistlán de Mejía, Zacatecas).

CONCLUSIONES

La fiesta de San Sebastián, además de toda la cultura que encierra y que se encuentra documentada, en parte por los textos que hemos citado a lo largo de este trabajo, está determinada por el saber popular, mismo que podría ser objeto de otro trabajo de investigación relativo a los testimonios de fe y leyendas en torno a la imagen del mártir, imagen que se encuentra en el Templo de San Sebastián en Nochistlán de Mejía. Kirk explica esta serie de fenómenos culturales de la siguiente manera: “Para los griegos *mythos* significaba simplemente relato o lo que se ha dicho, en una amplia gama de sentidos: una expresión, una historia o el argumento de una obra” (Kirk, 1970, p. 25). Lo que se ha dicho sobre El Güerito San Sebastián en Nochistlán de Mejía es demasiado extenso para ser contenido en un artículo, únicamente mencionaremos que es una imagen religiosa que constituye uno de los vértices más importantes de

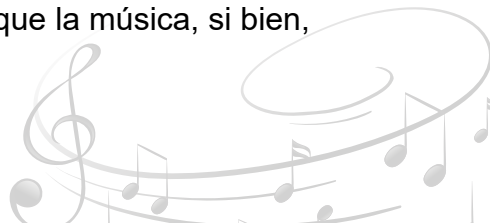


la fe del pueblo nochistlense, y que dota de identidad a ese lugar mediante el rito conocido como “La Fiesta de Afuera”, mismo que está lleno de simbolismos profanos indígenas y mestizos, que reúnen al pueblo entero mediante la fiesta y que está determinado más que por la tradición católica, por los cuentos populares y leyendas de la imagen de San Sebastián de Nochistlán de Mejía, Zacatecas.

Sobre lo asentado en el párrafo anterior, diremos que el ritual de “La Fiesta de Afuera” tiene más que ver con las costumbres indígenas que datan de la época prehispánica que con la historia del propio mártir San Sebastián, posiblemente en un afán de la iglesia por cristianizar esas costumbres. Para Kirk la generalización del ritual asociado forzosamente con el mito es inconcebible tal y como lo denota la siguiente cita: “Con menor razón puede defenderse la postura (...) de que todos los mitos están asociados con el ritual (...) o que todos ellos derivan o tienen su origen en rituales, cuya causa o motivo presentan” (Kirk, 1970, p. 29). Incluso, la ejecución de la música jarabera como parte del ritual de la Fiesta de Afuera no corresponde a una función meramente litúrgica sino, más bien, de enmarcar la festividad a la usanza de la música del siglo XVIII, curiosamente, la época en la que se instituyó como obligatoria la participación de todo el pueblo en el festejo en honor a San Sebastián.

La relación entre el son “Los Papaquis”, que se ha convertido en el motivo fijo de las Fiestas de San Sebastián y la celebración litúrgica católica para venerar al Santo en el interior del templo, no es precisamente compatible, ya que ese son es, evidentemente, de carácter profano, pero al convertirse en una costumbre obsesiva en cuanto a su repetición durante el rito de La Fiesta de Afuera, corresponde con la siguiente descripción de los rituales que hace Kirk: “Incluso cuando los mitos se hallan asociados a los rituales, las relaciones son complejas y variadas” (Kirk, 1970, p. 34) . Más bien, la complejidad de la relación entre la ejecución del son “Los Papaquis” en el marco de La Fiesta de Afuera, radica en que esa música, al ser tocada durante el festejo, permite a todos los involucrados, tanto en su carácter de participante como de espectador, remontarse al siglo XVIII, por medio de la textura sonora del ensamble jarabero y de la fiesta más o menos bien conservada, como ocurría en sus orígenes.

Cuando los asistentes al ritual de La Fiesta de Afuera se atacan entre sí con cascarones rellenos de confeti, colaciones y pinole, mientras es ejecutado por el ensamble jarabero el son de “Los Papaquis”, estamos ante una manifestación cultural de las descritas por Kirk: “Los *rites de passage* comportan aislamiento, regresión a un estado natural, combate, pruebas (...)” (Kirk, 1970, p. 37). Más aún, el uso del fuego en las luminarias que son colocadas desde la calle José Minero Roque, por toda la Calle del 20, como popularmente es conocida la calle que conduce de la avenida principal hasta el jardín de San Sebastián, así como el poder transformador del fuego aplicado al menudo y al tejuino, nos hace confirmar que estamos ante uno de estos rituales, en el que la música, si bien,



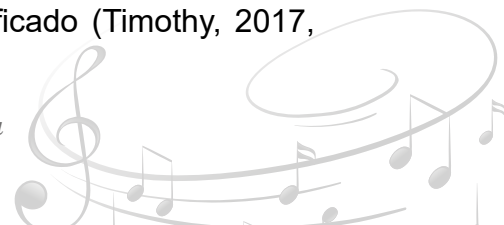
originalmente fue de carácter profano, se convierte, al ser ejecutada, en un facilitador del éxtasis, parecido al que ocurre en los cultos de posesión de la religión africana, donde el toque de tambores provoca el estado de trance de la persona que es poseída por la deidad; solo que, al estar Nochistlán en la zona limítrofe de Zacatecas que colinda con Los Altos de Jalisco, el tambor utilizado es la tambora ranchera.

Como la Fiesta de Afuera tiene un carácter eminentemente pagano, está alimentada por una serie de leyendas en torno al Santo que se encuentra al interior del templo, mismas que pueden no coincidir con la historia original del Santo Mártir San Sebastián. En ese sentido, muchas de ellas son recompensas que el Santo otorga a los participantes por ofrendar para su fiesta en dinero o en especie. En ese sentido Kirk menciona: “Los cuentos populares ejemplifican, además una fantasía determinada, consistente en la satisfacción del deseo” (Kirk, 1970, p. 60). En su sentido más elevado, el deseo de la población, satisfecho mediante la ejecución del rito es el de pertenencia al pueblo. Del mismo modo ocurre con la ejecución musical, desde el enfoque del espectador como de los propios ejecutantes; de esta manera encontramos importante como reafirmación de este párrafo el hecho de que Kirk, citando a M. Hocart afirma que “El mito y el ritual resultan ser las respuestas a la necesidad que el hombre tiene de regularidad” (Kirk, 1970, p. 43).

La relación que existe entre La Fiesta de Afuera como ritual y la liturgia católica para celebrar a San Sebastián, está vinculada fuertemente por la devoción que en el pueblo de Nochistlán de Mejía se tiene por la imagen de San Sebastián, que se encuentra al interior del templo del barrio homónimo, Kirk lo explica de la siguiente manera: “Sería una insensatez negar que muchos mitos importantes en muchas culturas están en algún grado asociados a la religión” (Kirk, 1970, p. 50).

La música jarabera, particularmente el son “Los Papaquis”, está presente en cada momento del ritual conocido como La Fiesta de Afuera; si bien no analizaremos si la fe en San Sebastián es un mito, lo cierto es que la ejecución musical en el marco de su Fiesta es un verdadero ritual que ha perdurado durante siglos, hasta nuestros días, por lo que nos apegamos a la siguiente explicación: “La música aparece luego como elemento del ritual cuya función es reactualizar los mitos” (Acosta, 1982, p. 147). De esta manera, la Fiesta de San Sebastián se actualiza cada año, en cada una de sus partes, al ser ejecutados “Los Papaquis” y es tal la trascendencia que la población llama a la Fiesta de San Sebastián “Los Papaquis” o “El Papaqui”.

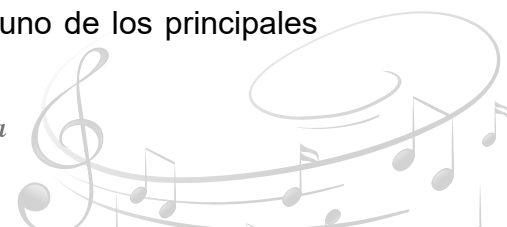
Para el etnomusicólogo Timoty Rice, existen tres dimensiones de la experiencia musical: tiempo, locación y metáfora, agrupando las dos primeras en una unidad funcional, es decir el tiempo y momento en el que ocurre la experiencia musical, mientras que la metáfora es la música misma como contenedora de un significado (Timothy, 2017,



pp. 118-126). Podemos explicar así el fenómeno ocurrido durante la ejecución musical de “Los Papaquis” en la Fiesta de San Sebastián, siendo que el tiempo se extiende desde el momento actual en el que el espectador escucha la ejecución musical hasta el momento mismo de la creación de la obra, que, como ya lo mencionamos en este trabajo, se remonta hasta la civilización cora. El lugar en el que ocurre la ejecución musical y la percepción de ese fenómeno estético es el pueblo de Nochistlán de Mejía, más la música que está siendo ejecutada representa a todo el estado de Jalisco y el sur de Zacatecas, así nos podemos dar una idea de la riqueza cultural que aporta la ejecución de este son a la Fiesta de Afuera, lo que genera un fuerte sentido de pertenencia entre los habitantes de Nochistlán. Jáuregui reafirma esta situación de la siguiente manera: “El mariachi tradicional, como elemento de la cultura mestiza, permanece -con variaciones- en Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca” (Jáuregui, 2018, p. 88), el mismo autor detalla: “el mariachi había surgido en el siglo XVIII combinando rasgos de diferentes procedencias culturales (...)” (Jáuregui, 2018, p. 111).

La versión de “Los Papaquis” que analizamos en este trabajo de investigación, al ser tocada en el piano, dista mucho sonoramente de la textura musical lograda por el ensamble jarabero en las Fiestas de San Sebastián. Al buscar una explicación de este fenómeno encontramos la siguiente observación que hace Adorno sobre obras musicales que han trascendido a su época: “Cuanto más antigua es la obra, tanto más manifiesta se hace su alteración” (Adorno, 2008, p. 75). Así pues, las modificaciones que “Los Papaquis” han sufrido por el paso del tiempo y de acuerdo a las variaciones de lugar en el que son ejecutados, colocan la ejecución musical de este son, en el marco de las Fiestas de San Sebastián, como una expresión cultural única de una raigambre impresionante en Nochistlán, otorgándole un valor estético inmenso en su carácter de música de ritual. Según Jáuregui “Los músicos de la tradición mariachera son (...) ejecutantes de variaciones del complejo de arpa-violín-vihuela novohispano, vinculado con la música barroca” (Jáuregui, 2018, p. 91), por lo que la sonoridad producida por el piano al interpretar ese son, resulta demasiado dulzona, al grado tal que parece que se está tocando otra obra. Nuevamente al encontrar esta pluralidad de ideas, todas ellas pueden englobarse en el siguiente postulado de la Estética Musical de Adorno: “Una auténtica actualización de la interpretación musical no es una arbitrariedad sobre la obra, sino una fidelidad mejor (...) que entiende la obra tal como nos es concretamente transmitida por la historia” (Adorno, 2008, p. 76).

Para Jáuregui “Más que cierta dotación instrumental definida, el repertorio religioso y popular es lo que estabiliza esta subtradición mariachera” (Frajoza, 2016, p. 29). Aun así, la diferencia sonora entre el piano y el ensamble jarabero es enorme; parte de las diferencias sonoras que encontramos obedece a la integración de este último, destacando la función rítmica de la tambora ranchera. Tratando de ubicar algún antecesor de este instrumento, encontramos el huehuetl, descrito por Aretz como “uno de los principales



tipos de tambor que poseían los aztecas, quienes tenían ejemplares grandes para la guerra y portátiles para la danza” (Aretz, 2007, p. 38).

Sobre su composición nos dice Martínez Miura: “El huehuetl era un tambor cilíndrico de madera con piel de animal (ciervo o mono) tensada en su extremo y que se tañía en posición vertical (...) de 33 cm de diámetro y 85 de alto” (Martínez, 2004, p. 128).

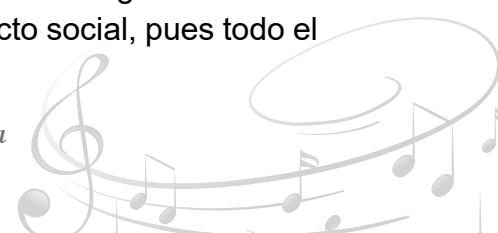
Al igual que el mariachi es un resultado del mestizaje cultural, tanto de los repertorios interpretados como de su integración instrumental, respecto de la tambora ranchera y a propósito de la diferenciación de ésta y los instrumentos prehispánicos, Juan Frajoza dice: “La tambora de ninguna manera puede estimarse como un instrumento característico del mariachi indígena o criollo, sino del mestizo” (Frajoza, 2016, p. 28).

Con el afán de ubicar un instrumento de grandes dimensiones como antecesor de la tambora ranchera utilizada en los Altos de Jalisco y el sur de Zacatecas, encontramos que el panhuehuetl era un instrumento de forma similar al huehuetl, pero más grande, que se utilizaba en las danzas y el tlapanhuehuetl, que era un tambor de guerra (Martínez, 2004, p. 129).

Como pudimos apreciar en la entrevista realizada a los maestros Nicolás Puentes Macías y Josafat Puentes Vargas, la ejecución de la tambora ranchera como parte del ensamble jarabero, además de constituir la base rítmica del son “Los Papaquis”, sirve para lograr un estado de fervor entre los participantes, dotando a la música producida por el ensamble de una textura densa. Destaca Aretz la importancia de músico en su carácter de ejecutante durante las fiestas populares: “Junto a la música indígena, y la de los sectores rurales más apartados, se mueven (...) los cantores e instrumentistas que se agrupan para fiestas patronales” (Aretz, 2007, p. 80) y es que, la labor del músico en las Fiestas de San Sebastián es fundamental debido a que, es mediante ese personaje, que se enlazan la época actual y la del siglo XVIII en el ritual de la Fiesta de Afuera.

Como manifestaron los maestros Nicolás Puentes Macías y Josafat Puentes Vargas, parte de la función ritual de la música ejecutada durante Las Fiestas de San Sebastián es fomentar el sentido de pertenencia entre los habitantes de Nochistlán, y así tendría que ser de acuerdo a lo que postula Martínez Miura: “(...) la música de las culturas precolombinas surgió como una vía para que los miembros de un grupo se reconociesen en una actividad común” (Martínez, 2004, p. 90). El carácter indígena del son “Los Papaquis” se rescata al ser utilizado en Nochistlán como una expresión estética que unifica y le da identidad al pueblo vinculándolo fuertemente con el barrio de San Sebastián.

La tradición estética de la música jarabera se ha convertido en arte vigente entre la población del municipio de Nochistlán de Mejía, entendida como acto social, pues todo el



pueblo participa de una u otra manera de La Fiesta de Afuera, y proponiéndoselo o no, es espectador de la ejecución musical de “Los Papaquis”. Este fenómeno es descrito de la siguiente manera por Martínez Miura: “Como acto social, el momento del canto y el baile posee una estructura propia indicativa de los valores de esa misma sociedad, de sus relaciones de fuerza, del orden jerárquico de sus componentes”. (Martínez, 2004, p. 92).

Sobre la naturaleza de la música ejecutada, podemos ceñirnos a las siguientes aseveraciones del mismo autor: la función del músico en las culturas precolombinas “era principalmente (...) de intérprete, (...) debían mantenerse fieles a las formas y repertorio consagrados por la tradición”. (Martínez, 2004, pp. 234-235). “Los indios se hicieron con cierta rapidez con los recursos técnicos necesarios como para componer música en el estilo europeo”. (Martínez, 2004, p. 283). Esta segunda cita resulta importante para explicarnos cómo los coras pudieron escribir una obra musical como el son “Los Papaquis” con acompañamiento de violines.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, L. (1982). *Música y Descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Adorno, T. W. (2008). *Escritos Musicales IV*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Aretz, I. (2007). *América Latina en su música*. México D.F. : Siglo xxi editores, S.A. de C.V.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Diccionario de Americanismos*. Obtenido de Papaqui: <https://www.asale.org/damer/papaqui>
- Carvajal González, H. (2015). San Sebastián, martir y protector contra la peste. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 55-65. Obtenido de https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-San_Sebasti%C3%A1n.pdf
- Chamorro Escalante, J. A. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos comparados y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- Chávez Acuña, S.C. (2024). *Entrevista a los maestros Nicolás Puentes Macías y Josafat Puentes Vargas*. Nochistlán de Mejía, Zacatecas.
- Díaz Santana, L. (2009). *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*. Zacatecas, México: Instituto Zacatecano de Cultura.



- Frajoza, J. (2016). *¡No te arrugues cuero viejo...! La tambora ranchera de los Altos de Jalisco y el Sur de Zacatecas*. Ciudad de México : Instituto Nacional de Antropología e Historia. Gobierno de México. (21 de Septiembre de 2019). *Secretaría de Turismo*.
- INEGI (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020*. Obtenido de Nochistlán de Mejía, Zacatecas: <https://www.inegi.org.mx/app/cpv/2020/resultadosrapidos/default.html>
- Jáuregui, J. (2010). Los “géneros adoptados” del mariachi tradicional. En I. N. Antropología, *En el Lugar de la Música. Testimonio Musical de México* (págs. 58-71). México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jáuregui, J. (2018). El mariachi. Símbolo musical de México (Una síntesis comentada). En L. R. Armando, *Culturas Musicales de México Vol. I* (págs. 87-114). Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
- Kirk, G. (1970) *El mito. Significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Martínez Miura, E. (2004). *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Minero Legaspi, D. S. (1998). *Los Papaquis de Nochistlán, Zac.* Zacatecas, Zacatecas: Seminario de Cultura Mexicana de Nochistlán, Zacatecas.
- Nochistlán Pueblo Mágico. (25 de Septiembre de 2017) (2017). *Fiestas Patronales de Nochistlán*. Obtenido de Fiestas Patronales de Nochistlán: <https://vive.nochistlan.gob.mx/fiestas/fiestas-patronales-de-nochistlan/>
- Pareyón, G. (2023). *III. Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes, de Jesús González Rubio*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Obtenido de: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2895>
- Píldoras de Fe. (2024). *Píldoras de Fe*. Obtenido de Píldoras de Fe. Obtenido de: <https://www.pildorasdefe.net/santos/celebraciones/san-sebastian-soldado-romano-martir-patrono-moribundos-arqueros-pestes-enfermedades>
- Quiriarte, C. E. (2000). *Nochistlán de Zacatecas*. Guadalajara: H. Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara 1998-2000.
- Reyes Martínez, E. (1999). *Crónicas Nochistlenses*. Nochistlán de Mejía: Ayuntamiento de Nochistlán.



Rodríguez Lozano, P. (1984). *Ofrenda, geografía, historia, hechos, costumbres y tradiciones del municipio de Nochistlán, Zac.* Zacatecas, Zacatecas: Colegio de Bachilleres del Estado de Zacatecas.

Sexagésima Primera Legislatura del Estado Libre y Soberano de Zacatecas. (30 de Abril de 2015). (2015). Decreto # 367. *Decreto mediante el cual se concede la distinción de ciudad "Heroica" a la ciudad de Nochistlán*, 9. Zacatecas, Zacatecas, México: Legislatura del Estado de Zacatecas. Obtenido de: <https://www.congreso Zac.gob.mx/coz/images/uploads/20150706111743.pdf>

Timothy, R. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Nueva York : Oxford University Press.

Turrent, L. (1996). *La conquista musical de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Valle-Barbosa, M., Muñoz-de la Torre, A., & Robles-Bañuelos, J. (2022). Las epidemias en Guadalajara y sus alrededores: una perspectiva histórica. *Revista de Salud de Jalisco*, 200-210. Obtenido de: <https://www.medigraphic.com/pdfs/saljalisco/sj-2022/sj223j.pdf>







LEONARDO SANTOYO ALONSO

Universidad Autónoma de Zacatecas

Leonardo Santoyo Alonso es arqueólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México, Maestro y Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). En el año 2007 recibió el “Premio Alfonso Caso” que otorga el INAH, correspondiente al área de Arqueología por la mejor tesis de licenciatura en esta disciplina. Becario CONAHCyT en Historia por la UAZ. Perfil Prodep y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt. Docente-investigador de tiempo completo en la Licenciatura en Arqueología y el Doctorado en Patrimonio y Cultura de Paz de la UAZ. Colaboró en proyectos arqueológicos en Palenque, Chiapas, Becán, Jaina Campeche, La Peña, Cuenca de Sayula, Jalisco, La Quemada y Zacatecas, entre otros. Sus líneas de investigación se desarrollan sobre todo con la irrigación prehispánica y colonial, molinos hidráulicos, geoarqueología, cartografía histórica, cartografía participativa para la construcción de cultura de paz y los conflictos y desarrollo comunitario. Actualmente sus proyectos de investigación se encuentran relacionados con la arqueología, historia y el desarrollo comunitario de San Andrés del Teúl, Zacatecas.

COMPRENDIENDO LA FIESTA DE EL TORITO O CARNAVAL DE SUSTICACÁN, ZACATECAS

UNDERSTANDING THE FESTIVAL OF EL TORITO OR CARNIVAL OF SUSTICACÁN, ZACATECAS

Leonardo Santoyo Alonso

leonardosantoyo@uaz.edu.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas

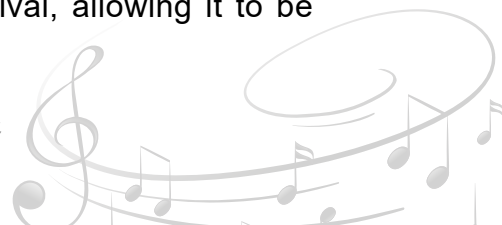
RESUMEN

En este trabajo se exponen los elementos de la fiesta denominada El Torito en el pueblo de Susticacán del estado de Zacatecas. Una fiesta que, en realidad, reviste todo el carácter de un carnaval, por lo que podríamos denominarlo una interpretación de este. El carnaval en Susticacán mantiene muchos de los elementos más comunes de esa fiesta, la presencia de un toro como actor principal, gente enmascarada y actores; del mismo modo, integra componentes que le otorgan un carácter propio. Se expondrán las consideraciones generales del carnaval para abordar el caso de estudio a partir de la historia de la comunidad en sus inicios como pueblo de indios y el origen de su carnaval, sus transformaciones, dificultades y continuidades.

Palabras clave: Carnaval, Susticacán, Torito, fiesta, pinole.

ABSTRACT

This study examines the key elements of the festival known as El Torito in the town of Susticacán, located in the state of Zacatecas, Mexico. Although officially recognized as a festival, El Torito exhibits all the characteristics of a carnival, allowing it to be



interpreted as such. The carnival in Susticacán preserves many of the traditional elements commonly associated with this type of celebration, including the presence of a bull as the central figure, masked participants, and performers. At the same time, it incorporates distinctive components that give it a unique character. This study first presents general considerations on the nature of carnivals before analyzing the case of El Torito, focusing on the town's historical development from its origins as an Indigenous settlement to the emergence of its carnival. The research explores its transformations, challenges, and continuities over time.

Keywords: Carnival, Susticacán, Torito, party, pinole.

INTRODUCCIÓN

El estudio antropológico del carnaval tuvo un momento muy importante hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX, la aparición del estudio, ahora ya clásico, de Julio Caro Baroja (1979), *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, dio paso a todo un campo de reflexión en el ámbito antropológico en lo referente al carnaval. Muchos otros trabajos se sumarían para entender este fenómeno como el de Josefina Roma (1980), *Aragón y el Carnaval*; también pueden agregarse el de Juan Garmendia (1984), *Carnaval en Navarra*, y el de Florencio Castañar (1986), *El Peropalo. Un rito de la España mágica*. Ampliamente difundido, el carnaval es una de las fiestas que ha sido objeto de múltiples investigaciones enmarcadas dentro de las disciplinas de la Historia y la Antropología. Durante los años ochenta y principios de los noventa, mucho se discutió acerca del origen del carnaval y, aunque no se ha precisado, se considera que los griegos ya lo celebraban en las “Dionysia”, hacia el año 1100 a.C. La realidad es que sus raíces históricas siguen sin resolverse. Lo que sí es posible identificar son las permanencias de antiguas tradiciones y la incorporación de nuevos elementos en la festividad, repitiéndose de manera cíclica año tras año.

El presente trabajo expone un panorama general del origen del carnaval y su establecimiento en México desde los primeros años de la colonización española y su arraigo en las comunidades del actual estado de Zacatecas. Particularmente nos centraremos en una pequeña localidad que ha mantenido celosamente sus tradiciones y una forma de preservar su patrimonio cultural y natural propia. Expondremos los aspectos de su conformación histórica que lo han posicionado como pueblo de indios en época colonial, momento en el que aparentemente surge la celebración del carnaval; por último, describiremos en que consiste la celebración del carnaval del torito y su continuidad por la población actual.



1. Características y origen del carnaval

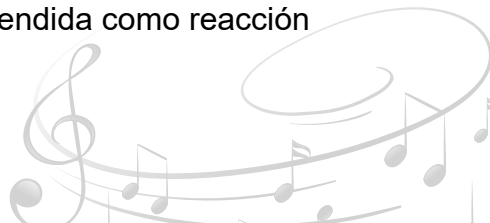
Es bien conocido el propósito del carnaval como una celebración o fiesta de tránsito entre el final del invierno y el inicio de la primavera, también como parte de la pureza y la fertilidad. En términos históricos se pueden identificar tres grandes momentos por los que ha pasado, el periodo anterior al cristianismo con origen celta; donde los ciclos del sol y la luna marcaban el calendario agrícola, aspecto que, como veremos más adelante, se ha mantenido en el tiempo. En este sentido coinciden Gaignebet, (1974) y Roma (1980) en el que el carnaval es un periodo de caos creador y generador de vida. Algunos autores como el ya mencionado Caro Baroja (1979), coinciden en el origen pagano del carnaval, también se le identifica con los griegos que, hacia el año 1100 a.C., ya lo celebraban.

La etimología más extendida del término carnaval al latín *carne[m] levare*, que, sin embargo, parece referirse exclusivamente al último día del ciclo festivo, es decir, el martes de Carnaval, que coincide con el primer día de Cuaresma y, por tanto, supone la omisión de la carne en la comida diaria (de ahí el uso extendido en el folclore actual de quemar en el fuego los utensilios de cocina utilizados para cocer la carne). Históricamente, el carnaval cristiano no ocupa un lugar fijo en el calendario litúrgico; de hecho, la prescripción eclesiástica indica un periodo más o menos extenso según los años, que se extiende desde la Epifanía hasta la víspera del Miércoles de Ceniza.

Desde esos primeros momentos las celebraciones que marcaban el fin del calendario agrícola se convertían en un momento de relajación, los roles de señores y siervos podían intercambiarse, era posible que el esclavo fuera servido por el señor, que sólo durante un tiempo podía ordenar y disfrutar de los placeres de la bebida, el baile y el alboroto. El carnaval es una fase de júbilo festivo que precede a la penitencia de la Cuaresma. Otras poblaciones del mundo también han conocido períodos de licencia excepcional y extraordinaria, de los que las Saturnalias y los Lupercali de la antigua Roma constituyen un ejemplo bien conocido.

Varios siglos atrás, antes de la era cristiana se hacía homenaje a distintos dioses, tales como el famoso Momo de la mitología griega, que era el dios de las burlas y la agudeza irónica, deidad de los escritores y poetas que durante sus celebraciones los asistentes podrían disfrazarse y comportarse del modo en que desearan, una fiesta donde se tenía permiso de hacer lo que no era permitido regularmente.

De hecho, el carnaval se configura como un momento de intensa vida social para la comunidad, que tiende a una catarsis emotiva y espectacular también en relación con el ciclo estacional: una especie de venganza contra la oscura torpeza del invierno, cargada de un sentido propiciatorio que invoca la luz y el renacimiento de la primavera, ambos prisioneros de las deidades infernales. En este sentido, la risa, entendida como reacción



a un gesto cómico inserto en una dinámica actor-espectador, se convierte en liberadora y regeneradora, siguiendo la estela de los antiguos ritos que concluían precisamente con la risa, las ceremonias de purificación tras el descenso a los infiernos. Del mismo modo, el recurso a un personaje ficticio durante un periodo de tiempo más o menos breve mediante el uso de máscaras -que originalmente representaban y encarnaban figuras demoníacas- se convierte en un instrumento de evasión de las responsabilidades sociales y de suspensión de la moralidad.

Posteriormente, al consolidarse el cristianismo en la Edad Media, se asocia el carnaval con las festividades religiosas. En un principio la Iglesia fue contraria a la celebración, pero debido a que no fue posible combatirlas, terminó por integrarla dándole un sentido más casto. La resistencia y condena pública de muchos de los personajes de la Iglesia Católica no pudieron evitar que el Papa Paulo II en el siglo XV lo incorporara definitivamente en el calendario cristiano. Así la celebración fue implantada en festividades religiosas como la Navidad y Semana Santa. De hecho, es el propio Caro Baroja quien refiere:

Al Carnaval no le mató, sin embargo, ni el auge del espíritu religioso ni la acción de «las izquierdas». Ha dado cuenta de él una concepción de la vida que no es ni pagana ni anti- cristiana, sino simplemente secularizada, de un laicismo burocrático, concepción que arranca de hace bastantes décadas (Caro Baroja, 1979, p. 25).

En los cultos y creencias populares sobre todo de la teología y la jerarquía divina de las primeras sociedades agrícolas urbanas, los dioses que crearon y rigen el universo y su curso eterno, los dioses que se representan en el cielo, la Tierra, el Sol, la Luna y los demás astros en el mar, las montañas y los ríos ocupan un lugar preeminente. Pero obviamente para la población, tanto urbana como la campestre que vivía dentro de los estados, tales dioses no tenían la misma importancia. Las manifestaciones del universo y de la naturaleza terrestre se percibían, como fenómeno, pero como divinidades estaban alejados, aun cuando la mitología los personificara y los presentara como dioses con características individuales.

Para el ser urbano entonces, su alejamiento de la naturaleza, su relativo poco interés en los fenómenos naturales, se convierten en algunos de sus rasgos notables, y aunque estos rasgos con el tiempo se convirtieron en una falta de interés y, probablemente, en ignorancia absoluta, se puede suponer que en menor grado ya existía en las antiguas poblaciones urbanas. Por otra parte, el cultivador, aparentemente, tendía más a consagrar detalles específicos dentro de la naturaleza: las plantas cultivadas, los animales domesticados, un río, los animales como jaguares o culebras, etc. y no la naturaleza como tal con sus grandes fenómenos como la Tierra, el cielo, la vegetación o la fauna.



El ya clásico estudio de Caro Baroja sobre el carnaval expone los elementos que lo definen como una celebración con características de componentes paganos o de otro “tipo de religiosidad”; podríamos apuntar, ya no se insertarían dentro de esos parámetros donde las fuerzas de la naturaleza son manifestaciones de lo sagrado o divino.

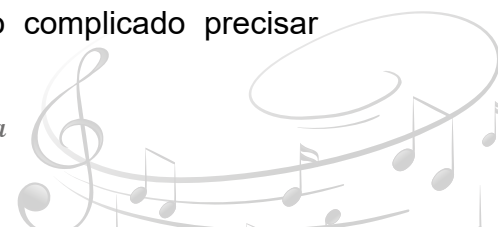
La fecha para la celebración del carnaval es variable en el calendario cristiano que impone un notable procedimiento para el cálculo de la Pascua de resurrección, que como es bien sabido es una de las más importantes celebraciones cristianas. Se puede situar que los cálculos se dieron en el año 325, en el Concilio de Nicea, donde ya existía un procedimiento para determinar la Pascua. Se dijo en la reunión que la Pascua debería celebrarse siempre el primer domingo después de la luna llena que ocurre después del primer día del año.

En el calendario cristiano, el cálculo del carnaval se realiza contando los primeros siete días antes de la pascua, con lo que se obtiene la fecha del Domingo de Ramos; cuarenta días antes se inicia la cuaresma, comenzando con el miércoles de ceniza, los tres días anteriores a esta fecha son domingo, lunes y martes de carnaval. En estos días es permitido romper las estructuras de lo “tradicional” y se permite la “conversión” hacia lo que se anhela o no siempre se puede ser.

Quebrantar el orden social, la locura, los excesos son elementos largamente relacionados con el carnaval. Entre los variados elementos que permanecen se encuentra el rito de inversión donde los hombres disfrazados de mujeres o viceversa apalean o humillan animales como símbolo de la fertilidad. Otro elemento más es el uso de las máscaras, que otorga una nueva identidad al portador. En el carnaval el uso de máscaras implica un papel religioso y artístico dentro del ritual festivo, creando ilusiones, convirtiendo a seres que son diferentes e inexistentes, cobrando vida o sentido en el momento en que se enmascaran.

Como fuere, el carnaval con sus elementos y variantes locales o regionales se convirtió en una de las festividades más reconocidas en Europa y que posteriormente llegó a América donde también se transformó en una tradición legendaria. Aunque sigue siendo complicado rastrear los orígenes del carnaval en América y particularmente en México, existen algunas menciones tempranas de que en Tarímbaro, Michoacán, hacia el año 1586, se representan lo que podrían llamarse las primeras fiestas relacionadas con el carnaval y uno de sus elementos característicos: el toro (Kouvatsou, 2021). El papel del toro en estas festividades lo retomaremos más adelante cuando se aborde la celebración de Susticacán.

En cuanto a la forma en que las fiestas del carnaval se instalaron en México, ya mencionamos lo referente a Michoacán, aunque sigue siendo complicado precisar



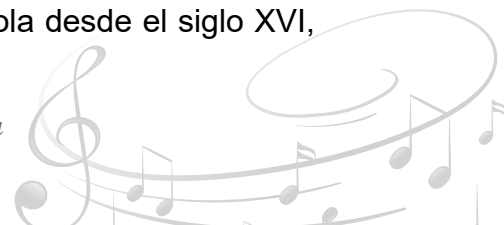
cuándo comienza a celebrarse en nuestro país ya que no existe suficiente información al respecto. Lo que sí es posible determinar son las adaptaciones y transformaciones que sufrió la celebración desde los primeros años de la conquista, cuando se instaura el calendario de fiestas traído por los españoles. En época prehispánica las fiestas rituales eran más parecidos a una danza sin fin que duraba varios días, de hecho, de ahí proviene la palabra mitote, el mitote era una danza que hacían los indígenas formados en distintos círculos todos alrededor del tambor ritual bajo el influjo espiritual de hongos, peyote u otras sustancias psicoactivas, realizaban una conexión con las fuerzas sobrenaturales. El carnaval, por sus elementos festivos y tono mitotero fue bien recibido por los indígenas, que, cabe señalar, dentro de estas fiestas escondían a sus dioses para celebrarlos en secreto y, ante los ojos de la iglesia, parecía que celebraban advocaciones católicas como vírgenes y los santos patronos.

La danza en los pueblos indígenas tiene muchísimos significados, pero uno de los temas recurrentes es la batalla del bien contra el mal, que se representa año tras año en esas fechas; de igual forma, otro de los temas recurrentes son los relacionados con la conquista española, con episodios de lucha con desenlaces que varían dependiendo de la región. Es así que en México los carnavales son distintos dependiendo del lugar donde se realicen, puede ser uno muy sencillo de una sola comparsa con música e instrumentos tradicionales, o puede ser en ciudades grandes como Veracruz, el puerto Mazatlán o Ensenada, con distintos carros alegóricos patrocinadores, cientos de participantes y música moderna en equipos de sonido de alta fidelidad.

Un elemento que si es reiterativo en las fiestas del carnaval es la presencia del toro, ya sea como elemento central o de carácter secundario de la celebración. La asociación del toro en festividades religiosas tiene antecedentes muy antiguos, podemos remontarnos al Valle del Indo, donde el toro representa el antecedente al culto de Shiva y en España las corridas taurinas se relacionaron al carnaval (García Valdés, 1997).

En las representaciones del carnaval en México, el torito aparece normalmente relacionado con un carácter pirotécnico, es decir, personajes que corren entre las calles de los poblados y las plazas cargando una estructura en forma de toro con cargas de pólvora y luces. Nuevamente, en Michoacán aparecen los toritos de petate que, cabe señalar, han tomado fama por el reciente estudio de Martínez Ayala (2001), donde se plantea no sólo el origen de elementos europeos e indígenas, sino también con aquellos provenientes de África con los que el carnaval adquiere un carácter de mayor profundidad histórica y geográfica.

Podemos anotar que en territorio del estado de Zacatecas la presencia de grupos indígenas, españoles y mestizos dieron lugar a una mezcla clara de aspectos católicos y tal vez con algunas reminiscencias de orden indígena. Lo que es un hecho es la amplia tradición ganadera desde los primeros años de ocupación española desde el siglo XVI,



esto explica en parte, la presencia del toro en el carnaval de Susticacán. Desde 1531, el ingreso del ganado vacuno y ovino por parte de la población española, aunque en un principio fue modesta, ya que como refiere Cuahutémoc Esparza Sánchez (1988) los españoles no sufrieron mucho por la dieta de carne, ya que en un principio se adaptaron a consumir los animales nativos como pavos y venado, incluso hacia las zonas al norte refiere que se consumía la carne de cibolo o búfalo. Es hasta ya avanzado el siglo XVIII que la ganadería de bovinos comienza a consolidarse en Zacatecas. Es conveniente mencionar para los fines de este estudio que, como menciona Esparza Sánchez:

Los bueyes también ocuparon un renglón importante. Los naturales del partido de Tlaltenango, “ricos en general”, pues algunos de ellos a pesar de ser mulatos (hombres y mujeres) eran propietarios de estancias, poseían 2.500 “bueyes de arado y de tiro”; en 1650 y en 1720, en la región de Zacatecas existían por lo menos 1.800 dedicados a las mismas tareas (1988, p. 32).

No es difícil relacionar la presencia del toro en el carnaval de Susticacán, ya que como veremos más adelante el toro, protagonista de la fiesta, es cedido por una de las haciendas cercanas como diezmo al templo. Los diversos elementos regionales del carnaval en México mantienen los componentes que le dan sentido a la celebración. En el estado de Zacatecas existen celebraciones similares, pero que revisten un carácter principalmente de orden religioso, no en el sentido del carnaval, sino en cuanto a fiestas patronales. La excepción la representa el carnaval de Susticacán, el cual mantiene la asociación calendárica, el cambio de roles entre los actores, las máscaras y el protagonismo del toro en la celebración. El caso del carnaval de Susticacán podría clasificarse como una versión o interpretación regional, ya que como veremos el papel del toro más que ser un elemento de lidia, se convierte en la esencia de la fiesta misma.

2. El carnaval o fiesta del torito de Susticacán

Susticacán se encuentra al suroeste del estado de Zacatecas entre los paralelos 22°33' y 22°43' de latitud norte, los meridianos 103°04' y 103°19' de longitud oeste, la altura sobre el nivel del mar va de los 2.000 a los 3.000 metros (Figura 1).

El pueblo de Susticacán del estado de Zacatecas, tiene antecedentes en la época prehispánica, aunque no se ha determinado con precisión su temporalidad, al norte de la población sobre las faldas y en la cima del cerro conocido como Mesa de la Culebra se han encontrado restos de artefactos asociados a la ocupación prehispánica. Poco es lo que se conoce acerca de los grupos anteriores a la colonización española en la región, se puede mencionar el caso del sitio arqueológico conocido como El Tambor en el actual municipio de Jerez.



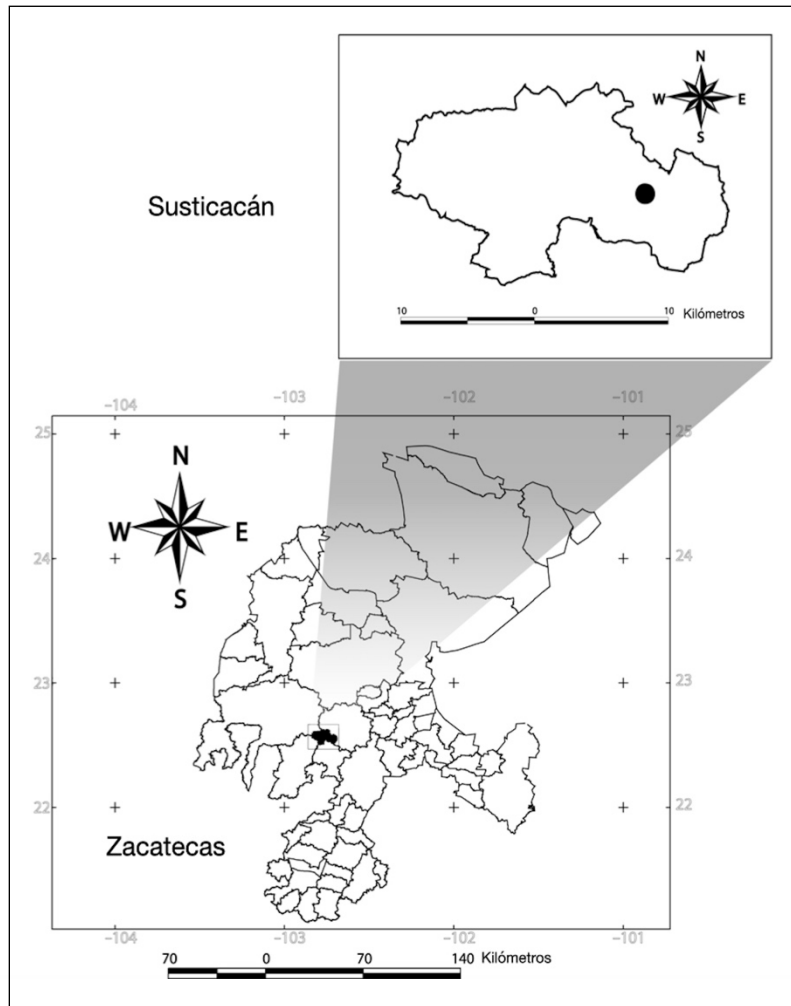


Figura 1. Mapa de Susticacán, Zacatecas

Fuente: <https://www.researchgate.net/publication/338489983> A new record and phylogenetic position of *Notiosorex crawfordi* Eulipotyphla Soricidae with distribution in Zacatecas Mexico using mitochondrial DNA.

Este sitio se localiza a unos 11 kilómetros al suroeste en línea recta de Susticacán, y se compone de algunos alineamientos de piedra, restos de cimientos de casas elaborados con materiales perecederos, restos de cerámica, artefactos líticos que cultural y temporalmente lo relacionan con la cultura del Valle de Malpaso y Chalchihuites.

Hacia la época del contacto español la información de Susticacán es muy escueta, algunos refieren que la zona se encontraba ocupada por grupos zacatecos, caxcanes y guachichiles, aunque esto claramente no se encuentra del todo definido (Decreto #147, 2010, Legislatura del Estado de Zacatecas). Susticacán se funda hacia 1562 con el nombre de Santo Tomás de Etzosticacán, por solicitud de Matías Alonso, Juan Ángel, Andrés

Melchor y algunos indios caciques; el Título y Real Merced fue concedido ese mismo año el 12 de noviembre. La fundación legal como pueblo y sus tierras proviene de 1797 cuando el Conde Monterrey expide el documento de validez por la autoridad española.

La celebración del carnaval se relaciona con la creación de la cofradía en honor a la Virgen del Rayo hacia 1677, hoy conocido también como Fiesta del Torito, la cual se realiza hasta la actualidad en los tres días previos al miércoles de Ceniza, preámbulo de la Cuaresma y Semana Santa.

La estructura del carnaval de Susticacán se basa en parte en la tradición católica y en parte de las costumbres regionales, reafirmando como lo menciona Caro Baroja, el carácter de celebración del carnaval moderno. En realidad, los preparativos inician en la época de Navidad, cuando muchas de las casas de la comunidad acostumbra colocar el nacimiento de Jesús. Este se compone de los elementos básicos como la Virgen, San José y el Niño Dios, además de un toro, mulas, pastores, ovejas, ángeles y los Reyes Magos. Es la recreación general del nacimiento del hijo de Dios, tal y como se conoce en la tradición católica a nivel mundial.

La correspondencia entre los nacimientos y el carnaval se encuentra en la imagen del toro, ya que de un nacimiento elegido al azar el animal es robado, se dice que cobra vida. La desaparición del toro se denuncia ante las supuestas autoridades y comienza la búsqueda. Las autoridades no son otra cosa que los mayordomos que se encargarán de administrar todo lo referente al carnaval. Así, la mayor parte de los habitantes del pueblo se dedican a buscar al toro, que es encontrado durante la madrugada del lunes, que es el inicio del Carnaval, por las llamadas “mulitas”, caracterizadas por algunos de los habitantes que llevan incrustada en su atuendo una pequeña mula. El toro es encontrado en el cerro hacia un sitio que llaman la Mesa del Recuerdo, donde una imagen de papel y cartón similar a una piñata es el toro que se había perdido.

En ese día comienza propiamente la fiesta donde se toca música, hay baile y empiezan a emerger los personajes del festejo. A finales de los años sesenta del siglo XX se incorporaron algunos elementos característicos de los grandes carnavales como el desfile con carros alegóricos y la coronación de la Reina del Carnaval. Al día siguiente, con gran alegría el pueblo se dedica a bailar, niños, jóvenes y adultos disfrutaban hasta bien entrada la noche. Es en el transcurso de esas horas que hacen su aparición, paulatinamente, los denominados huenches y huenchas, personajes picarescos identificados con los campesinos que portan una máscara de tela con una variedad de dibujos, estos personajes lucen cuerpos exuberantes o son hombres vestidos con atuendos de mujer, al igual que las mujeres se caracterizan de hombres; los campesinos se identifican por vestir pantalón de mezclilla, camisa a cuadros y sombrero; o vestidos, en el caso de tratarse de mujeres (Figura 2).





Figura 2. Huenches y huenchas durante el desfile de Carnaval 2020.

Fuente: Archivo particular del autor.

Aparece posteriormente el hacendado de la Hacienda del Negro Santo, que es un personaje vestido de traje negro y máscara acompañado por su novia, con quien se transporta en una carreta adornada con flores. Es en este momento cuando tiene lugar el juicio (Figura 3), donde los verdaderos dueños del toro, los miembros de la cofradía de la Virgen del Rayo, dirimen con el capataz la propiedad del toro. Los miembros de la cofradía para comprobar que son los dueños legítimos proponen darle alimento, el toro así reconocerá a su verdadero propietario al no embestirlo. Como es de esperarse, el toro embiste al capataz y no a los miembros de la cofradía quedando así demostrada su legítima propiedad (Morales, 2020).

Al finalizar el juicio dan inicio los festejos con una danza precedida, una vez más, por los huenches, en las que se mencionan los platillos de la Cuaresma como la capiotada⁹⁴ y los chiles rellenos; de manera simultánea se lleva a cabo la “la empinolada”, que consiste en una guerra de pinole y agua que se lanzan entre los niños y los jóvenes en las calles del pueblo como forma de festejar la solución del conflicto por el toro. Este acto es la forma de invitar a todas las personas de la localidad a compartir los alimentos y productos que han llevado para la celebración.

⁹⁴ Platillo compuesto por capas de pan, queso, leche, frutos secos como pasas y nueces bañadas por un jarabe dulce, que se consume durante la cuaresma y la Semana Santa para evitar ingerir carne.

3. El Tamborazo para la danza y la fiesta

Con respecto a la música que se ejecuta en el carnaval, es predominantemente el conocido y muy popular Tamborazo de Zacatecas, que no está de más mencionar que a pesar de lo común que resulta en las fiestas de todo el Estado, es poco lo que se sabe a nivel documental de su origen e inicios. El tamborazo es una agrupación musical que va a tener su origen al sur del Estado de Zacatecas, específicamente la población de El Tigre, en el actual municipio de Villanueva; este género musical también lo comparte con estados como por ejemplo Aguascalientes y Durango, siendo muy importante también Sinaloa. Se considera que el tamborazo podría ser originario del estado de Zacatecas por ser una simbiosis de diferentes tradiciones y narrativas musicales que dieron cabida al surgimiento de un nuevo género musical, a través del sincretismo que va a oscilar entre la música y la fiesta, la religión y la cultura en el sistema festivo del estado de Zacatecas.

A grandes rasgos, la música del tamborazo tiene sus orígenes en la segunda mitad del siglo XX, aunque se especula que tal vez ya existía desde finales del siglo anterior. Se considera que el tamborazo tiene influencia de las bandas de viento que van a llegar a México a finales del siglo XIX, con el afrancesamiento de las ciudades promovida por Porfirio Díaz. Es posible que el tamborazo tenga sus orígenes en el jarabe compuesto, en un primer momento, a través de instrumentos de percusión y aliento. El jarabe fue una agrupación musical que se va a conformar por la tambora como el instrumento principal que, junto con la tarola, proporciona la base rítmica a la melodía interpretada por el clarinete y la trompeta; sin embargo, con el paso de los años se le va a agregar el saxofón y, más recientemente, en la década de los 90, la tuba. Eso nos haría pensar que ya se trata de una media banda como también se le conoce; empero, los músicos del tamborazo siguen reconociéndose como tal. En realidad, el tamborazo zacatecano no integra a la tuba por lo que adquiere un sonido muy peculiar, donde el bombo y la tarola apoyan a la melodía. Desde el inicio de la celebración, el carnaval de Susticacán se ve enmarcado por el sonido del tamborazo, asistentes y participantes bailan durante los tres días de festejos.





Figura 3. El juicio en el Carnaval de Susticacán.

Fuente: <https://ljz.mx/27/04/2020/la-fiesta-del-toro-en-susticacan-una-interpretacion-zacatecana-del-carnaval/>

Días de baile, danza y celebración con corridas de toros de cartón que embisten al público que asiste, especialmente a los huenches y huenchas. Además, se llevan a cabo representaciones de un desfile y concurso de belleza de las candidatas a reinas enmascaradas, que, cuando se realiza la premiación, al quitarse las máscaras, todos resultan ser hombres.

La estructura del Carnaval de Susticacán se ha modificado desde aquellas primeras manifestaciones del siglo XVII. Al parecer, desde 1667, cuando se tienen las primeras manifestaciones de su celebración, no fueron interrumpidas hasta 1966 o 1967, tiempo en el que hubo una interrupción aproximada de catorce años en el que no se efectuó.

De acuerdo con testimonios de los pobladores de Susticacán, es hasta principios de la década de los ochenta del mismo siglo, en que, por iniciativa de algunos cuantos que migraron a la capital de Zacatecas para realizar sus estudios, decidieron reactivar la Fiesta del Torito. Se organizaron para rescatar la tradición basándose en el relato que se ha transmitido de generación en generación en forma oral, por lo que después del tiempo de interrupción se encontraron con varias versiones del carnaval.

Aunque con algunas modificaciones, el relato coincide con la pérdida del toro, la búsqueda por la población, el reclamo de la iglesia hacia los caporales de la hacienda, el juicio donde se demuestran los títulos de propiedad de uno y otro, para, al final, terminar con una celebración como muestra de júbilo y reconciliación. Actualmente, la celebración del carnaval de Susticacán además de realizar los aspectos tradicionales, ha integrado nuevos elementos como la realización de una callejoneada acompañada del habitual tamborazo, baile acompañado de músicos que en procesión tocan para el disfrute de la comunidad, paseando por las calles del pueblo. Con estos elementos se puede mencionar que el Carnaval de Susticacán es una celebración que se encuentra en la actualidad.

CONCLUSIONES

Rastrear el origen del carnaval es una tarea compleja, su profundidad histórica y constantes transformaciones le han impuesto modalidades propias. Aun así, el carnaval reviste algunas constantes en su argumento: la presencia de animales como el toro, que fungen el papel relacionado con la naturaleza y la transmutación de los personajes, esto es, hombres que se convierten en mujeres, rompiendo con las reglas establecidas, como si, desde sus mismos orígenes, intentaran desprenderse del demonio que el patriarcado ha impuesto sobre ellas. El carnaval tiene la función de crear una ilusión de libertad permitiendo a los actores y personas disfrutar y hacer que otros también disfruten de esta creación. El carnaval proporciona un espacio de expansión popular, permite desahogar o disminuir las tensiones ocasionadas por la vida cotidiana, que se encuentra constreñida por normas rígidas y divisiones sociales. En este punto podemos reflexionar acerca del papel que el carnaval juega en las sociedades del norte de México, donde las normas de moralidad llegan a ser muy rígidas, estas fiestas pueden convertirse en un refugio efímero, donde la deformación simbólica de la realidad permite cancelar las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre lo que se permite y lo que se desea.

En este sentido, el carnaval de Susticacán representa los anhelos de una comunidad de frontera que busca mantener su identidad, aunque tal vez no de manera consciente, debido, sobre todo, a que solo unos cuantos comprenden para qué o por qué se realiza dicha festividad. La mezcla entre lo religioso y lo mundano ha encontrado en el carnaval de Susticacán un aspecto complicado en delimitar. Por una parte, se recuerda el papel que los grandes terratenientes de épocas pasadas jugaron en la conformación de la economía, la sociedad y la religiosidad de la población; por otra, la festividad representa la unión entre los diferentes estratos sociales donde, finalmente, confluyen y conviven sin distinciones.



La presencia de una fiesta de carnaval, en el territorio del actual Estado de Zacatecas, llama la atención debido a que, por lo general, la región se caracteriza por tener fiestas de orden patronal en dedicación a los santos rectores de las parroquias de las poblaciones. En realidad, el carnaval se convierte en una necesidad del mundo católico predominante en las comunidades del estado de Zacatecas, lo cual es reflejo de la satisfacción de la vida social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castañar, F. (1986), *El Peropalo. Un rito de la España mágica*. Editora Regional de Extremadura.

Caro Baroja, J. (1979) *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Taurus.

Esparza Sánchez, C. (1988) *Historia de la ganadería en Zacatecas 1531-1911*. Universidad Autónoma de Zacatecas.

Gaignebet, C. (1984). *El carnaval: ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla.

Garmendia, J. (1984), *Carnaval en Navarra*. San Sebastián Haranburu.

Legislatura del Estado de Zacatecas (2022). *Decreto #147 Declaratoria del Municipio de Susticacán como Municipio con Historia, identidad y cultura*. Diario Oficial de la Federación.

Morales Viramontes, C. (2020) *La fiesta del toro en Susticacán una interpretación zacatecana del carnaval*. <https://ljz.mx/27/04/2020>

Kouvatsou, P. (2022). El Carnaval de La Vaquita de San Juan Bautista de La Laguna, Jalisco. *Cuicuilco Revista De Ciencias Antropológicas*, 28 (80), 183–200. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/16960>.

Roma, J. (1980), *Aragón y el Carnaval*. Guara Editorial.





ANEXO FINAL

TABLA DE EVENTOS CULTURALES 1994,

Artículo de la Dra. Laura Gemma Flores.

NO.	AÑO	FECHA	EVENTO	TIPO	NOMBRE	CONVOCA	LUGAR
1	1991	Enero 23	Exposición	Pintura	Tintas de Ma. Esther Ramos Flores	Gobierno del Estado - Instituto Michoacano de Cultura	Casa de la Cultura
2	1994	Marzo 25	Exposición	Artes Plásticas	Sociedad Mexicana de Artes Plásticas. Querétaro, Michoacán, Hidalgo, Tlaxcala, Distrito Federal, Edo de México, Sonora y Zacatecas.	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Vestibulo del Teatro Fernando Calderón
3		Marzo 31	Exposición	Fotografía	Obra fotográfica reciente, Pedro Valdivia	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Vestibulo del Congreso
4		Marzo 31	Exposición	Artes Plásticas	José Chávez / Olga Costa	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Nave principal ex templo de San Agustín
5		Marzo 31	Exposición	Pintura	"El viaje" Armando Haro Márquez	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Sala de la viga ex templo de San Agustín
6		Marzo 31	Exposición	Cerámica	"Taller Cuatro Vientos". Obras de Martín Coronel Ordiales y Alejandro Díaz de Cosío	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Sala de Plenos del Supremo Tribunal de Justicia
7		Marzo 31	Subaste de Arte	Varios	Arte contemporáneo	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Salón San Pedro Del Hotel Quinta Real
8		Abril 1	Exposición	Gráfica	Grabado Contemporáneo, integrantes del Taller Julio Ruelas	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Museo Golia
9		Abril 1	Exposición	Pintura	"En torno al taller" Pedro Diego Alvarado	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Sala de exposiciones temporales del museo Pedro Coronel
10		Abril 1	Exposición	Fotografía	"Asociación de Reporteros Gráficos de Zacatecas"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Patio central de Palacio de Gobierno
11		Abril 2	Exposición	Artes Plásticas	"Reinterpretación" Muestra de la plástica Nayarita	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural Zacatecas
12		Abril 2	Exposición	Pintura	"Transmisiones y Caminos" Miguel Ángel Ortiz Bonilla	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
13		Abril 2	Exposición	Literatura	"Historias Conjuradas" Jaime Silvestre	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
14		Abril 2	Exposición	Artes Plásticas	"Neográfica" Integrantes del taller de artes plásticas de la UAZ	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
15		Abril 2	Exposición	Pintura	"Reglas de Vida" Víctor Colunga	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
16		Abril 2	Exposición	Fotografía	"Opus 25" Carlos Segura Priéniz	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
17		Abril 2	Exposición	Artes Plásticas	Muestra de la Plástica Sonorense. "Sociedad Mexicana de Artes Plásticas delegación Sonora"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural de Zacatecas
18		Abril 2	Exposición	Artes Plásticas	Premios Estatales de Artes Plásticas "1987-1993"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Guadalupe, Zacatecas
19		Abril 30	Exposición	Pintura	Alfredo Zalce. Colaboración del Museo de Arte Contemporáneo de Michoacán. Consejo Municipal para la Cultura y las Artes	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Guadalupe, Zacatecas
20		Abril 30	Exposición	Pintura	"Esplendores del Siglo XVII" Muestra inédita de la colección en custodia de la Orden Franciscana del Convento de Guadalupe.	Gobierno del Estado-Festival Cultural-Colaboración del Convento Franciscano de Guadalupe, Zacatecas	Guadalupe, Zacatecas
21		Abril 30	Exposición	Fotografía	"Retros de Zacatecas"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural "Agora José Glaz. Echeverría"
22		Abril 30	Exposición	Pintura	Serie Paisajística de "José Correa Reveles"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Vestibulo del Teatro José Glaz. Echeverría
23		Abril	Exposición	Fotografía	"Egipto"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Casa de la Cultura
24		Abril	Exposición	Fotografía	"Grecia"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Instituto Jerezano de Cultura
25		Abril	Exposición	Pintura	Arte Religioso de los siglos XVII y XVIII	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Templo Parroquial de San Juan Bautista, Juan Aldama, Zacatecas
26		Abril	Exposición	Fotografía	"Roma"	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Centro Cultural, Juan Aldama, Zacatecas
27		Abril	Exposición	Fotografía	Arte Gótico	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Auditorio "Leobardo Rivas"
28		Abril	Exposición	Fotografía	El Barroco	Gobierno del Estado-Festival Cultural	Sala de Calabos de la Presidencia Municipal, Tepetongo, Zacatecas
29		Junio	Exposición	Dibujo	La familia Burrón. Gabriel Vargas	El Sol de Zacatecas	Vestibulo del Teatro Calderón
30		Junio	Exposición	Fotografía	Trabajos de José Campos	El Sol de Zacatecas	Vestibulo del Teatro Calderón
31		Junio	Exposición	Artes plásticas y Cerámica	Capelo en Zacatecas.	IZC y Centro Cultural de Zacatecas	Salón de la Viga del ex templo de san Agustín
32		Junio	Exposición	Pintura	Acuarelas de Margaret Munro		Vestibulo de la librería Páginas
33		Junio	Exposición	Pintura	"Fragmentos de luz" Obra reciente de Alejandro Nava		Galería "Los zacatecanos"
34		Junio	Exposición	Pintura	"Retrospectiva" Alejandro Nava		Museo Francisco Golia
35		Junio	Exposición	Artesanía	"Ceras, velas y candelas"		Edificio anexo al museo de Guadalupe
36		Junio	Exposición	Fotografía	"El Gran Lente", fotografías antiguas por José Bustamante		Salón de Minería, Agora González Echeverría de Fresnillo, Zac.
37		Junio	Exposición	Pintura	Obras de Leonel Maciel. Óleo, grabado y acuarelas		Galería Irma Valerio
38		Junio	Exposición	Artes plásticas	Plástica contemporánea mexicana		Galería Irma Valerio del hotel Quinta Real
39		Junio	Exposición	Artes plásticas	Plástica Zacatecana. Rafael Coronel, Alfonso López Monreal, Manuel Felguérez, Ismael Martínez Guardado y José E. Martínez		Galería Irma Valerio, salón Toriles del hotel Quinta Real.
40		Junio	Museo	Arte Universal	Arte Universal		Museo Pedro Coronel
41		Junio	Exposición	Artesanía	Máscaras tradicionales mexicanas, juguetes de terracota virreinales, ollas prehispánicas, y los tiles de la compañía de Rosete Aranda (siglo XIX)		Ex convento de San Francisco
42		Junio	Exposición	Varios	Arte virreinal del siglo XVIII		Museo Regional de Guadalupe
43		Junio	Exposición	Varios	Exposición de carruajes y automóviles antiguos		Anexo al convento de Guadalupe
44		Junio	Recital de Piano	Música	Oscar Tarrago		Teatro Calderón
45		Junio	Feria del Libro	Literatura	"La lectura 1994"	Dpto. Editorial UAZ	Teatro Calderón
46		Junio 16	Exposición	Pintura	"Paisaje Mexicano" De Luis López Torres		Restaurant-galería El Mesonero
47		Junio 17	Cine	Cine	"Les deux Angaises" Dr. F. Truffaut.	Video Club Francés	Callejón del Santuario 111-5
48		Junio 18	Conferencia	Literatura	Conferencia con Andrés Bello		Foyer del Teatro Calderón
49		Junio 20	Cine	Cine	"Producción reciente de Woody Allen" Maridos y esposas. (1991)	Difusión Cultural UAZ	Teatro Calderón
50		Junio 20	Cine	Cine	"La Reina Salvaje" EU. 1988.	Video Club de la Biblioteca Mauricio Magdaleno	Biblioteca Mauricio Magdaleno
51		Junio 21	Cine	Cine	"Trauma" Alemania. 1984.	Video Club de la Biblioteca Mauricio Magdaleno	Biblioteca Mauricio Magdaleno
52		Junio 21	Cine	Cine	"Drama" Cine club de la alianza francesa	Alianza Francesa, IZC y UAZ	Foyer del Teatro Calderón
53		Junio 21	Programa	Teatro, música y literatura	Ensamblajes Culturales	Asociación de escritores unidos independientes e ISSSTE	Alameda
53		Junio 21	Exposición	Xilografía	Xilografías de Emilio Carrasco		Restaurant-bar La Bodeguita
		Junio 22	Exposición	Pintura	La Segunda Escalera. Pinturas en discos duros	UAZ	Zaguán del Café Arcano
		Junio 22	Cine	Cine	"Paris, Texas" EU. 1989.	Video Club de la Biblioteca Mauricio Magdaleno	Biblioteca Mauricio Magdaleno
		Junio 22	Concierto de Rock	Música	"El que Rie al Último". Rock-pop de Aguascalientes	IZC	Pizuela Golia
		Junio 22	Programa de Radio	Radio	Tradición y Misterio de la Leyenda Zacatecana.		Estéreo Plata y Super Q. FM
		Junio 23	Cine	Cine	"Vampiros en la Habana" Cuba. 1985.	Video Club de la Biblioteca Mauricio Magdaleno	Biblioteca Mauricio Magdaleno
		Junio 23	Programa de Radio	Radio	Este tren no lleva leones. Jazz y blues.		Estéreo Plata
		Junio 23	Cine	Cine	"Le Gentleman Vagabond" Dr. Charles Chaplin	Video Club Francés	Callejón del Santuario 111-5
		Junio 24	Cine	Cine	"María Candelaria" México. 1943.	Video Club de la Biblioteca Mauricio Magdaleno	Biblioteca Mauricio Magdaleno
		Junio 24	Conferencia	Literatura	Homenaje a José Luis Cuevas		Foyer del Teatro Calderón
		Junio 30	Exposición	Pintura	La pintura en Zacatecas. Exposición Colectiva.		Ex templo de san Agustín
		Junio 30	Exposición	Cartel	Diseños originales de carteles conmemorativos. Alusivos a la declaración de Zacatecas. Patrimonio de la Humanidad	Ayuntamiento de Zacatecas	Centro Comercial El Mercado "González Ortega"
		Julio	Exposición	Caricatura	Varios artistas		Centro cultural del ISSSTE
		Julio	Exposición	Neográfica	Arte por computadora, colectiva. UAZ.	La Segunda Escalera	Zaguán del café Arcano
		Julio	Exposición	Varios	Colectiva de autores zacatecanos		Centro Cultural de Zacatecas
		Julio 15	Teatro	Teatro	"El Magico Prodigioso" Compañía Rocamontes Morales.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 16	Concierto	Música	Huapango ambeño. Los leones de la sierra de Xichú	Centro Cultural de Zacatecas	Pizuela Golia
		Julio 18	Teatro	Teatro	"El Hombre en la Piel de Vibora" Grupo El Campanario. Dr. Diego Barajas	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 18	Teatro	Teatro	"Después del volcán" Grupo Adobera. Dr. Salvador Hernández.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 18	Teatro	Teatro	Pasos. Taller Universitario de Teatro. Dr. Alberto Huerta.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 19	Teatro	Teatro	"Cosas de papá y mamá" Grupo Callejón de la SARA. Dr. Diego Barajas	Muestra Estatal de Teatro	Teatro IMSS
		Julio 19	Teatro	Teatro	"Canto Verdadero" Grupo Quinto del Int. Cultural de Miguel Auza. Zac.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro IMSS
		Julio 19	Teatro	Teatro	"Jesucristo Superestrella" Grupo Nueva Generación. Dr. Jesús Camacho.	Muestra Estatal de Teatro	Plaza de Armas
		Julio 19	Quinteto de Alientos y Piano	Música	Alberto Cruzprietto, piano; Sabina Laurain, flauta; Gerardo Ledezma, fagot; Jon Gustillo, cornó y Luis Humberto Ramos, clarinete.		Teatro Calderón
		Julio 20	Teatro	Teatro	"Unicornios" Grupo Artequín. Dr. Ma. de los Angeles Cruz.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 20	Teatro	Teatro	"La novia de Tinta" Cia. de Teatro de Fresnillo, A.C. Dr. Javier Ordaz.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 20	Teatro	Teatro	"Los Fantoques" Grupo La Caja de CSSP, IMSS Fresnillo, Dr. Leopoldo Elias.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 20	Teatro	Teatro	"La Casa de la Hermana Muerte" Taller de autoproducción teatral, Dr. Erasmo Nieto.	Muestra Estatal de Teatro	Casana Antigua Av. Hidalgo
		Julio 21	Teatro	Teatro	"Sendero de Espino" Grupo Adobera. Dr. Salvador Hernández.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 21	Teatro	Teatro	"Actos sin palabras II" Taller Universitario de Teatro. Dr. Alberto Huerta.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro Calderón
		Julio 21	Teatro	Teatro	"Juicio Inquisitorial" Grupo LITUAZ. Dr. José Antonio Rocamontes.	Muestra Estatal de Teatro	Ex templo de san Agustín
		Julio 22	Teatro	Teatro	"Los Diez Condenados" Grupo El Campanario. Dr. Diego Barajas.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro del IMSS
		Julio 22	Teatro	Teatro	"Caja" Grupo Teatro Caxcán. Dr. Máximo González, del Centro Cultural de Tlaltenango.	Muestra Estatal de Teatro	Teatro del IMSS
		Julio 29	Teatro	Teatro	El cuento del zoológico. De Edward Albee	Cia. De Teatro "El Clan", Dr. Carlos T. Mayagolita	Teatro del IMSS
		Julio 28	Programa de radio de jazz y blues	Música	Este tren no lleva leones		Estéreo Plata
		Julio 29	II Coloquio de Música de Zacatecas	Música	Música de W. A. Mozart y O. Messiaen. Oscar Tarrago, piano; Michael Meissner, violín; Alain Durbecq, violoncello; Luis Humberto Ramos, clarinete y Víctor Hugo R. Belquer, narración.	IZC, CNCA, UAZ, Ayto. de Fresnillo y Fideicomiso México-Japón	Teatro Calderón
		Julio 30 (Sábados)	Programa de radio	Radio	La fiesta de Tano el Guano		Estéreo Plata
		Hasta julio 31	Exposición	Escultura	Esculturas de madera de eucalipto y material de reciclaje de Rodolfo Abarrado Luna	Ayto. de Zacatecas e IZC	Centro Comercial El Mercado
		Miércoles y Domingos	Programa de radio	Radio	Tradición y Misterio de la Leyenda Zacatecana		Mie- Estéreo Plata





		Marles de cada semana	Programa variado de teatro, música y literatura	Radio	Ensambls Culturales	AEUI e ISSSTE	Dom- Super G. FM Alameda 406
		Agosto	Cursos de Verano	Varias	Cursos exploratorios y especificos en diversas disciplinas artisticas. Grupos para niños desde 3 años, adolescentes y adultos.		
		Agosto	Exposición	Fotografía	"Charles b. Waite, fotógrafo viajero de principios del siglo XX." Excelentes fotografías en blanco y negro.	Coord. Nal. De Difusión del Sistema Nacional de Fototecas CNCA-INAH	Salón de exposiciones temporales del Museo de Guadalupe
		Agosto	Exposición	Fotografía	"Chiapas" Fotografía de Marco A. Cruz, Francisco Mata, Angeles Torrejon y Antonio Turok.	PRD	Café-bar Arcano
		Agosto	Exposición	Pintura	"Naturaleza y Color". Oleos de Margarita Solórzano Mercado y Ana Luz Arámbula Gzz.		Restaurant-galería El Mesonero del hotel Mesón de Jobito
		Agosto	Exposición	Escultura	"Cantero Zacatecanos". Esculturas en cantera		Edificio del Consejo Mpal. Para la Cultura y las Artes de Guadalupe
		Agosto	Exposición	Artes Plásticas	Grabados. Taller Emilio Carrasco, (varios artistas)		Edificio del Consejo Mpal. Para la Cultura y las Artes de Guadalupe
		Agosto	Exposición	Fotografía	"Torquemada, Los Coras y la Mujer Tortuga." Fotografías de Eduardo Román Q.		Zaguán del café Arcano
		Agosto	Exposición	Fotografía	"El Gran Lente". Importante colección de fotografías antiguas tomadas por José Bustamante		Salón de Minería, Agora González Echeverría de Fresnillo, Zac.
		Agosto	Exposición	Artes Plásticas	"Plástica Contemporánea Mexicana". Exposición colectiva de pinturas, esculturas y obra fotográfica.		Galería Irma Valerio del hotel Quinta Real
		Agosto	Exposición	Artes Plásticas	"Plástica Zacatecana". Obras de Rafael Coronel, Alfonso López Monreal, Manuel Felguérez, Ismael Martínez Guardado y José E. Martínez.		Galería Irma Valerio, Salón Toriles del Hotel Quinta Real
		Hasta agosto 7	Exposición	Pintura	"Apuntes". Exposición de acuarelas de Miguel Ángel Ortiz.	Ayto. de Zacatecas	Centro Comercial El Mercado
		Agosto 1	Cine Club Universitario	Cine	Ciclo: Fragmentos de una Muestra Internacional de Cine. <i>Jou Dou, Amor Prohibido</i> . (China. 1999). Dir. Zheng Yinyou	Divulgación Cultural UAZ	Teatro Calderón
		Agosto 3	Poesía	Literatura	Lectura de Poemas de Luis Fernando Bretón	Centro Cultural de Zacatecas	Centro Cultural de Zacatecas
		Agosto	Exposición	Varios	Arte universal.		Museo Pedro Coronel
		Agosto	Exposición	Artesanías	Máscaras tradicionales mexicanas, juguetes de terracota virreinales, ollas prehispánicas, y los tileres de la compañía Roseste Aranda (siglo XIX)		Admire estas exposiciones y los hermosos jardines y salas construidos en lo que fueran las ruinas del ex convento de san Francisco.
		Agosto	Exhibición	Varios	Arte virreinal del siglo XVIII (piezas artísticas virreinales: pinturas, esculturas, muebles, orfebrería, etc.		Museo Regional de Guadalupe, Zac.
		Agosto	Exposición	Varios	Carrajes y automóviles antiguos		Anexo al Convento de Guadalupe
		Agosto	Muestra de trabajos	Artes Plásticas	Arte contemporáneo: Francisco Gollia, José Kuri Breña, Rafael Coronel, Julio Ruelas y Manuel Felguérez.		Museo Gollia
		Agosto	Exposición	Varios	La Toma de Zacatecas		Museo de la Revolución, Centro de la Bufo
		Agosto 5	Exposición	Pintura	"Al interior de los espejos" de Manuel Dena		Libería Andra
		Agosto 5	Exposición	Dibujo	"Dibujos de Rito Sampedro"		Restaurant-bar La Bodeguilla
		Agosto 28	Concierto	Música	Concierto de canto con el tenor Fernando de la Mora	Centro Cultural de Zacatecas	Teatro Calderón
		Agosto 29	Ciclo: Fragmentos de una Muestra Internacional de Cine	Cine	"Juego de Lágrimas" (Irlanda 1993) Dir. Neil Jordan.	Divulgación Cultural; UAZ.	Teatro Calderón
		Septiembre	Concurso	Pintura	Salón Estatal de Pintura 1994, "Manuel Felguérez"		
		Septiembre	Concurso	Artes plásticas	Bienal Regional de la plástica joven	Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí y Zacatecas.	
		Septiembre	Concurso	Arte	Festival de arte público "Zacatecas 94, Feria Nacional"		
		Septiembre	Exposición	Pintura	"El patio de mi casa" Martha Suárez del Real	Ayuntamiento de Zacatecas	Centro Comercial El Mercado
		Septiembre	Exposición	Pintura	SOMAAP-Tlaxcala y los de aquí		Zaguán del café Arcano
		Septiembre	Exposición	Pintura	III Concurso Infantil de Pintura.	Patronato FENAZA e IZC	Kiosko de la feria
		Septiembre 2	Exposición	Pintura	"El agua y el color" de Gabriela Isoard, Cecilia Quijano de Piña y Tere Serio de Musy		Restaurant-galería El Mesonero del hotel Mesón de Jobito
		Septiembre 2	Cine Club Museo de Guadalupe	Cine	Ciclo: Mujeres. "Frida".	Museo de Guadalupe y Biblioteca Mauricio Magdaleno	Sala de usos múltiples del edificio anexo al Museo de Guadalupe.
		Septiembre 9	Cine Club Museo de Guadalupe	Cine	Ciclo: Mujeres. "Julia".	Museo de Guadalupe y Biblioteca Mauricio Magdaleno	Sala de usos múltiples del edificio anexo al Museo de Guadalupe
		Septiembre 9	Conferencia	Literatura	México: Perspectivas políticas. "Las Elecciones".	Editorial Dosfilos	Libería Andra
		Septiembre 12	Cine Club Universitario	Cine	Ciclo: "¿Y dónde está la comedia?" Switch. Pasaporte al cielo. Dir. Blake Edwards	Divulgación Cultural UAZ	Teatro Calderón
		Septiembre 13	Feria Nacional de Danza 1994	Danza	Danza folclórica grupo "Tenamaxtle"	UAZ	Explanada de la FENAZA
		Septiembre 15	Feria Nacional de Zacatecas 1994	Exposiciones	I Festival de Arte Público	Patronato de la FENAZA e IZC	Kiosko de la Feria
		Septiembre 16	Conferencia	Literatura	"Canción mexicana, voces mexicanas. México en la literatura" Lecturas de varios autores	Opto. Editorial UAZ, Extensión Universitaria, IZC y editorial Dosfilos.	Libería Andra
		Septiembre 16	Feria Nacional de Danza 1994	Danza	Danza folclórica grupo "Cuicatl"	ISSSTE delegación S.L.P.	Explanada de la FENAZA
		Septiembre 16	Cine Club Museo de Guadalupe	Cine	Ciclo: Mujeres. "El Ángel Azul"	Museo de Guadalupe y Biblioteca Mauricio Magdaleno	Sala de usos múltiples del edificio anexo al Museo de Guadalupe.
		Octubre 4	Conferencia-concierto	Música	El espíritu del canto gregoriano.	Escuela de Música de la U.A.Z. Coro Ictus. Director: Cornelio Rodríguez	Templo de Santo Domingo
				Literatura		Conferencista: Ramón Kuri Camacho, Dr. En Filosofía	
		Octubre 12	Convocatoria		XIII Premio Nacional de Poesía "Ramón López Velarde"	Universidad Autónoma de Zacatecas	Zacatecas
		Octubre 13	Recital	Música	Violín y Piano. Strauss, Tchaikovsky, Shostakovich y Bizet-Waxman	Escuela de Música de la U.A.Z. (Maestros Ernesto Tanagó y Trinidad Sanchis)	Teatro Calderón
		Octubre 17	Ciclo Universitario	Cine	Ciclo: "El Oscar y sus implicaciones" y "El Piano"	Universidad Autónoma de Zacatecas	Teatro Calderón



LINEAMIENTOS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

RITHMICA

Revista de la Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura
Universidad de Nariño, Facultad de Artes, Dpto. de Música.
No. 4, año, 4. 2024.

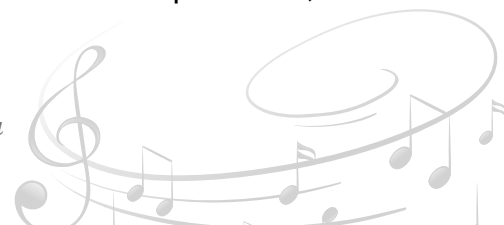
La Revista RITHMICA tiene como objeto fundamental la difusión de los trabajos de músicos, artistas plásticos y visuales y arquitectos, dedicados al trabajo investigativo, reflexivo y creativo; profesionales de los ámbitos regional, nacional e internacional.

En el contexto de las disciplinas fundantes de la Revista se publicarán ensayos, artículos (científicos y de reflexión), reseñas de libros, partituras de obras originales de corta extensión y obra plástica bidimensional. Son bienvenidas todas las corrientes de pensamiento, y sus aportes a los procesos y desarrollo de las artes. Tendrá una periodicidad anual y formato digital exclusivamente.

Parámetros para la publicación de la Revista

1. Clasificación de artículos y tipología de material.

- 1.1 Ensayo. Desde el punto de vista de las ideas que lo inspiran debe ser argumentativo, propositivo y claro. Debe defender una posición epistemológica o filosófica determinada, buscando confrontar posiciones conexas al tema tratado, con el objeto de sumar argumentos a la discusión. Debe presentar: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, cuerpo del ensayo y referencias.
- 1.2 Artículo de Investigación Científica. El documento debe exponer de manera detallada, clara y veraz, los resultados originales de proyectos de investigación, culminados mediante la aplicación de un método científico en el campo de las Ciencias Sociales. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, resultados, conclusiones y referencias.
- 1.3 Artículo de Reflexión. El texto debe presentar resultados de una investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. Se caracteriza por el análisis, la discusión de ideas y la argumentación del autor. Estructura: título, nombre del autor con la vinculación institucional y correo electrónico; resumen y palabras clave en español e inglés, introducción, metodología, planteamiento del problema, desarrollo del tema, conclusiones y referencias.



1.4 Reseña de libros: Descripción o resumen de un libro publicado en los dos últimos años. Debe dar una visión crítica, breve y profunda, con una información fiel del tema del libro. No se recomienda exceder la extensión de 3.000 palabras. Estructura: visión general del texto reseñado, conclusiones.

1.5 Partituras. Estas serán obras originales y en lo posible, inéditas, cuya extensión, por razones de espacio, no podrán tener una extensión mayor a 5 páginas. La calidad de la obra será evaluada por pares del campo de la música y con experiencia en composición. Se admitirán los siguientes tipos de obras en partituras: académico, tradicional o popular. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

1.6 Obras. Las obras, serán bidimensionales y originales. La calidad de la obra a publicarse, será evaluada por pares del campo de las artes plásticas y visuales. Se publicará solo una obra en cada número de la Revista.

2. Normas de presentación de los trabajos

La citación y referenciación, seguirán las pautas de Normas APA (Publication manual of the American Psychological Association, 7ª Edición, 2019).

Para cualificar procesos de selección de los trabajos, se hace énfasis en:

2.1 Se debe incorporar el título, el resumen y las palabras clave, en español y en inglés. El título debe tener una extensión máxima de 20 palabras, sin abreviaturas. El resumen debe indicar: hipótesis (si las hay), objetivos, metodología, resultados y conclusiones. Su extensión debe estar entre 150 y 250 palabras. Palabras clave, entre 3 y 5 palabras. Después del título, ubicar el nombre del autor (es), la filiación institucional, el grupo de investigación, la línea de investigación y el correo electrónico.

2.2 Los artículos se deben enviar en formato Word al correo: rithmica@udenar.edu.co. Las obras bidimensionales deberán enviarse en archivo JPEG de óptima resolución y las partituras, en formato FINALE y en PDF.

2.3 La longitud del artículo está entre 8.000 y 15.000 palabras, incluyendo título, resumen, cuadros, tablas y referencias.

2.4 Identificar la naturaleza del artículo: ensayo, artículo (científico o de reflexión), reseña de libro, partitura, obra.

2.5 Los diagramas, fotografías, gráficos o cualquier otro material ilustrativo se deben anexar en archivo separado, en formato JPEG, para facilitar la diagramación. En el artículo deben situarse en el lugar exacto donde aparecerán en la publicación.



2.6 Todas las expresiones en idioma diferente al español, deben ir en cursiva.

2.7 El material gráfico (tablas y figuras), tiene la finalidad de apoyar o complementar las ideas expresadas. Tanto las figuras (fotos, diagramas, ilustraciones, etcétera) como las tablas (información representada en casillas, filas y columnas), deben incluirse de forma coherente con el cuerpo del texto. En tablas y figuras, es importante incluir el crédito respectivo o fuente.

3. Trámites de Edición

3.1 El Comité Editorial evaluará si se cumplen los requisitos exigidos por la Revista, así como su pertinencia para la publicación.

3.2 El Comité Editorial acusará recibo de los trabajos en el plazo de 15 días hábiles, a partir de la fecha de recepción.

3.3 Los trabajos preseleccionados serán evaluados por dos pares académicos. Si hay diferencia diametral entre las dos evaluaciones, el trabajo será enviado a un tercero. La evaluación será en modalidad doble ciego.

3.4 Si el trabajo es aceptado, se enviarán al autor las recomendaciones realizadas por los evaluadores. Si no es aceptado, simplemente se hará saber esta decisión al autor.

3.5 A partir del envío de las recomendaciones de los evaluadores, el autor deberá remitir las correcciones, en un plazo máximo de 30 días calendario.

3.6 El Comité Editorial se reserva la decisión final sobre la publicación de los artículos y el número en el que se publicarán, disposición que será comunicada al autor tan pronto esta se conozca. La fecha se cumplirá, siempre y cuando el autor envíe toda la documentación que le sea solicitada, en el plazo indicado.

3.7 El Comité Editorial se reserva el derecho de realizar correcciones menores de estilo.

3.8 Durante el proceso de edición, los autores podrán ser consultados para resolver las inquietudes existentes. Tanto en el proceso de evaluación como en el proceso de edición, el correo electrónico es el medio de comunicación con los autores.

3.9 Los autores de los artículos aprobados para publicación tendrán disponibilidad de la versión digital, para fines eminentemente académicos.



4. Reglamento de publicaciones

- 4.1 Todos los trabajos propuestos, salvo las obras, para ser publicados, deben ser inéditos y originales.
- 4.2 El artículo será publicado si cumple con las calidades exigidas y el concepto favorable de los evaluadores.
- 4.3 Los trabajos enviados a la Revista no pueden hallarse simultáneamente en proceso de evaluación en otra publicación.
- 4.4 Las solicitudes de publicación se reciben en las fechas estipuladas por la convocatoria, la cual saldrá cada año, en el mes de marzo y se cerrará en julio. Los artículos que sean enviados después de estas fechas, serán incluidos en la publicación siguiente del año, previa evaluación y aprobación.



UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
EDITORIAL UNIVERSITARIA
2024



Universidad de **Nariño**
FUNDADA EN 1904

ai

Universidad de **Nariño**

ACREDITADA EN ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 000022 - ENERO 11 DE 2023

120

Universidad de **Nariño**

editorial
Universidad de **Nariño**