

La Facultad ^{de} Música
y el Instituto ^{de} Investigaciones Antropológicas
de la Universidad Nacional Autónoma ^{de} México

A través ^{del}

Departamento ^{de} Educación Continua,
el Claustro ^{de} Etnomusicología, ^{el} Departamento
^{de} Investigación Y Superación Académica

CONVOCAN AL

1^{er} Congreso de
ETNOMUSICOLOGÍA
de la UNAM



DEL 24 AL 26 DE NOVIEMBRE
2016

PROGRAMA
GENERAL

La Facultad de Música
y el Instituto de Investigaciones Antropológicas
de la Universidad Nacional Autónoma de México

A través del

Departamento de Educación Continua,
el Claustro de Etnomusicología, el Departamento
de Investigación Y Superación Académica

CONVOCAN AL

1er
Congreso de
ETNOMUSICOLOGÍA
de la UNAM



Del 24 al 26 de noviembre de 2016

Comité organizador:
Alejandra Cragolini
Alfredo Nieves
Roberto Campos
Cecilia Reynoso
Dulce Martínez

Comité de lectura:
Dr. Sergio Navarrete Pellicer
(CIESAS pacífico Sur)
Dr. Rodrigo de la Mora Pérez Arce
(Universidad Jesuita de Guadalajara)
Dr. Carlos Ruíz Rodríguez
(Facultad de Música de la UNAM)

Comité de apoyo:
Rafael Paz Roa
Rodrigo Vuskovic
Anhelo Vargas Corona
Adriana Cervantes
Cecilia Morales
Humberto Sánchez
Pablo Herrera

Edición a cargo de
Silvia Dolz
Alejandra Cragolini
Alfredo Nieves

Asistente: Rocío Solís



Acerca del Primer Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México

En septiembre del 2015, docentes del claustro de etnomusicología, alumnos, directivos y personal administrativo de la Facultad de Música, nos dimos la oportunidad de pensar e imaginar el desarrollo de un primer congreso dedicado a la disciplina.

En el marco de la carrera de Etnomusicología -creada en 1985-, la consolidación de un espacio de debate e intercambio académico se planteaba como una condición necesaria para activar y potenciar el deseo de saber; para compartir, docentes y estudiantes, el desarrollo de una actitud de apertura y de respeto a la diversidad y a la diferencia de pensamiento; para articular nuevas instancias de interacción y de comunicación con la comunidad educativa; y para construir vínculos y redes con académicos e investigadores de otras instituciones.

A poco más de un año, en noviembre de 2016, concretamos este proyecto superando las expectativas generadas en los comienzos. La convocatoria, congregó a colegas de universidades de México, Brasil, Colombia, Perú, Venezuela, Argentina, Chile, Estados Unidos y Austria.

El lema del Congreso "Problematizar en la brecha. Tensiones disciplinarias en torno a la comprensión de las prácticas musicales", inscripto en un espíritu transdisciplinario, propició el despliegue de propuestas desde la sociología, la antropología, la psicología social, la filosofía, la musicología, la historia, la interpretación musical, las artes, las ciencias políticas, las ciencias de la comunicación, los estudios culturales, la etnomusicología y la educación musical.

Las problemáticas y enfoques planteados en las ponencias, tal como lo reflejan los resúmenes que aquí se presentan, dan cuenta de la diversidad de sesgos; de los emplazamientos disciplinarios; de los formateos institucionales; y de los posicionamientos subjetivos frente a la práctica musical y a su correspondiente estudio.

Dichos planteos, congregados en ejes temáticos tales como: juventud, consumos musicales y contextos de violencia social; colectivos juveniles y performance; prácticas musicales, contracultura y resistencia; música, género y representaciones sociales; música, cuerpo, constitución de la subjetividad y poder; música y políticas públicas; educación musical e investigación acción; música, consumo y mediatización; resignificación de géneros musicales; músicas locales, globalización y procesos identitarios; música, tradición y religión; transdisciplinariedad y tensiones conceptuales; interdisciplina y metodología; miradas transdisciplinarias; y epistemología y meta-epistemología, expresan emergentes y tendencias de estudio en torno a la música, y nos invitan a repensar la praxis etnomusicológica local/institucional.

Mirar desde la otredad disciplinar para cuestionar el propio saber, para poner en jaque certezas, para pensar desde dónde estamos pensando y qué efectos y acciones propiciamos desde ese pensar.

Desde esta actitud, de una praxis teórica centrada en la relación con los efectos sobre lo real, es que planteamos este evento académico inserto en el entramado de la vida educativa. En este marco, los alumnos se fueron involucrando en distintas instancias de participación, como ponentes y moderadores; y desde la operación logística, la documentación y la difusión. Con apertura y disposición, ensayaron una práctica académica que, seguramente, a futuro, ellos desplegarán con más ímpetu y creatividad que el cuerpo docente actual.

En ese mismo espíritu es que se integraron distintas instancias administrativas, resultando en un trabajo de equipo en el que se mancomunaron los esfuerzos del Departamento de Educación Continua,

el Departamento de Investigación y Superación Académica, la Secretaría Académica, la Secretaría Técnica, el Departamento de Publicaciones y el Departamento de Informática; junto a la colaboración del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. A ello se sumó la encomiable labor del Comité de Lectura, integrado por los doctores Sergio Navarrete Pellicer de CIESAS Pacífico Sur, Rodrigo de la Mora Pérez Arce de la Universidad Jesuita de Guadalajara y Carlos Ruíz Rodríguez de la Facultad de Música de la UNAM.

Este congreso es fruto de la acción de dos gestiones administrativas; de la actitud abierta y empática de dos directivos, en función, en diferentes períodos. Agradecemos a Francisco José Viesca Treviño la credibilidad depositada en el proyecto cuando aún era incipiente e incierto; así como también, su constante incentivo y la concreción de las primeras gestiones. Agradecemos a María Teresa Gabriela Frenk Mora, actual directora de la Facultad de Música, tanto la cálida receptividad, como la certera consolidación final del proyecto.

Tal actitud de apertura, acorde con la propuesta de diálogo entre disciplinas planteada en el marco de este congreso, nos motiva a seguir imaginando futuros encuentros, en pos del desarrollo de saberes en torno a la música, que congreguen a distintas instancias de nuestra comunidad educativa y a colegas de otras instituciones.

Alejandra Cragolini
Presidenta del Claustro de Etnomusicología
(junio de 2015-junio de 2017)

Por qué y hacia donde el Congreso de Etnomusicología

Son varias las razones que motivaron a crear un Congreso de Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, entre ellas, la necesidad de vincular un trabajo académico, que permitiera tanto a alumnos, como a docentes y administrativos de la FaM a trabajar en equipo con varios objetivos en común. De las opciones académicas posibles, un congreso permitiría dar cabida a todas las voces que se sumaron en la convocatoria.

El Congreso permitiría mostrar los temas de estudio de interés de los miembros de la FaM y, a su vez, estas temáticas se verían contrastadas por diversos ponentes, tanto de otras disciplinas, como de diferentes latitudes. Existe una necesidad de saber y conocer qué sucede en otras instancias académicas desde diversos marcos teóricos en el campo de la investigación musical, tomando como punto de reunión la Facultad de Música y el lema convocante del Congreso.

Al Comité Organizador, se sumaron también comisiones creadas y coordinadas por los alumnos de Etnomusicología de la Facultad. Se realizaron actividades académicas para fomentar la participación de los alumnos al Congreso como la *Plática informativa del póster académico*, por parte de la Mtra. Alejandra Cragolini de la FaM; una conferencia sobre *La investigación etnomusicológica en Brasil*, por parte del Dr. Edwin Pitre-Vásquez, de la Universidad Federal de Paraná, Brasil (conferencia propuesta por alumnos de la FaM); y el curso *Diálogo, investigación y participación como herramientas críticas de acción cultural*, por el Dr. Samuel Araujo, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil, también ponente invitado por el comité organizador para la conferencia magistral de este primer Congreso. Plática informativa, conferencia y un curso, fueron actividades previas a este evento para reafirmar el objetivo inicial de formación para la investigación desde una perspectiva autocrítica y en constante diálogo multidisciplinario.

Los lazos interinstitucionales también rindieron frutos. El Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, bajo la dirección del Dr. Rafael Pérez-Taylor, sumó su experiencia y apoyo al congreso, además de establecer un diálogo permanente, que nos permitirá crear nuevas ofertas académicas y proyectos entre ambas instituciones.

El hacer un registro previo de los asistentes al congreso, nos permitió saber quiénes nos visitaban. Bienvenidos los estudiantes y profesores de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, de la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Guanajuato, la Escuela de Bellas Artes de Tultepec, la Universidad Nacional Autónoma de México, entre muchas otras. De diversas disciplinas como la arqueomusicología, etnología, antropología social, la historia, la sociología, la psicología, entre otras. Les damos las gracias por asistir a este congreso.

Pretendemos llegar al año 2018, en otro punto de encuentro que nos permita revisar y asimilar las experiencias vividas y aprendidas de este primer Congreso, trazar la nueva ruta refrendando el compromiso de involucrar a los estudiantes de la Facultad de Música en proyectos que cada vez tengan mayor alcance para la formación profesional en la investigación musical.

Alfredo Nieves Molina
Jefe del Departamento de Educación Continua
de la Facultad de Música, UNAM.

1^{er} Congreso de
ETNOMUSICOLOGÍA
de la UNAM



PROGRAMA

Jueves 24 de noviembre

Registro e Inauguración Sala Huehucóyotl: 8:30 a 9:30 horas.

Mesa 1

Sala Huehucóyotl de 9:40 a 11:40 horas

Juventud, consumos musicales y contextos de violencia social

César Dávila Burgos. Narcocorridos y prácticas juveniles socio-musicales en Sinaloa. **Universidad Autónoma de Sinaloa.**

Amaranta Castillo Gómez. Representaciones sociales de la música nortea entre músicos ejecutantes y jóvenes receptores, en Tampico Tamaulipas. **Universidad Autónoma de Tamaulipas.**

Rafael Roa. Música, violencia discursiva y fundofanatismos. Configuraciones narrativas sobre géneros musicales populares en las redes sociales. **FaM, UNAM.**

José Juan Olvera. Música popular en contextos violentos. El caso de la frontera noreste de México. **CIESAS Noreste.**

Moderador: Roberto Campos Velázquez

Mesa 2

Sala Audiovisuales 9:40 a 11:40 horas

Resignificación de géneros musicales: Son jarocho

María González de Castilla. Son jarocho y juventudes: Contextos y prácticas musicales contemporáneas, problematización para su abordaje. **Universidad de Guadalajara.**

Omar Muñoz Raigosa. Los espacios del son jarocho en Guadalajara. **Universidad de Guadalajara.**

Rafael Figueroa Hernández. El movimiento jaranero y las estrategias para entrar y salir de la modernidad. Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. **Universidad Veracruzana.**

Edwin Pitre-Vásquez y Jessica Gottfried. Prácticas Musicales del Son Jarocho de los Tuxtlas en la contemporaneidad. **Universidad Federal del Paraná.**

Moderador: Camilo Camacho

Mesa 3

Sala Huehucóyotl 12:00 a 14:00

Miradas trans/interdisciplinarias

Tanius Karam Cárdenas. Consonancias y disonancias teóricas en torno a la idea de Comunicación Musical. Academia de Comunicación y Cultura. **Universidad Autónoma de la Ciudad de México.**

Sonia Ruiz. Aportes sociológicos en el diálogo interdisciplinario sobre la música. **Facultad de Ciencias Políticas, UNAM.**

Igael González Sánchez. La sociología y el estudio de las manifestaciones musicales urbanas contemporáneas (Notas desde la experiencia docente en la sociología de la música). **Universidad Autónoma de Baja California.**

Jesús Galindo Cáceres. Profesión, negocio, cultura. Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México. **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.**

Moderadora: Christian Spencer

Mesa 4

Sala Audiovisuales 12:00 a 14:00 horas.

Músicas locales, globalización y procesos identitarios

Gonzalo Chávez. “Aquí todos tocamos un mismo estilo”. La música sikuri y los procesos de creación de identidad en la rivera norte del lago Toticaca, Puno –Perú. **Pontificia Universidad Católica de Perú.**

Alejandro Durán Velasco. *Bytscua*: hacia una ‘recuperación’ sistémica de prácticas musicales muiscas. **Universidad Pontificia Javeriana.**

Pablo Molina Palomino. ¿Eso es tradicional? - Trayectorias musicales como espacios de construcción e incorporación de nociones sobre lo que es “tradicional” al interior de circuitos musicales urbanos. El caso del Trío de Música y Canto Popular “Los Cholos” en Lima. **Pontificia Universidad Católica del Perú.**

Deise Lucy Oliveira Montardo. Música Popular Indígena no Brasil. O Rap Guarani Kaiová dos Bro MC e a Radio Yande. **Universidade Federal do Amazonas.**

Moderadora: Dulce Martínez Noriega

Mesa 5

Sala Huehucóyotl 15:30 a 17:00 horas

Música, tradición y religión

Asunción Rodríguez Tapia. “Y sin embargo persiste: La chirimía en la Cuenca del Lago de Pátzcuaro”, presentación de un documental. **FaM, UNAM.**

Leopoldo Flores Valenzuela. La memoria política en una práctica músico-ritual de los valles centrales de Oaxaca: el Apostolado. **FaM, UNAM.**

Luz Carolina Méndez. El *xalaqsú'* en la Sierra Totonaca. Un análisis del entorno sonoro de la fiesta en Filomeno Mata, Veracruz. **CIESAS, Golfo.**

Moderadora: Dulce Martínez Noriega

Mesa 6

Sala Audiovisuales 15:30 a 17:00 horas

Historia social de la música

Alejandro Mercado. Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana de los guanajuatenses durante el siglo XIX. **Universidad de Guanajuato.**

Emmanuel Rodríguez Torres. Entre acústica y tradición, el fenómeno de la Tuna Universitaria. **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.**

Lluvia Mara Rodríguez. Gritos callejeros, categorización del sonido y la construcción de la escucha en la ciudad de México (1821-1867). **Universidad Autónoma Metropolitana.**

Modera: Roberto Campos Velázquez

Mesa 7

Salón A-10 15:30 a 17:00 horas

Conformaciones instrumentales: historia y usos

Jorge Escamilla Udave. El *teponaxtle* de Huatusco, Veracruz: La voz de los ancestros. **Universidad Veracruzana.**

Claudio Fernandes y Saimon Da Silva. Estudio histórico de las Bandas de instrumentos de viento y / o troncales de Porto União – Paraná. **Universidade do Contestado/UNC.**

Armando García Ascencio. Música de pifaneros de la comunidad de San Andrés Tziróndaro. **Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.**

Modera: Erika Salas Cassy

Mesa 8

Sala Huehucóyotl 17:00 a 19:00 horas

Música y políticas públicas I

Daniel Gutiérrez Rojas. Políticas públicas y cambio ambiental en las representaciones músico-dancísticas de la costa de Michoacán. **El Colegio de México/FAM, UNAM.**

Rita Mora Guajardo. Los “Domingos de Huapango” como Patrimonio cultural inmaterial del municipio de Xilitla, San Luis Potosí. **UASLP.**

Gilberto Jasso Padrón. La idea de “desarrollo” en la manufactura de instrumentos musicales huastecos en la comunidad de Texquitote, Matlapa, San Luis Potosí. **Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades UASLP.**

José Carlos Teixeira. “Gonzagão Digital” – uma performance musical na educação escolar. **Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.**

Modera: Cecilia Reynoso

Mesa 9

Sala Audiovisuales 17:00 a 19:00 horas

Transdisciplinariedad y tensiones conceptuales

Flor Méndez Linares. Intersecciones entre música, violencia y cultura. Reflexión de estudio en el caso de la masacre de El Salado. **Universidad Nacional de Colombia.**

Natalia Bieletto Bueno. Del ruido al soundscape: Mapas sonoros, auralidad y segregación urbana en la Ciudad de México. Departamento de Estudios Culturales. **Universidad de Guanajuato.**

Christian E. López-Negrete Miranda. Una mirada a los estudios de música popular. **FAM, UNAM.**

Modera: Rodrigo Vuskovic

Mesa 10

Sala Huehucóyotl 19:30 a 21:00 horas

Música y tecnología

Julio E. Vargas. iPad como instrumento musical: descripción organológica, performance y posibilidades prácticas. **FaM, UNAM.**

José Miguel Ordoñez Gómez. La materialidad de la práctica musical y sus efectos en el conocimiento musical. **FaM, UNAM.**

Raúl Álvarez Espinosa. La economía de la música en Lima Metropolitana. Dinámicas organizacionales, ciclos productivos y el problema de la autenticidad. **Pontificia Universidad Católica del Perú.**

Modera: Omar Ponce

Mesa 11

Sala Audiovisuales 19:30 a 21:00 horas

Música, género y representaciones sociales

María Alejandra de Ávila. El sabor: Dispositivo de género en las orquestas tropicales de Montería-Córdoba. **FaM, UNAM.**

Luisa Tovalín Rosado. Revisión historiográfica del papel de la mujer como instrumentista de jazz. En el jazz, ¿dónde están las mujeres? **Universidad de la Rioja.**

José Torres Ramos. La Plaza Garibaldi: Un Mundo de Vida Experiencial de Machismo Musical. **University of North Texas, EUA.**

Modera: Christian López-Negrete Miranda

Viernes 25 de noviembre

9:00 a 20:00

Mesa 12

Sala Huehucóyotl 9:00 a 10:30 horas

Colectivos juveniles y performances

David Quezada Torres. Comunidad emocional, imaginario y escena en la música surf de la Ciudad de México. **FaM. UNAM.**

Oswaldo Pacheco. Death y black metal en la Ciudad de México. Correlaciones entre ritual sonoro, estado ácido y fetiche en la performance musical. **FaM. UNAM.**

Dulce Martínez Noriega. Combos *reggaetoneros* en la estación del metro Morelos: un acercamiento a sus prácticas socioculturales. **FaM. UNAM.**

Modera: Erika Salas Cassy

Mesa 13

Sala Audiovisuales 9:00 a 10:30 horas.

Organología: métodos de estudio y de catalogación

Miguel Zenker. Enfoque organológico multidisciplinario en el estudio de los instrumentos musicales: un apoyo en el estudio de las músicas tradicionales. **FaM. UNAM.**

Charlene Alcántara, Lourdes Nava y Álvaro Avitia. La documentación de los instrumentos musicales en museos: herramientas, objetivos y usos. **Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM).**

Víctor Hernández Vaca. Revista al estado de la cuestión sobre la investigación de los instrumentos musicales en México. Teoría, método, práctica y nuevos horizontes. **Centro de Estudios Culturales, Universidad de Guanajuato.**

Modera: Carlos Ruíz Rodríguez

Mesa 14

Sala Huehucóyotl 10:30 a 12:00 horas

Categorías de análisis I

Tannya Peralta Hernandez. Identidad y Sentido, Discurso y Memoria en la construcción de conocimiento musical: el caso la canción. **Independiente. UNAM.**

Alfredo Nieves Molina. *Slam* en la Arena Adolfo López Mateos, "La Catedral del Metal". Las funciones de la danza del heavy metal en México, 1987-1992. **FaM. UNAM.**

Christian Spencer. *De vuelta al barrio.* Aportes teórico-metodológicos del enfoque de lo "local" al conocimiento de la música en el espacio urbano. **Universidad de Guanajuato.**

Modera: Natalia Bieletto Bueno

Mesa 15

Sala Audiovisuales 10:30 a 12:00 horas

Educación musical, políticas públicas e investigación acción

Paulina Sánchez Rubio. Uso político de la música en la educación musical de Mexicali. Instituto de Investigaciones Culturales-Museo. **Universidad Autónoma de Baja California.**

Artemisa Reyes. Los congresos de música en México durante el siglo XX. **FaM. UNAM.**

María de Lourdes Palacios. La mirada etnomusicológica y sus posibles aportaciones al campo de la educación musical. **Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.**

Modera: Cecilia Reynoso

Mesa 16

Sala Huehucóyotl 12:30 a 14:30 horas

Epistemología y meta-epistemología

Margarita Muñoz Rubio. La materialidad de las prácticas musicales. **FaM. UNAM.**

Alejandra Cragolini. Sujeciones y disrupciones. Discurso disciplinar-institucional y praxis del pensamiento en el ámbito de la licenciatura en etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM. **FaM, UNAM.**

Roberto Campos Velázquez. En torno a la categoría de *culturas musicales* en la práctica de la etnomusicología mexicana contemporánea. **FaM, UNAM.**

Patricia Verónica Licona. ¿Rebasamos la brecha? Cruces entre epistemología y meta-epistemología en la práctica etnomusicológica. **Universidad de Buenos Aires/UNTREF.**

Modera: Alfredo Nieves

Mesa 17

Sala Audiovisuales 12:30 a 14:30 horas

Música y políticas públicas II

Atsumi Ruelas Takayasu. Una reflexión etnomusicológica acerca del universo sonoro de los pueblos yumanos de Baja California. **FaM. UNAM.**

Pablo Argüello González. Impactos de la gentrificación en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Músicos callejeros: apropiaciones y resignificaciones en el espacio público urbano. **ENAH/CIESAS/Fonoteca Nacional.**

Roberto Pérez Galindo y Berta de la Hoya. La música de Nonoava, Chihuahua y el patrimonio cultural. **Universidad Autónoma de Chihuahua.**

Modera: Daniel Gutiérrez

Presentación de pósteres académicos

Karla Carmona Sánchez. El metal prehispánico/folk en la Ciudad de México. Interacciones entre recursos creativos, imaginario y mercado musical. **FaM. UNAM.**

Adriana Cervantes Gutiérrez. Cuerpo y constitución de la subjetividad a través del baile. La práctica del danzón en la Ciudad de México. **FaM. UNAM.**

Christopher Dick. Investigación con captura de movimientos para relaciones entre música y danza. **Instituto de Etnomusicología de la Universidad de Música y Arte Dramática de Graz.**

Iris I. García Castillo. Los signos acústicos no verbales de la semana santa en una comunidad zapoteca de los valles centrales, Oaxaca (México). **FaM. UNAM.**

Miguel García Delgado. Lo sonoro como punto de inflexión creador en las sociedades auditivas. El caso del punk como género en la Ciudad de México. **FaM. UNAM.**

Ricardo González. ¿Quiénes son los que bailan? Música y sujetos en el carnaval de Teotitlan del Valle, Oaxaca. **FaM, UNAM.**

Joselyn Iglesias Rodríguez. Las peleas de gallos en el rap mixteco. **Universidad Autónoma Metropolitana UAM-I.**

Diego Loera. El campo de las bandas de aliento en Tultepec. Disputas de poder en torno a la música. **FaM. UNAM.**

Héctor López de Llano. Del rito al espectáculo: la práctica músico-dancística del Palo Volador. **FaM. UNAM.**

Cecilia Morales. Música glitch. Estructura, irrupción del error y conformación de la sensibilidad de la escucha. **FaM. UNAM.**

David Quezada. K-pop y J-pop dance cover en un pasaje del Centro Histórico de la CDMX: cuerpo y performance. **FaM. UNAM.**

Beatriz Reyes Velázquez. Configuraciones y refiguraciones de sonoridades y prácticas musicales de Mexicas residentes en Technotitlan en el siglo XVI, a través de la comprensión hermenéutica de textos de militares y clérigos. **FaM. UNAM.**

Humberto Sánchez Garza. Bolomchon Reloaded. El bats'i rock en el sistema musical de los Altos de Chiapas. **FaM. UNAM.**

Mattia Scassellati. La influencia italiana en el tango argentino. **Instituto de Etnomusicología de la Universidad de Música y Arte Dramática de Graz.**

Edith Scutia Solis. Rock seri y música prehispánica chichimeca: los usos de la cultura y sus articulaciones actuales en dos grupos étnicos de México. **ENAH.**

Kendra Stepputat. Tango argentino en Europa – Tango europeo en Argentina? **Instituto de Etnomusicología de la Universidad de Música y Arte Dramática de Graz.**

Anhelo Vargas Corona. Gustos musicales: ¿reproducción social o interpelaciones narrativas identitarias? Análisis de preferencias musicales y discursos valorativos en adolescentes de NSE B/C+ y D+ residentes en la Ciudad de México. **FaM, UNAM.**

Modera: Samuel Araujo

Mesa 18

Sala Huehucóyotl 18:00 a 20:00 horas

Interdisciplina y metodología

Alejandro García Sudo. Cuando la mirada poscolonial se queda corta: el código Martínez Compañón del Trujillo como portador de epistemologías patrióticas andinas. **UCLA.**

Erika Salas Cassy. Testimonios iconográficos de la representación del negro escénico en el ritual del palo volador. **FaM, UNAM.**

Joshuan Lovana. El jazz como objeto histórico. **Universidad Autónoma de la Ciudad de México.**

Carolina Santamaría. El archivo inasible de la industria discográfica de Medellín, Colombia. **Universidad de Antioquía, Medellín.**

Modera: Patricia Licona

Mesa 19

Sala Audiovisuales 18:00 a 20:00 horas

Música, ritual y cotidianidad

Rosa Sulbarán Zambrano. El Chimbángueles. Manifestación ritual en honor a San Benito de Palermo en el sur del Lago de Maracaibo. Acercamiento a sus particularidades en la comunidad de Palmarito, estado Mérida, Venezuela, a través de su significación. **UNEARTE, Caracas.**

Mercedes A. Payán. El Tequio y la Correspondencia musical: prácticas de comunalización entre los Mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca. **FaM, UNAM.**

José Navarrete Lezama. Música y vida cotidiana en una comunidad huasteca. **Universidad Autónoma de San Luis Potosí.**

Máximo Saynes López y Fernando Nava. *Ti pitu xquite za.* Un juguete musical zapoteco. **SEP/Instituto de Investigaciones Antropológicas.**

Modera: Cecilia Reynoso

Sábado 26 de noviembre

9:00 a 20:00 horas

Mesa 20

Sala Huehucóyotl 9:00 a 11:30 horas

Prácticas musicales, contra-cultura y resistencia

Marco Aburto Zamora. Rock y contracultura en México: la juventud mexicana reflejada en las canciones de una época. 1960-1975. **ENAH.**

Javiera Benavente Leiva. El discurso disidente de las bandas de bronces en Santiago: la Banda Conmoción y su legitimación mediática. **Universidad de Chile.**

José Trejo y Edith Cortés. Subalternos: historias de la contracultura juvenil en Toluca. **Universidad Autónoma del Estado de México FCPy S, UNAM.**

Daniel Stringini. Do canto de resistência (1970/80) ao atual canto militante: discursos em torno de uma música popular *politizada* no sul do Brasil. **Universidade Federal do Rio Grande do Sul.**

María de los Ángeles Soto. La música de protesta como movimiento contra-hegemónico en México durante la segunda mitad del siglo XX. **Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.**

Moderador: Alfredo Nieves

Mesa 21

Sala Audiovisuales 9:00 a 11:30 horas

Géneros musicales: génesis, usos e historia

Claudio Fernandes. Madres de Música Brasileña - Choro Género. **Universidade Federal do Paraná/UFPR.**

Jorge Amos Martínez. Niña bonita, date la vuelta y vente pa'ca...Las boleras y su relación con los *bailes de golpe* de la Costa Sierra de Michoacán. **Facultad de Historia-UMSNH.**

Bertha De la Hoya y Roberto Pérez Galindo. La música popular de Chihuahua del siglo XX. **Universidad Autónoma de Chihuahua.**

María Paz Rossini Vilchez. La marinera en el Perú como un espacio de comunicación social. **Pontificia Universidad Católica del Perú.**

Felipe Viana Estivalet. Dinámicas culturales del género milonga y las transiciones de la industria musical en la canción *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, de Vitor Ramil. **Universidade Federal do Paraná.**

Moderador: Rodrigo Navarro Vuskovic

Mesa 22

Salón A-10 9:00 a 11:30 horas

Categorías de análisis II

Omar Ponce. Las músicas de “Captación” en el sur andino de Perú. ¿Relocalización o renovación de lo local?. **Conservatorio Nacional de Música, Perú.**

Juan Sebastián Ochoa. Lo carnavalesco en la música tropical colombiana en los años sesenta. **Universidad de Antioquía, Medellín.**

Edgar Alfredo Reyes Espinoza. La estructura musical como analogía del conflicto social. **ENAH.**

Moderador: Anhel Vargas Corona

Mesa 23

Sala Huehucóyotl 12:00 a 14:00 horas

Música y cuerpo. Constitución de la subjetividad y poder

Adriana Pineda. Experiencias con la Música desde la diversidad funcional del cuerpo en la Ciudad de México. **ENAH.**

Daniel Ramos García. La música y el baile como formas de contrarrestar las crisis de sentido”. **Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.**

Blanca Núñez Ramos. Visibles a través del baile. Cuerpo, subjetividad e inscripción emotiva en el contexto de las huapangueadas de la Ciudad de México. **FaM, UNAM.**

Adriana Di Giacomo. Música y cuerpo: una reconfiguración del poder a partir de una mirada de estética social. **FaM, UNAM.**

Moderador: Humberto Sánchez Meister

Mesa 24

Sala Audiovisuales 12:00 a 14:00 horas

Música, consumo y mediatización

Camilo Barrero Cubillos. Pensando la música desde el consumo. **FaM, UNAM.**

Carlos Ascencio Gómez. El Festival Vive latino como ilusión de experiencia festiva en el capitalismo tardío. **FaM, UNAM.**

Germán Rosso. Hacer música en épocas de *postbroadcasting*. Un estudio sobre el estado actual de la mediatización musical en las zonas oeste y noroeste de Gran Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Moderador: Dulce Martínez Noriega

Mesa 25

Salón A-10 12:00 a 14:00 horas

Métodos

Marcos Guerrero. Propuestas Etnocoreológicas para la Investigación y escenificación de fenómenos Etnodancísticos y Etnomusicales. **Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.**

Taly Gutiérrez Ríos. La transcripción y la traducción en el texto etnomusicológico. **FaM, UNAM.**

Natalia Bieletto Bueno y José Javier Sánchez. Narración Afectiva: Los diarios de campo como herramienta de enseñanza de la reflexividad etnográfica e historiográfica. **FaM, UNAM.**

Modera: Rafael Paz Roa

CONFERENCIA MAGISTRAL

SALA XOCHIPILLI • 14:00 - 16:00

Dr. Samuel Araujo

“Entre muros, rejas y vehículos blindados.
La praxis sonora en contexto pos-industrial”

Modera: Alfredo Nieves

MESA REDONDA

SALA HUEHUECÓYOTL • 17:30 - 19:30

**Dra. Georgina Flores Mercado, Dr. Carlos Ruiz Rodríguez,
Dr. Rodrigo de la Mora, Dr. José Juan Olvera y Dr. Samuel Araujo**

“Problematizar en la brecha. Tensiones disciplinarias
en torno a la comprensión de las prácticas musicales”

Modera: Alejandra Cragolini

RESÚMENES DE PONENCIAS

Mesa 1

Juventud, consumos musicales y contextos de violencia social Narcocorridos y prácticas juveniles socio-musicales en Sinaloa

César Dávila Burgos

El narcocorrido es una expresión musical popular, polémica, vigente y ampliamente difundida en México. Se vincula, se adapta, se actualiza y se mantiene en un contexto de conflicto sociohistórico. El prefijo “narco” se refiere a aspectos relacionados con el narcotráfico. El complemento “corridos” se adscribe a una de las tradiciones musicales-narrativas más antiguas que se ha mantenido a lo largo de la historia de México.

A la fecha, el narcocorrido es un género relevante en un contexto donde imperan las condiciones y las consecuencias de la llamada “guerra contra el narcotráfico”. En el caso de Sinaloa, el narcotráfico tiene profundos antecedentes históricos. Es una problemática enraizada y visible en la vida cotidiana. Es una entidad que carga con el estigma de ser “la cuna del narcotráfico”. Así, las historias de personajes y los relatos de acontecimientos ocurridos derivados del narcotráfico forman parte del contenido de los narcocorridos. En este sentido, Sinaloa puede considerarse como epicentro de producción, difusión y consumo de este género musical.

En Sinaloa el narcocorrido es censurado desde 1987. En sus inicios la censura se implementó como una estrategia preventiva para proteger a la juventud, disminuir los índices de violencia y controlar el narcotráfico. En los últimos años, las autoridades han considerado que este tipo de composiciones ensalzan y mitifican el narcotráfico y a los narcotraficantes; producen un escándalo, una alarma social y una sensación de inseguridad; además que propician actos delictivos, o bien, que los jóvenes se incorporen en las filas del narcotráfico. La censura no ha limitado el arraigo y el incremento de la popularidad del narcocorrido entre los jóvenes de Sinaloa. Es una expresión musical que se inserta en las prácticas de ocio, entretenimiento y socialización de los jóvenes sinaloenses. Por una parte, jóvenes compositores, músicos e intérpretes mantienen la constante actualización y producción de narcocorridos. Por otro lado, los jóvenes consumidores de narcocorridos se implican en la escucha, la difusión, la creación de sentidos y la promoción de su música.

Partiendo de una aproximación etnográfica, el objetivo de la ponencia es discutir las experiencias, los sentidos y las prácticas socio-musicales de jóvenes que componen y producen narcocorridos. Asimismo, analizar las prácticas juveniles de consumo de narcocorridos desde sus espacios de socialización.

César Jesús Burgos Dávila es doctor en Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor-Investigador Tiempo Completo de la Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Sinaloa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Representaciones sociales de la música norteña entre músicos ejecutantes y jóvenes receptores, en Tampico Tamaulipas

Amaranta Castillo Gómez

La música norteña se ha convertido, desde hace aproximadamente diez años, en una manifestación cultural dominante en los medios de comunicación en el municipio de Tampico. Han surgido nuevos grupos

musicales de jóvenes que se han sentido atraídos por la música y las temáticas que se abordan en estas piezas. También existe actualmente un público receptor de esta música que motiva la creación de nuevos grupos norteños, pero que también se siente representado por ella. En este trabajo se realizará una interpretación de las representaciones sociales que existen sobre la música norteña entre jóvenes receptores y jóvenes ejecutantes de la música norteña en la ciudad de Tampico.

Amaranta Castillo Gómez es antropóloga social por la ENAH y doctora en Antropología por la UNAM, actualmente es profesora e investigadora de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Participa en un Cuerpo Académico en donde mantiene una línea de investigación denominada Cultura y Relaciones Sociales en la Huasteca. Ha realizado trabajo de campo en la Costa Chica oaxaqueña, la Huasteca y el centro de México.

Música, violencia discursiva y fundo-fanatismos. Configuraciones narrativas sobre géneros musicales populares en las redes sociales

Rafael Roa Bastos

En la última década se ha intensificado en las Redes Sociales la práctica de chat en blogs o páginas de Facebook dedicados a versar sobre un género musical popular determinado, siendo más masivo en relación al rock, el metal y el reggaetón. Tanto los adeptos a alguno de los géneros, como los detractores, construyen sendas tramas discursivas, caracterizadas por un lenguaje pasional y enérgico, conformando redes semánticas con énfasis en la desestimación “del otro”, un otro identificado con el fan y la música del género musical contrario. Dichas redes semánticas se configuran con proposiciones con carácter de insultos, burlas, amenazas, autoelogios, y agresiones de connotación estigmatizante, e interjecciones y marcas de la enunciación, combinadas con imágenes.

Pensamos a los discursos en torno a la música presentes en las redes sociales como manifestaciones de conductas “fundo-fanáticas”. El fundofanatismo es concebido como un fenómeno social y psicológico con eje narcisista. El término, acuñado por Víctor Hernández Espinosa (2002: 63), plantea la fusión del fanatismo, como actitud mental, y del fundamentalismo como fenómeno social, en tanto generadores de conductas de carácter violento. Los integrantes de los grupos fanáticos “comparten un elemento fanático aplicado a una creencia idealizada” (Hernández Espinosa 2002:65). En el caso en estudio, la música constituye el objeto idealizado en torno al cual los integrantes de la “comunidad de fans” conforman discursos de corte violento.

A través de la contrastación de material de trabajo de campo en redes sociales con el análisis de las configuraciones narrativas desplegadas en las mismas, el objetivo de esta ponencia es problematizar en torno al proceso a través del cual dichas comunidades, en su mayoría conformadas por jóvenes adolescentes, participan de un efecto de identificación colectiva con fijación en un objeto manifiesto, un género musical, sobre el que tejen tramas discursivas de contenidos y marcas enunciativas de carácter agresivo y estigmatizante. La comunidad virtual reunida en torno al objeto música, genera un efecto grupal de cohesión e investimento de poder, legitimando un género discursivo descalificatorio hacia todo lo que se aleje del objeto ideal del grupo. La resultante es un discurso de carácter “fundofanático”, sobrevalorador del yo ideal del grupo, convocante de un perfil de seguidor narcisista. La convocatoria resulta mayor entre los adolescentes, en tanto encuentran anclaje en un objeto ideal/grupo/música, en períodos de marcadas crisis identificatorias.

Bibliografía

Dillon, Alfredo. 2013. Los vínculos y la conversación 2.0: miradas de adolescentes argentinos sobre facebook. *Global Media Journal México* 19: 43-68.

Hernández Espinosa, Víctor 2002. Notas sobre algunas raíces psicológicas de la violencia: narcisismo, fundamentalismo y fanatismo. *Intercanvis* 22:63-68.

Reguillo, Rosana. 2012. Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y sociedad* 18: 135-171.

Vila, Pablo 2001. Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Músicas en transición. Cuadernos de Nación* (Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini, coordinadoras). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rafael Roa Bastos cursa la Licenciatura en Etnomusicología de la Facultad de Música de Universidad Nacional Autónoma de México.

Música popular en contextos violentos. El caso de la frontera noreste de México

José Juan Olvera

La presente propuesta es el avance de un trabajo etnográfico que desarrollo en torno a la confluencia de tres factores que afectaron a las escenas de la música popular, así como a las industrias ligadas a ella, en las dos últimas décadas. Específicamente, atiende al periodo donde el cambio tecnológico, la piratería y la violencia desatada por la guerra del Gobierno contra las drogas y la de las organizaciones criminales entre sí, confluyeron e impactaron en la escena de la música popular. Particularmente me concentro en la descripción del periodo 2005-2013 ocurrido en la zona metropolitana de Nuevo Laredo, Tamaulipas-Laredo, Texas, para los casos de la música de conjunto norteño y la música rap, y destaco el papel de la violencia. La metodología para este trabajo recoge narrativas de artistas y empresarios de la música popular y las complementa con información documental del sistema de cuentas nacionales mexicano y estadounidense, así como con información hemerográfica. La presentación forma parte de un proyecto de investigación regional que atiende al noreste de México y Sur del estado de Texas para describir los cambios en la industria y en la escena musical, y la manera en que artistas y productores han sucumbido, se han acomodado para resistir o han logrado despegar bajo nuevas condiciones políticas, económicas, tecnológicas y de seguridad.

Los resultados consignan como principal fenómeno la inversión de las actividades relativas al espectáculo, particularmente la música. Siendo históricamente Nuevo Laredo el principal centro de atracción y escenario de las culturas musicales, la violencia hizo desaparecer esa industria, que se trasladó, junto con los músicos a la parte estadounidense.

José Juan Olvera Gudiño es profesor-investigador del CIESAS-Noreste. Sociólogo, maestro en Comunicación, y doctor en Comunicación y Estudios Culturales. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Trabaja actualmente en el proyecto: "Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteña", financiado por el CONACYT, 2015-2018.

Mesa 2 Resignificación de géneros musicales: Son jarocho

Son jarocho y juventudes: Contextos y prácticas musicales contemporáneas, problematización para su abordaje

María González de Castilla

El estudio de la relación entre la música, las prácticas musicales y las juventudes ha sido abordado desde diferentes campos disciplinares. Desde que se acuñó el concepto de las culturas juveniles como “la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa 1999: 84), la música se volvió uno de los elementos centrales para la identificación de los estilos de vida juveniles. Desde esta perspectiva, tradicionalmente se ha estudiado las culturas juveniles y sus estilos analizando el papel de las músicas juveniles (el rock, el punk, el reggae), han jugado para la construcción de *subculturas juveniles*, principalmente urbanas.

En los estudios etnomusicológicos, por otro lado, aunque es difícil encontrar trabajos que se avoquen al estudio específico de la relación de las juventudes y las prácticas musicales, el papel de los jóvenes ha sido abordado como relevante para los procesos de migración, cambio o preservación de las músicas tradicionales, entre otros.

Para el caso del son jarocho, las principales miradas que hasta ahora puedo identificar con respecto a los jóvenes y su relación con las prácticas musicales son los siguientes:

Los jóvenes vistos como los agentes disruptores que, por su condición “natural de juventud” o por su origen fuera de la región del sotavento, no respetan los ritmos o las reglas de “orden” que harían del fandango un espacio ideal para la convivencia (Barahona Londoño 2013; Gottfried 2002; Moreno Nájera 2009). Los jóvenes como los agentes innovadores que han logrado introducir elementos que lo enriquecen proponiendo nuevos estilos y formas de hacer música (Barahona Londoño 2013; Vega 2010:161) Destacando el papel que los jóvenes han jugado en los procesos de cambio en los estilos musicales (Pérez Montfort 2002). Y finalmente la construcción de una nueva *cultura juvenil urbana* (Ávila-Landa 2012).

Desde la problematización de la relación entre las prácticas musicales y las juventudes, se planteará un panorama general desde diferentes contextos etnográficos – urbanos y comunitarios, dentro y fuera de la región cultural del Sotavento – de las algunas ocasiones musicales y contextos performativos en los que los jóvenes practican el son jarocho en México, para visualizar algunas vetas de trabajo e hipótesis a explorar, principalmente en torno a los sentidos que estas prácticas musicales tienen para las juventudes.

María González de Castillo es licenciada en Psicología Social por la UAM-Iztapalapa y maestra en Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara – CUAAD. Participó en la 2ª Semana de Estudios Sociales y Culturales de la Música con la ponencia: *Música de Jaranas, arte y resistencia*. UAM-Azcapotzalco y en el V Congreso Internacional de Etnomusicología con la ponencia: *El fandango en la ciudad: juventud y participación en un contexto performativo urbano*. Ciudad Guzmán, Jalisco.

Los espacios del son jarocho en Guadalajara

Omar Muñoz Raigosa

Esta ponencia está elaborada a partir de la investigación desarrollada para realizar la tesis de licenciatura en Historia, titulada *Historia oral del son jarocho en Guadalajara*, la cual se encuentra en redacción. En este trabajo se busca poner la mirada en los espacios donde se ha desarrollado el son jarocho en esta ciudad.

El son jarocho es una música tradicional del Sotavento, región cultural que se sitúa al sur de Veracruz, incluyendo parte de Tabasco y Oaxaca (Delgado Calderón 2000). Esta música encuentra como mejor espacio de recreación el fandango jarocho, donde confluye la música, el zapateado y versada, aunado a la comida, el alcohol y diversos elementos que conforman esta fiesta. Este género ha desbordado sus fronteras y ahora es tocada en diversas ciudades de México y Estados Unidos, incluso en Europa y Sudamérica.

En el caso de Guadalajara y su zona metropolitana, han sido en su mayoría jóvenes los que han impulsado el desarrollo de este género en la ciudad. Hoy en día existe una comunidad en torno al son jarocho. La promoción y el desarrollo de esta música se ha dado de manera autónoma, donde los propios interesados se han organizados para: compartir conocimiento, invitar a talleristas del sur de Veracruz u otras entidades, realizar fandangos en espacios públicos y privados, y para participar en protestas de coyunturas nacionales y regionales.

Los motivos de los sujetos que han promocionado la interpretación de esta música, la recreación del fandango jarocho como su acercamiento y aprendizaje del son jarocho han sido diversos; sin embargo, encontramos que los espacios en donde se ha compartido los saberes y se ha ejecutado esta música tradicional del sotavento suelen ser recurrentes. Por una parte se encuentran las casas habitadas por jóvenes universitarios, las cuales llegan a fungir como centros culturales, donde se realizan diversos eventos, muchas veces abiertos al público en general. Por otro lado, se encuentran los espacios públicos (plazas, camellones, parques, quioscos) donde se han llevado a cabo talleres de zapateado, jarana, versada, etc. y al mismo tiempo se ha difundido este género musical. Por último encontramos los comercios relacionados con bebidas tradicionales como son el pulque y el mezcal.

Los jóvenes que se identifican e interpretan esta música han usado los diversos espacios según sus intereses. Por una parte, han utilizado los espacios que habitan varios de los jóvenes que forman parte de esta comunidad, para compartir esta música; por otro lado, los espacios públicos, los cuales se encuentran a su disposición y al mismo tiempo promocionan esta música popular. Sin olvidar los espacios donde se comercian bebidas tradicionales, en donde existe una empatía con esta música y que por lo general, los propios sujetos pertenecientes a la comunidad jaraneros suelen frecuentar.

Omar Muñoz Raigosa es pasante de la Licenciatura en Historia por la Universidad de Guadalajara.

El movimiento jaranero y las estrategias para entrar y salir de la modernidad. Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación

Rafael Figueroa Hernández

El movimiento jaranero, movimiento reivindicador de las formas tradicionales de hacer son jarocho, ha tenido un desarrollo paralelo que lo ha empujado en la dirección contraria casi desde el principio. Al mismo tiempo que se pugnaba por recuperar prácticas tradicionales como el fandango y por ejecutar los sones jarochos como la hacían los campesinos del Sotavento, región cultural que va desde el centro de Veracruz hacia el sur y el oriente donde se traslapa con Oaxaca y Tabasco, los líderes del movimiento apuntaban buena parte de sus esfuerzos hacia una realidad que poco tenía que ver con el campo y sus estructuras culturales. Se crearon por ejemplo grupos estables con un nombre que solamente habían existido en la vertiente comercial de la que el movimiento quería desligarse. Se buscó desde un principio la presencia en los escenarios y se logró la participación en los festivales culturales nacionales e internacionales. Se buscó la profesionalización que incluyó en algunos casos un pleno manejo de las estructuras mercadológicas y organizativas del mercado de la música (managers y representantes). Se grabaron discos con toda la concepción moderna de la industria discográfica ya que no eran simples grabaciones de campo como hasta entonces se había hecho. Es decir frente a un canon que propugnaba una serie de concepciones pre-modernas del papel de la música en el entorno social, se comenzaron a realizar una serie de actividades que de muchas maneras entraban en conflicto con ese discurso. El desarrollo del movimiento ha demostrado que afortunadamente las dos concepciones pueden coexistir y pueden ayudarse una a la otra.

Rafael Figueroa Hernández es doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana, donde también es investigador en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Su tema de investigación es la música popular veracruzana en dos de sus vertientes principales: la música afroantillana y el son jarocho.

Prácticas Musicales del Son Jarocho de los Tuxtlas en la contemporaneidad

Edwin Pitre-Vásquez y Jessica Gottfried

La región de los Tuxtlas se encuentra dentro del territorio del Sotavento veracruzano y como tal es una región en donde la tradición del Fandango y el Son Jarocho poseen características distintivas en la construcción de instrumentos, los estilos musicales, las formas de bailar, la versada, la manera de vestir. El Fandango y el Son Jarocho se han popularizado en las últimas décadas de manera desbordada. ¿La amplia difusión que tiene el Son Jarocho beneficia la conservación y reconocimiento de la tradición musical y festiva?

Sin pretender agotar la respuesta de una pregunta tan amplia, proponemos desarrollar una reflexión en torno a la relación de las prácticas socio-culturales y las prácticas musicales en la contemporaneidad. Apoyados en la Etnografía de la Música propuesta por Seeger (2008) son observadas las prácticas culturales ancestrales y comunitarias que contenían a la tradición, la práctica musical respondía a las necesidades y procesos internos, no existía una incidencia tan directa con el exterior como en la actualidad. En la contemporaneidad las prácticas musicales responden a procesos ajenos de la localidad. Esta reflexión se basa en la noción de *práxis* cultural de Zygmunt Bauman (2014) y busca explorar las discusiones sobre la cultura y la música de Bruno Nettl (1983).

Bibliografía

Baumann, Zygmunt 2014. *La Cultura como Praxis*. Barcelona: Paidós.

Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana IL: University of Illinois Press.

Seeger, Anthony 2008. "Etnografía da música". In *Cadernos de Campo* 17. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.

Edwin Ricardo Pitre Vásquez es licenciado en Dirección de Orquesta y Coro por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Realizó su maestría en el Programa de Pos-graduación en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo. Es doctor en Musicología por la Escuela de Comunicaciones y Artes da la Universidad de São Paulo. Es profesor e investigador del Curso de Música y del Programa de Posgrado en Música de la Universidad Federal de Paraná – UFPR, donde actúa como Coordinador del Grupo de Investigación en Etnomusicología de la UFPR. Posee un posdoctorado en Etnomusicología por el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM. Ha publicado artículos y conferencias en Brasil, Panamá, México, Cuba, Inglaterra, Colombia, Perú y Venezuela.

Jessica Gottfried Hesketh es etnóloga por la ENAH y maestra en Etnomusicología por la UdeG. Tiene Menciones Honoríficas en el Premio Nacional "Fray Bernardino de Sahagún" (2007), en el Premio Internacional Otto Mayer Serra de Investigación Musical por sus trabajos en torno a la tarima y el fandango en los Tuxtlas, Veracruz (2007). Fue beneficiaria del FONCA (2009) con un proyecto que culminó en un libro. Ha realizado proyectos de investigación, gestión y educación con instituciones como INAH, IVEC, UV, CIESAS, entre otros. Actualmente diseña e imparte cursos virtuales sobre la cultura del sonido y los sones mexicanos.

Mesa 3

Miradas trans/interdisciplinarias

Consonancias y disonancias teóricas en torno a la idea de Comunicación Musical. Academia de Comunicación y Cultura

Tanius Karam Cárdenas

En este trabajo se problematiza teóricamente la idea de "comunicación musical", y reflexionar sobre la pertinencia de este concepto en los Estudios Musicales. El objetivo de esta ponencia es trazar un primer mapa de asuntos, temáticas y objetos que desde la teoría de la comunicación puede enriquecer a los estudios sobre música popular.

En la primera parte proponemos un modelo básico de comunicación que transita de la perspectiva sistémica-cibernetica de Eco (y que de hecho ejemplificó con la comunicación literaria) a una perspectiva pragmática y semio-discursiva. Este enfoque pone el acento en la materialidad, expresividad y la mediación de la transmisión-recepción, dejando pendiente la cuestión económico-política vinculada a la producción-difusión y recepción del mensaje musical. Para ver la operatividad del modelo, ejemplificamos con el trabajo del grupo mexicanista Los Folkloristas.

Este modelo incorpora algunos temas de discusión que los teóricos de la comunicación han abordado, entre ellos: (a) intencionalidad y encodificación del mensaje musical; (b) difusión y recepción del mensaje; (c) la "comprensión" del mensaje musical"; y (d) recepción cultural como un espacio creciente de estudios que ha permitido conocer los usos y significados que atribuyen los usuarios y las audiencias, entre otros asuntos. Nuestra hipótesis es que sí se puede hablar de comunicación musical, pero ésta tiene que matizarse y no puede ser una analogía de lo que se entiende

por comunicación al menos para la comunicación interpersonal, grupal y colectiva. En la estética de la recepción musical se establecen muchos tipos de códigos (como Eco ya lo explicó desde hace tiempo para el estudio de la literatura) que hacen del mensaje, más que un cifrado preciso, un conjunto de instrucciones muy amplias, que por lo general no coinciden en su significado con lo previsto por el emisor (grupo, cantante, banda, etc.), o que puede hacerlo solamente en parte; porque sí se puede hablar de comunicación musical si ésta consiste en estudiar esas instrucciones y vincularlas con algunas rutas interpretativas que el usuario puede escoger del mensaje. La comunicación así no es un tema de evocación común, sino de ajustes-desajustes entre las distintas instrucciones que real y potencialmente porta un mensaje, y de las cuales el destinatario realiza una trayectoria propia que ajusta a la situación de escucha.

Tanius Karam es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Posee estudios de Música en el Conservatorio Nacional de México. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor investigador en la UACM. Ha sido co-editor de *Música, ciudad y subjetividad* (2015) y *Discurso y comunicación (e-book)* (2014) entre otros.

Aportes sociológicos en el diálogo interdisciplinario sobre la música

Sonia Ruiz Cejudo

La vida social se construye, entre otros aspectos, por una atmósfera sonora que adquiere forma con base en contextos culturales específicos. Dentro de ella, para muchos grupos humanos la actividad musical ha resultado ser un elemento incluso ritual y que puede llegar a constituir discursivamente sus identidades; para otras, por el contrario, la propia noción de *música* –y las implicaciones que ésta tiene– para designar muchas de sus prácticas sonoras simplemente no existe. ¿Cómo se posiciona la sociología frente a esta dualidad de percepciones sobre “sonido humanamente organizado”? ¿con qué herramientas cuenta un sociólogo para poder indagar y problematizar el fenómeno? El objetivo de este trabajo es presentar elementos que ayuden a responder estas interrogantes.

El interés por estudiar la música y señalar la relevancia que adquiere en la conformación de lo social se expresa desde los orígenes de la sociología: ya Max Weber dedica empeños, hace poco más de cien años en el texto *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, a la comprensión de la esfera musical occidental en el contexto de la génesis de la Modernidad y su cristalización en la racionalidad capitalista. Además de ello, muchas otras interrogantes alrededor de la música se han desarrollado, a partir de diversas corrientes de pensamiento, en la tarea de conceptualizar y comprender los factores sociales que condiciona y por los que se configura, ya sea ponderando el análisis sobre el carácter estructural de las prácticas sociales o reconociendo la importancia que tienen las narrativas biográficas para explicar el mundo.

La etnomusicología, al estar permeada por elementos teóricos y herramientas de las ciencias sociales, tiene amplias posibilidades de encontrar múltiples puentes de discusión con la sociología. A partir de ellos será posible generar nuevas preguntas alrededor del fenómeno musical que integren un reconocimiento más amplio de la complejidad que supone el espectro social para su desarrollo, así como el papel de la música en la configuración de relaciones culturales, significados, interacciones, identidades, acciones y valoraciones.

Este trabajo expondrá potencialidades del pensamiento sociológico en el estudio de la música, explicando las herramientas que tiene a su disposición y los problemas e intereses epistemológicos a que responden; poniendo además énfasis en la importancia del encuentro con otras disciplinas para visibilizar que más allá de las probables distancias que produce la

diversidad de enfoques, es posible generar conocimiento interdisciplinario del que surjan nuevas aproximaciones a un fenómeno tan complejo como es la música.

Sonia Ruíz Cejudo es socióloga por la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Posee estudios musicales. Participa en proyectos de investigación social en Circo Volador/Sedesol y Sagarpa; y, desde 2014 es asistente de investigación en el Cenidiap-INBA desde 2014. Es profesora adjunta en la FCPyS, UNAM. Su línea de investigación se enmarca en la sociología de la interpretación musical.

La sociología y el estudio de las manifestaciones musicales urbanas contemporáneas

Igael González Sánchez

Esta reflexión considera algunas de las aportaciones contemporáneas para los estudios de las manifestaciones musicales urbanas contemporáneas desde la sociología (o su aportación a la “brecha disciplinar”), frente a otros posicionamientos en el estudio de las manifestaciones musicales tales como los estudios culturales, antropológicos, etnomusicológicos, entre otros.

Se considera en particular a la sociología de la música, con presencia de ya larga data en tanto una sociología especializada o como una sub-disciplina sociológica (casi siempre subsidiaria de la sociología del arte) y hasta cierto punto institucionalizada (en las universidades de México y el mundo). En la práctica, en la enseñanza de la sociología de la música se hacen evidentes y necesarios el uso de distintos enfoques plurales (sobre todo provenientes de lo que se suele llamar “la etnomusicología”) para el estudio de las manifestaciones musicales que ocurren en el entorno inmediato (o en la misma localidad). Esto implica comprender por un lado, el uso de los enfoques que corresponden al estudio de la música en el marco de la producción cultural (o en todo caso la reproducción), y por otro lado los enfoques subjetivos e interpretativos presentes en una línea que ahonda en el sentido otorgado a la práctica de la música; y al mismo tiempo considerar otros enfoques ajenos a la disciplina que permitan refinar los estudios de caso, o bien, posibilitar un abordaje etnográfico.

La intención es abonar a una discusión que más allá de ubicar “las tensiones en la brecha”, buscar aportes para la construcción del conocimiento a partir de una metodología sistemática con enfoque plural y que aporte, desde la sociología, algunos elementos para el análisis de las manifestaciones musicales urbanas contemporáneas.

Igael González Sánchez es licenciado en Sociología por la Universidad de Sonora y Maestro en Estudios Socioculturales por el Colegio de la Frontera Norte. Es profesor de Sociología en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Estudia las músicas de banda, norteña y grupera y las migraciones musicales. Al momento de escribir estas líneas realizaba un proyecto de tesis sobre apropiaciones de instrumentos y ritmos africanos en la música urbana del México contemporáneo bajo la tutela de etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante, en el programa de Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (Universidad de Guadalajara).

Profesión, negocio, cultura. Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México

Jesús Galindo Cáceres

El texto está dividido en cuatro partes. Primera. Presenta la dimensión número uno de las tres dimensiones básicas de trabajo del estudio sobre el Jazz contemporáneo en la Ciudad de México, los músicos y su perfil profesional. Aquí se explora la figura de las generaciones y sus relaciones e interacciones, la formación académica, las diversas formas de incorporarse al trabajo profesional como músicos de jazz, y su percepción del mundo laboral actual en la Ciudad de México para su oficio. Segunda. Presenta la dimensión número dos, el tema de la empresa del jazz en la Ciudad de México, los bares, restaurantes y clubes. No hay jazz en la ciudad sin los empresarios. Se presenta una tipología de acuerdo a su apoyo y compromiso con los músicos y la música, así como su perfil de empresa e impacto. Por otra parte se marca la diferencia entre el empresario particular y la empresa cultural desde la política pública, sus recursos e infraestructura. Tercera. Presenta la dimensión número tres del estudio, la cultura. Aquí se describe en forma sintética la situación del jazz en la Ciudad de México desde el punto de vista de una cultura posible del jazz como configuración cognitiva y social especial y única. Se contextualiza este contraste entre lo presente y lo posible en el marco cultura general de la vida del entretenimiento nocturno de la ciudad, que es la diversión ajena a la exploración o disfrute particular de la música, en donde se trata sobre todo de beber y reír, no de escuchar música. Cuarta. Presenta un esquema sintético de la situación del jazz en la Ciudad de México desde el punto de vista de una Comunicología del jazz. El contexto y situación del jazz urbano contemporáneo presentado en forma sintética en el punto tres es analizado desde una perspectiva lógico-conceptual de una Comunicología constructiva, sistémica y compleja. Y por otra parte, se propone una guía sintética de intervención en esa situación actual desde la metodología general de la Ingeniería en Comunicación Social, que es la guía general de problematización, diagnóstico, análisis, y síntesis, para una acción sobre el modelo de operación social del jazz vigente, para su modificación en el horizonte de un mayor y eficaz efecto constructivo en el tejido social y los vínculos de colaboración de una ciudadanía posible en la Ciudad de México.

Jesús Galindo Cáceres es doctor en Ciencias Sociales, Doctor en Comunicación. Promotor de la red y del Grupo Ingeniería en Comunicación Social (GICOM). Trabaja en el Grupo de Investigación sobre Ingeniería en Comunicación Social, en el Centro de Estudios en Desarrollo, del Instituto de Ciencias del Gobierno y Desarrollo Estratégico, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Mesa 4

Músicas locales, globalización y procesos identitarios

“Aquí todos tocamos un mismo estilo”. La música *sikuri* y los procesos de creación de identidad en la rivera norte del lago Titicaca, Puno –Perú

Gonzalo Chávez

La presente ponencia se da como resultado de una investigación realizada en la provincia de Moho, ubicada en la región de Puno, al sur del Perú. La zona en cuestión se caracteriza por ser uno de los lugares de procedencia de la música *sikuri*, música que se practica con zampoñas o

flautas de pan, constando solo de vientos y percusión. La característica principal de la música *sikuri* es que se toca de manera colectiva, en tanto que una flauta está dividida siempre en dos partes, las cuales son tocadas por dos músicos distintos, que van entrelazando notas para formar una melodía, practicándose siempre en grupos denominados tropas. Alrededor de la década de los setentas, esta música, la cual era característica de las zonas rurales de la región altiplánica, empieza a llegar a las ciudades a través de los migrantes, quienes empiezan a crear grupos para practicar esta música como una forma de reafirmar su identidad en los nuevos contextos urbanos a los que se enfrentaban. De esta forma el *sikuri* empieza a llegar a contextos nuevos, y empieza a tener especial acogida en las universidades, donde los estudiantes empiezan a practicarlo como una forma de reivindicación del mundo andino, dadas sus características antes mencionadas, que remítan a aspectos como la dualidad y la comunidad. Sin embargo lo más interesante de este fenómeno está en que estos procesos rebotan también en la región de donde originalmente provenía esta música. Al haber salido del ámbito rural, las nuevas generaciones en los pueblos de la región comienzan a sentir la necesidad de tener un grupo que los represente en este nuevo escenario musical, así se da que en Moho, pueblo que es actualmente la capital de la provincia del mismo nombre, comienzan a crearse grupos de *sikuris* en las zonas urbanizadas, que a su vez empiezan a asumir roles de representación de la identidad Moheña, a través de la creación de un estilo musical particular, derivado de los estilos que antes se practicaban solo en las zonas rurales alrededor del pueblo, y creado en oposición al estilo del vecino pueblo de Conima. De esta forma el *sikuri* empieza a tomar un rol en la manera como las personas construyen su identidad como miembros de una localidad específica, a través de la creación de una identidad musical, que empieza a desarrollarse en un contexto nuevo y cambiante que continua hasta nuestros días.

Gonzalo Chávez es estudiante de último ciclo de la carrera de antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se encuentra elaborando su tesis de licenciatura acerca del papel de la música *sikuri* en los procesos de generación de identidad en Moho, localidad ubicada al sur del Perú. Miembro del Centro de Música y Danzas de la Universidad Católica, y parte del comité directivo del área elenco del mismo, durante los periodos 2013 y 2014.

***Btyscua*: hacia una ‘recuperación’ sistémica de prácticas musicales muiscas**

Alejandro Durán Velasco

Ante la llegada de los primeros españoles al altiplano cundi-boyacense (Colombia), las prácticas culturales de los grupos indígenas del territorio, llamados ‘muiscas’ de manera generalizada, empezaron un proceso de transformación que determinó su desaparición ante la Historia oficial. No obstante, en el marco de un resurgimiento actual de la identidad indígena en la región, como respuesta a las dinámicas de globalización y homogeneización cultural del presente, las relaciones culturales mantenidas por los muiscas prehispánicos con otros pueblos nativos (como los *kogi* de la Sierra Nevada de Santa Marta) han permitido el desarrollo de diversos procesos de recuperación y re-significación de las prácticas culturales del altiplano por parte de diversas comunidades. La presente investigación se centra en desarrollar una propuesta de recuperación de 8 cantos reconocidos como muiscas que fueron enseñados por un mamo (sabedor) *kogi* a personas de la Comunidad Muisca de Ráquira (Boyacá) en la primera década del 2000.

Comprendiendo la recuperación patrimonial como una forma de producción cultural en el presente que tiene sus recursos en el pasado (Kirshenblatt-Gimblett: 1995), se realiza una reinterpretación de estos cantos de manera sistémica, integral y participativa, entendiendo la práctica musical como un hecho cultural total que integra tanto el resultado sonoro como sus sentidos, usos y funciones. A través del ejercicio de diversas metodologías como la restauración y sistematización de registros sonoros, el análisis musical sistemático, el estudio de documentación colonial, la participación directa en rituales de la comunidad de Ráquira, la construcción de instrumentos musicales o la reinterpretación musical de los cantos (por parte del autor) en prácticas rituales desarrolladas actualmente en el territorio, se elabora la recuperación de la práctica musical concluyendo con la socialización de todo el proceso frente a diferentes comunidades e individuos activos dentro del proceso de recuperación cultural muisca. Dicha socialización refleja el papel activo del autor dentro de estos procesos de recuperación cultural, asumidos como acciones concretas de defensa del territorio frente a la crisis social, cultural y ecológica vivida actualmente. Así mismo, la perspectiva holística en el análisis de los cantos y sus sentidos evidencia relaciones directas entre diferentes dimensiones como lo musical, lo cosmogónico o lo ecológico, revelando comportamientos análogos entre lo sonoro y los elementos relacionados con cada canto.

Alejandro Durán Velasco es maestro en Música con énfasis en Musicología por la Pontificia Universidad Javeriana. Investigador e intérprete de músicas tradicionales del territorio colombiano, especialmente indígenas. Integrante como intérprete de flauta e investigador de la Banda de Flautas Chicha y Guarapo. Docente de músicas indígenas y campesinas, de flautas y tambores del sur-occidente colombiano. Compositor de música original para medios audiovisuales.

¿Eso es tradicional? Trayectorias musicales como espacios de construcción e incorporación de nociones sobre lo que es “tradicional” al interior de circuitos musicales urbanos. El caso del Trío de Música y Canto Popular “Los Cholos” en Lima

Pablo Molina Palomino

Esta investigación profundiza en los procesos de construcción e incorporación de significados al interior de circuitos musicales en la ciudad de Lima, tomando como referente el concepto de entramados culturales. En ese sentido, problematiza la noción de lo ‘tradicional’ como un principio abstracto, desligándola del ámbito de los estudios de folklore para aproximarse a ella desde la experiencia de los intérpretes, reconociendo su protagonismo en adjudicarle sentidos propios y generar identidades musicales alrededor suyo. Para ello se exploraron las trayectorias musicales individuales y grupales de un conjunto de intérpretes, contemplando sus prácticas musicales así como los circuitos culturales y contextos de performance en que estas se desarrollaron. El caso elegido fue el Trío de Música y Canto Popular ‘Los Cholos’, formado en 1999 y caracterizado por interpretar múltiples géneros de música popular afroperuana, andina, y criolla; así como manejar un formato instrumental compacto de quena, guitarra, charango y voz.

Entre agosto y octubre de 2011 se acompañó al grupo en presentaciones, ensayos y tertulias haciendo observación participante, entrevistas a profundidad para construir las historias de vida de sus integrantes, y sesiones controladas de exposición musical para recoger sus percepciones sobre lo ‘tradicional’. Asimismo, entre 2011 y 2012 se aplicaron entrevistas semi-estructuradas a otros intérpretes y actores vinculados a la práctica musical de ‘Los Cholos’. De este modo se pudo mapear las trayectorias musicales de estos, observando cómo sus etapas

iniciales fueron marcadas por el contexto de performance de la nueva canción latinoamericana, e identificando los puntos de quiebre y actores clave que provocan su giro progresivo hacia un repertorio que empezó a conceptualizarse como 'peruano' y 'tradicional'. Asimismo se pudo determinar cómo este giro responde, a nivel subjetivo, al establecimiento de puntos de referencia alrededor de patrones sonoros así como la generación de representaciones de lugar, reales o imaginados.

Pablo Molina Palomino es bachiller en Ciencias Sociales con mención en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y estudiante de la Maestría en Historia de la misma casa de estudios. Forma parte del *Grupo de Investigación en Musicología* del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se desempeña como parte del equipo de investigadores de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura y dirige el sello discográfico virtual y portal web *Aquisito Nomás - Músicas populares y sonidos tradicionales del Perú*, además del blog *Mundos Sonoros* enfocado en la difusión del estudio local de la música desde las ciencias sociales.

Música Popular Indígena no Brasil. O Rap Guarani Kaiová dos Bro MC e a Radio Yande

Deise Lucy Oliveira Montardo

Os indígenas fazendo rap, rock, música country ou outras... não é algo novo. Eu diria mesmo que sempre fizeram, desde que ouve o primeiro encontro entre indígenas e europeus, os primeiros passaram a ter em suas práticas musicais gêneros outros, incorporando instrumentos e formas. A imagem dos indígenas fazendo música, compondo para órgãos e outros instrumentos europeus, nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII é bastante divulgada. A música é uma linguagem especial para intercâmbios e para comunicação como aponta Menezes Bastos na *Musicológica Kamayura*, uma obra pioneirana área, explora a música como comunicação em rituais intertribais no Xingu (1974).

O sistema xinguno é um exemplo paradigmático, onde vários grupos que falam distintas linguas, convivem durante dias, comunicando-se essencialmente por linguagens caracteristicamente associadas ao mundo da arte, a música, a dança, os adornos corporais, cheiros e tais. Seeger (2003) pontua que de alguma maneira a globalização sempre esteve presente entre os indígenas no Brasil. Ele dá o exemplo dos Suyá, auto denominados Kinsedje, de acordo com os quais, a música sempre vem de fora da sua comunidade. Isto mesmo antes da chegada dos Europeus, a música, e outras práticas culturais vieram de trocas com outros povos ou dos animais. Como Seeger tem um trabalho de longa duração com os Kinsedje, ele pode relatar vários momentos distintos da prática musical deles em relação a musica sertaneja, gênero musical fortemente presente na região. Se a prática dos gêneros musicais dos outros sempre ocorreu, o que caracterizaria então o surgimento de bandas, grupos musicais e músicos solos nos últimos anos, fazendo forró, rap, rock, entre outros gêneros associados ao que estamos acostumados a denominar música popular.

Enfatizo que este surgimento recente diz respeito ao Brasil, porque nos Estados Unidos e Canadá, contamos com registros pelo menos desde o início do século XX. Trago aqui como exemplo os Apaches e Lakota. Exploro nesta comunicação duas possibilidades para interpretar o porque de no Brasil este ser um fenômeno recente. Um deles é a visibilidade que a internet nos dias atuais possibilita. Outra é devido ao fato de que os indígenas no Brasil, são visto pela lente de um coletivismo, onde os indivíduos não podem existir. Ou seja, o artista, o música indígena

nunca foi visto pela sociedade brasileira. Se não é algo novo, a internet possibilita a visibilidade ou audibilidade. Temos pela primeira vez uma rádio indígena, no Brasil, na qual podemos escutar as línguas indígenas faladas em nosso país continental, e que são, apesar dos genocídios, que 300, 270 mais de 200. Trata-se da Rádio Yande, streaming na internet. Outro caso que analisarei neste trabalho é o grupo de rap guarani Bro Mc.

Deise Lucy Oliveira Montardo posee doctorado en Ciencia Social (Antropología Social) por la Universidad de San Pablo (2002) y post doctorado en el Smithsonian Institut y en el Centro de Etnomusicología de la Universidad Columbia, en Nueva York. Actualmente es profesora Asociada I de la Universidad Federal del Amazonas. Es investigadora del INCT Brasil Plural, habiendo actuado como coordinadora de la Sede del Amazonas. Fue presidenta de la Asociación Brasileña de Etnomusicología (ABET), en la gestión 2013/2015. Tiene experiencia en las áreas de Antropología y del Arte, con énfasis en Etnomusicología, actuando principalmente en los siguientes temas: antropología del arte, etnología indígena, etnomusicología, música y chamanismo. Publicó el libro “Através do Mbarara, música, dança e xamanismo guarani”, por la Editora de la USP, bien como varios capítulos de libros y artículos en periódicos. Fue editora del volumen 15 de Trans, revista de etnomusicología de la SIBE.

Mesa 5

Música, tradición y religión

“Y sin embargo persiste: La chirimía en la Cuenca del Lago de Pátzcuaro”. Presentación de un documental

Asunción Rodríguez Tapia

La chirimía es un aerófono de construcción artesanal, de confección muy variable; de antigua presencia en las culturas musicales de México. Dicho instrumento puede hallarse en distintos ámbitos y latitudes del territorio nacional cumpliendo funciones musicales y socioculturales diversas. Uno de los lugares en que mayor arraigo tuvo fue en el occidente de México, particularmente en lo que hoy es el estado de Michoacán. Desde tiempos coloniales, la chirimía ha formado parte del instrumental tradicional de la música de dicho estado, principalmente en el ámbito religioso.

La música de tradición oral de la cuenca Lacustre de Pátzcuaro, como por ejemplo la chirimía, atraviesa actualmente por procesos complejos al punto que, su continuidad representa un tema de interés para los estudiosos así como para los pobladores.

Realizamos una exploración que presenta en forma de un texto escrito y un documental, momentos que consideramos relevantes, de lo que es la práctica reciente de la chirimía en las comunidades *p'urhépechas* de la Cuenca del Lago de Pátzcuaro.

Al ser la chirimía un símbolo de identidad para los *p'urhépechas*, se le encuentra relacionado con las actividades más significativas de las comunidades en general, tales como por ejemplo, la fiesta del Año Nuevo P'urhépecha y el Corpus, entre otras. El sonido de la chirimía, “es lo más antiguo” a decir de los músicos, evoca o señala, el momento primordial en el que se infunde el aliento de vida a la creación, es decir, se renuevan los días y los trabajos de la gente que espera ver prosperar sus siembras y artesanías. Los elementos propios que componen y dan existencia a la comunidad, han de regenerarse, propiciados con música de chirimía.

El trabajo que se presenta pretende responder las siguientes preguntas: ¿Actualmente, en qué contexto se realiza la práctica de la chirimía en las comunidades de la Cuenca del Lago de Pátzcuaro, Michoacán? ¿De qué manera se ha logrado mantener integrada ésta práctica a la matriz sociocultural de las comunidades de la zona?

Asunción Rodríguez Tapia cursó la licenciatura en Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM, la licenciatura en Biología en el Instituto Politécnico Nacional y el bachillerato en guitarra clásica en el Conservatorio de las Rosas de Morelia Michoacán. Se desempeñó en el área de la etnomusicología en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, de Pátzcuaro Michoacán y colaboró con la red de productores y artistas comunitarios en Erongarícuaro, Michoacán.

La memoria política en una práctica músico-ritual de los valles centrales de Oaxaca: el Apostolado

Leopoldo Flores Valenzuela

En la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán ubicada en los valles centrales del estado de Oaxaca, heredera de un pasado histórico por el cual se puede trazar un continuum al menos desde el siglo XII d.C. hasta la actualidad, existe una expresión músico-ritual íntimamente relacionada a la memoria política y religiosa de dicha comunidad. La expresión que he mencionado se encuentra a cargo de un grupo de miembros de la comunidad los cuales son conocidos como Apostolado, ya que una de sus principales funciones es performar a los doce apóstoles míticos de Cristo durante la fiesta de Semana Santa. El proceso histórico al cual me he referido sobredetermina muchas de las técnicas musicales y rituales, de tal forma que pueden ser leídas como parte de las estrategias de memoria de la socialidad y, por esto, de la autodeterminación de la misma comunidad.

A través del análisis de las estructuras musicales, de la teoría local sobre la música, de las técnicas rituales y de varios datos historiográficos proponemos mostrar cómo una expresión cultural, compuesta complejamente, es parte de las estrategias de subversión de la modernidad en su fase capitalista. Para este fin apelo a los planteamientos sobre la modernidad del pensador Bolívar Echeverría quien esbozó un concepto analítico el cual me permite realizar este planteamiento: el *ethos* barroco.

Esta disertación propone comprobar que mediante una técnica ritual y vocal específica, por cierto reelaboración del canto llano, se subliman cargos y funciones de los antiguos cabildos coloniales de las Repúblicas de Indios y, también, de las antiguas Mayordomías de la comunidad. Específicamente del producto de las relaciones políticas durante la Colonia entre Xoxocotlán y la Villa de Cuilapa –ambas comunidades del Marquesado del Valle de Oaxaca– y de las configuraciones religiosas que en la actualidad siguen vigentes.

Planteamos que, revisando cómo se (re)elaboró un código musical impuesto para concretar la evangelización (canto llano) durante la Colonia; cómo el nuevo código se (re)significó mediante la escenificación ritual del sistema de cargos político-religiosos¹; cómo también otras técnicas rituales se ordenaron bajo el mismo principio, y; cómo el uso de mapas y aparatos legales durante la Colonia son, todos ellos, parte de las estrategias de subversión a las imposiciones de la modernidad, mediante una clave barroca, con la finalidad última de reproducir una forma concreta de socialidad.

Leopoldo Flores Valenzuela cursó la Licenciatura en Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM defendiendo la tesis *Sobre el homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Fue acreedor a la medalla Gabino Barreda por el mejor promedio de su generación. En 2011 fue colaborador del proyecto Etnografía de las cultura musicales en Oaxaca (ECMO) para la región de valles centrales para el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS, Unidad Pacífico Sur). Trabajó dentro del proyecto Ritual sonoro en catedral parroquias y pueblos: catalogación e investigación musical en Oaxaca para dicho centro de investigación durante 2013–2015. Actualmente cursa la Maestría en Música – Etnomusicología en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM.

El *xalaqsú'* en la Sierra Totonaca. Un análisis del entorno sonoro de la fiesta en Filomeno Mata, Veracruz

Luz Carolina Méndez Herrera

Entre los totonacos de gran parte de las comunidades de la región de la Sierra norte de Puebla y Veracruz, la costumbre dicta que en las ocasiones festivas un trío de huapangueros interprete el *xalaqsú'*, que es un conjunto de doce sones también conocidos como “los chiquitos” o “la flor” que son parte esencial del repertorio de los músicos o *tlagna'* de la región. A su vez, estos sones deben de ser bailados por los invitados principales de la fiesta comúnmente al inicio de la celebración, con el incensario prendido que se va pasando entre los invitados al final de cada son.

La práctica del *xalaqsú'* se reproduce en celebraciones que van desde momentos lúdicos conmemorativos como pueden ser las posadas para efigies religiosas, los cumpleaños, santos y graduaciones, hasta ocasiones que involucran momentos de inflexión de la vida, como pueden ser la celebración de “bienvenida” para un recién nacido, las bodas, los funerales y la “velada de cruz”. De esta manera, la práctica del *xalaqsú'* es una constante en las celebraciones orquestadas en los momentos del tiempo festivo de la vida de los habitantes de la Sierra Totonaca, sin encontrarse la reproducción de esta práctica exenta de negociaciones, transformaciones y conflictos generados por el contexto complejo donde la presencia de otras religiones, las limitaciones económicas y la incorporación de nuevas formas de vida son solo algunos de los factores que la configuran.

El análisis aquí propuesto busca impulsar una visión de las prácticas musicales como elementos activos y dinámicos dentro del contexto social. Siguiendo la propuesta de Finnegan (2002) de analizar la música con un enfoque que no se centre tanto en las obras o en sus exponentes individuales sino en los procesos activos que intervienen en la producción y experimentación colectiva de la música. Se busca así analizar la práctica del *xalaqsú'* como entorno sonoro de los momentos festivos que (re)crean y (re)producen ciertos modos de vida de la población de Filomeno Mata.

Bibliografía

Finnegan, Ruth 2002. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música Transcultural de Música* 10.

Luz Carolina Méndez es licenciada en Etnohistoria por la ENAH. Maestra en Antropología Social por el CIESAS-Golfo. Realizó estudios como instrumentista en acordeón en la entonces Escuela Nacional de Música. Ha participado en diversos eventos musicales como intérprete; y en proyectos de corte histórico y antropológico con comunidades afrodescendientes de la costa chica de Oaxaca, indígenas huicholes de Jalisco y, en la actualidad, con indígenas totonacos de Veracruz.

Mesa 6

Historia social de la música

Música y fiesta en Guanajuato: Notas sobre la vida cotidiana de los guanajuatenses durante el siglo XIX

Alejandro Mercado Villalobos

Durante el siglo XIX surgió una tensión particular en torno a la práctica de la música. Por los primeros estudios de Alba Herrera y Ogazón, Otto Mayer Serra, Vicente Mendoza y Yolanda Moreno Rivas, entre otros, hoy sabemos que al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII, las expresiones populares en la música —las mayorías ajenas a las elites— se hicieron evidentes, y aparecieron formas musicales que, aunque derivadas de las europeas, tenían ya en su esencia, elementos de las culturas locales.

La tensión surgió en este caso, cuando en el transcurso del siglo XIX, desde las elites, se impuso la música europea como el ideal a partir del cual, debía construirse la nueva sociedad mexicana, impulsándose así, la orquesta como el grupo musical ad hoc para la ejecución de las obras de los preclaros compositores —sin olvidar la banda de música de viento—, teniendo la ópera como el género especial para que ocurriera —como usualmente se decía entonces— el proceso de civilización de la sociedad mexicana decimonónica, recordando que, precisamente, durante el siglo XIX se comenzó la marcha de construcción de lo mexicano y de los elementos considerados formantes de eso que puede considerarse propios de la mexicanidad, y la música fue una útil herramienta para que esto sucediera.

A partir de lo anterior, el objetivo de esta ponencia es examinar el panorama exacto y concreto, de la música y la fiesta de los guanajuatenses durante el siglo XIX, intentando mostrar, desde el estudio de una realidad particular, el proceso de inserción de las nuevas prácticas musicales en el México moderno, empero, en un contexto marcado por los conflictos políticos y bélicos. En otras palabras, busco mirar las tensiones generadas en el camino de imposición de nuevas formas de hacer música y en ello, de la construcción de una sociedad con valores nacionales.

Alejandro Mercado Villalobos es doctor en Historia de México. Es profesor—investigador de la Universidad de Guanajuato, adscrito al Departamento de Estudios Culturales, que pertenece a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León. Por más de una década se ha dedicado a la investigación de la música en sus diversas manifestaciones, principalmente, en lo relacionado a las formas festivas de los mexicanos, que en la música tienen su eje de desarrollo fundamental. Es autor de tres libros y coautor en otros quince, y ha publicado en revistas especializadas en música y musicología, además, ha participado en múltiples congresos académicos sobre el tema en cuestión.

Entre acústica y tradición, el fenómeno de la Tuna Universitaria

Emmanuel Rodríguez Torres

La música y sus expresiones, son uno de los fenómenos sociales y culturales que poseen un gran peso para nuestra contemporaneidad, ya que la música denota la personalidad, el consumo e inclusive llega a guiar el comportamiento social. Esto lo vemos no solamente en lo contemporáneo sino que, sin excluir a tiempos anteriores y sin menospreciar a ninguna cultura como tal, se demuestra éste fenómeno con más fuerza en nuestros días.

Como principio, es necesario definir a la música no de la manera poética que la sociedad ha implementado, sino definirla de una manera académica. En este *abstrac*, solo mencionaremos que la música es un hecho social que es aprehendido por la sociedad que la ejecuta, consume, vende y comparte a través de diferentes medios. Con ello podríamos realizarnos toda una gama de preguntas acerca de cómo la música ha fungido dentro de la sociedad contemporánea, realizar un panorama histórico del mismo, etc. Pero dentro de estas áreas de investigación, será la antropología la que pretenderá explicar los fenómenos socioculturales que se expresan en este presente escenario: La Tuna Universitaria.

Realizaremos un breve esbozo acerca del escenario que se pretende explicar y exponer: La Tuna universitaria es un grupo de estudiantes universitarios, que nace en las primeras universidades fundadas en España; se desarrollan con base en la vida picaresca y viajera, pero teniendo como fuente de recursos a la música. En sus principios era de folklore español, pero en éstas andanzas fue integrando música de cada lugar en que solían estar; es con ello que su repertorio se va ampliando y adaptando a las necesidades de la época. En los tiempos actuales, el fenómeno de la Tuna universitaria ya no solo es visto desde Europa, sino que ha llegado a diferentes partes del mundo; todas ellas comparten el gusto por la música y esto lo demuestran a través de presentaciones y viajes, siendo estos ajenos a estudios de música.

En la actualidad, éstas expresiones se muestran cada vez más arraigadas al amateur que ejecuta música de manera autodidáctica, esto se puede demostrar en las interacciones y relaciones entre el ejecutante y el público, y en el uso de la misma música como un medio por el cual ven su supervivencia, pero sin caer en el negocio o una fuente de ingreso concreta, sino el utilizar a la música como un medio de interacción. Esta es la idea principal para esta presente exposición.

Emmanuel Rodríguez Torres es estudiante de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente se encuentra realizando su tesis de licenciatura, la que abordará el tema del *habitus* y la identidad a través de las prácticas musicales.

Gritos callejeros, categorización del sonido y la construcción de la escucha en la ciudad de México (1821-1867)

Lluvia Mara Rodríguez Ayala

En la primera mitad del siglo XIX Guillermo Prieto (1992), uno de los intelectuales y escritores mexicanos de esta época, describe detalladamente los acontecimientos ocurridos en las calles y espacios de la ciudad de México. Para Prieto, la ciudad está llena de vida y nos ofrece un vasto panorama del movimiento de la gente que transita por los barrios y plazas, relatando la vida cotidiana de estos habitantes y los sonidos que se podían escuchar hace doscientos años.

Su pluma nos permite conocer la agitación constante dentro de esta urbe y con sus frecuentes visitas a pueblos alejados del centro como el de Santa Anita, San Ángel o Mixcoac, Prieto nos lleva a lugares de concurrencia pública como pulquerías donde le parece imposible “describir el griterío, el barullo, el tono de tumulto de la pulquería, gritos, silbidos, riñas, retozos, lloros, relinchos, rebuznos; todo se mezclaba a los cantos del fandango y el sonoro “¿dónde va lotra?” del jicarero.” (1992:86). Es así que este libro ofrece una fuente literaria invaluable no sólo para la historiografía decimonónica sino para los investigadores especializados en los sonidos del pasado.

La presente investigación hace uso de este tipo de fuentes, de archivo y bibliográficas, para analizar cómo se construyó una “práctica de la escucha” – categoría tomada de la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2014)– que dio forma a las nociones de ruido y sonido, fundamentales para la construcción de la identidad de la élite ilustrada en la ciudad de México durante el siglo XIX.

Se busca así comprender cómo eran percibidos los pregones y gritos callejeros a los indígenas y clases populares urbanas que se apropiaban del espacio sonoro de la ciudad, confrontando a la élite letrada y dando forma a un espacio urbano propio.

Bibliografía

Ochoa Gautier, Ana María 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century*. Columbia: Duke University Press Books.

Prieto, Guillermo 1992. *Memorias de mis tiempos*. México: Conaculta.

Lluvia Mara Rodríguez Ayala cursa la Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Iztapalapa. Cursó la Licenciatura de Instrumentista Violonchelo en la Universidad Nacional Autónoma de México y se ha especializado en la relación entre historia cultural, auralidad y música. Ha participado como ponente en diversos simposios, coloquios y congresos de la especialidad.

Mesa 7

Conformaciones instrumentales: historia y usos

El teponaxtle de Huatusco, Veracruz: La voz de los ancestros

Jorge Escamilla Udave

En la parte central del estado de Veracruz, dominio territorial del coloso Pico de Orizaba, se ubica la ciudad de Huatusco de Chicuellar. En ese rincón de la geografía estatal existe un teponaxtle muy antiguo asociado con eventos de trascendencia histórica; su custodia se encuentre rodeada de un halo de misterio entre mito y leyenda. Un grupo de entusiastas defensores del patrimonio promovieron su restauración y la encargaron a un Luthier de Alta Escuela, a partir de ese momento se descorrió el velo de una historia silenciosa escrita por el padre tiempo en los anillos de su madera de zapote.

La información resultante estableció su presumible antigüedad, de dos siglos y medio aproximadamente. La urgente intervención desprendió un catálogo del manejo y uso prolongado al que fue sometido en su larga vida activa; corriendo el riesgo de privarle de su profundo sonido, que las consejas locales sostenían podía ser escuchado hasta las faldas del nevado, razón por la que es asociado con la voz de los ancestros.

Nuestro correlato reconstruye su historia recuperando diferentes fuentes: crónicas históricas documentales, incorporando la oralidad, entre leyendas y consejas que ubican el sentido que tenía en la cosmovisión indígena antigua y su actual valor patrimonial.

Su integración a las ceremonias y rituales católicos sin abandonar su sentido religioso indígena, nos ubica en el postulado central: el teponaxtle cumplió el papel de eslabón entre dos tiempos: acompañante de plegarias dirigidas a las diosas telúricas Macuixóchitl-Xochipilli, y del gran Quetzalcóatl. Además acompañante de las plegarias dirigidas a Santa Cecilia, patrona de los músicos, imagen que ha sido su custodio, pues a sus pies ha dormido acurrucado durante siglos.

Crónicas documentales antiguas señalan que entre 1865 y 1870 la historia de Huatusco se entremezcla con la del teponaxtle. Botón de muestra la tenemos en 1865, acompaña en la recepción del Primer “Emperador Mexicano”: Maximiliano de Habsburgo; momento que sufre una avería al fracturarse una de sus lengüetas. Historias personales también se enlazan, como el virtual registro del profesor huatusqueño Ismael Sehera que en 1867 a los 10 años lo tocaría y luego registrara la vida del teponaxtle en detallada crónica, para terminar considerándolo símbolo e identidad de los huatusqueños.

Jorge Escamilla Udave es licenciado en Antropología (especialidad en Social) por la Universidad Veracruzana, y maestro y doctor en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Durante 36 años se ha desempeñado como Fonotecario de la XERUV Radio Universidad Veracruzana, Xalapa. Cuenta con un libro y una decena de artículos publicados en revistas científicas; abordando temáticas alrededor del teatro religioso colonial, el sincretismo y la religiosidad popular en comunidades totonacas del centro de Veracruz. Actualmente se desempeña como *freelance*.

Estudio histórico de las bandas de instrumentos de viento y / o troncales de Porto União – Paraná

Claudio Aparecido Fernândes y Saimon Rodrigo da Silva

Se sabe que la ciudad de Porto União, en el estado de Paraná en Brasil, es una ciudad de tradición en bandas de instrumentos de viento, proporcionando educación musical de excelencia y formando grandes músicos. Entre los muchos músicos podemos citar a Fernando Deddos - eufonista y compositor-, y a Sandro Guaraná - trompetista y músico activo en la escena musical en la ciudad de Curitiba. Esta peculiaridad fue observada por estudiantes de música en el marco de los cursos tomados en la Universidad de Contestado, donde gran parte pasó en algún momento por la pedagogía musical de las bandas. Estos datos contribuyeron inicialmente a plantear un “Estudio histórico de las Bandas de instrumentos de viento y / o troncales de Porto União – Paraná”, tratando de responder a algunas preguntas iniciales, tales como: ¿Cómo es el proceso de enseñanza-aprendizaje? ¿Cómo es el repertorio? ¿Cuáles fueron los regentes? ¿Dónde se hacen los conciertos? ¿Quién subvenciona proyecto ?

La investigación musical en Brasil es incipiente. Según el profesor Alberto Ikeda, en el artículo “La investigación sobre la música popular urbana en Brasil: entre la intrínseca y extrínseca”, en relación con las investigaciones del campo de la música popular, observa que en los últimos veinte años crece continuamente, aunque gran parte de los trabajos no fueron escritos por investigadores especializados en la música. El “Estudio Histórico de Bandas Instrumento de viento y / o troncos de Puerto Unión”, busca colaborar con la investigación en música y promover el pensamiento musicológico y etnomusicológico.

Claudio Aparecido Fernândes es master en Musicología Histórica por la Universidad Federal de Paraná/UFPR y graduado en Educación Artística por la misma casa de estudios. Actualmente es profesor de la Universidad Federal de Paraná de las asignaturas Interacciones Culturales Humanidades, La Investigación del Conocimiento Artístico I, Prácticas de Música e Historia y Apreciación de la música.

Música de pifaneros de la comunidad de San Andrés Tzirondaro

Raúl Armando García Ascencio

San Andrés Tzirondaro que en español la palabra Tzirondaro quiere decir lugar donde se cubre el maíz no obstante se dice también que significa lugar de espera del agua, es una de las comunidades que se encuentran a la orilla de lago de Pátzcuaro en la cual la lengua materna es el purépecha, lengua que se ha mantenido en constante uso y por ende no se ha perdido como en comunidades vecinas.

Sus habitantes celebran con gran entusiasmo la festividad de su Santo Patrono San Andrés el 30 de noviembre, también celebran la fiesta del Señor de la Columna el martes antes de la Semana Santa, festejan también el corpus Cristi y la Semana Santa, fiestas en las cuales tienen presencia los llamados “pifaneros” que son músicos que se encargan de tocar para anunciar la fiesta.

La música de pifaneros en la cultura purépecha ha sido de vital importancia, al estar relacionada directamente con funciones de rituales sacros. Sin embargo, actualmente es una de las cuatro músicas purhépecha “marginadas”; junto con la Guiringua, Chirimía, y los cantos sacros antiguos, esta música pertenece a un grupo de música purépecha que se encuentran en un proceso de pérdida de espacios y funciones. Cada vez son menos músicos, y menos se les solicita en sus funciones. En principio desplazadas por las orquestas y las bandas, ahora mucho más minimizadas por la entrada de la música de mercado. Esta música se encuentra en “estado de desaparición”. Ya no se le reconoce como un elemento propio, sobre todo por la entrada de las modas y la tendencia de la comunidad a “parecer modernos”; música relacionada con lo anticuado y lo pasado de moda, las nuevas generaciones no quieren saber más de ella, y hasta la discriminan y la desconocen. Provocando que sus funciones sean desplazadas por elementos de moda, impuestos sobre todo por la radio y la televisión. En afán de sobrevivir, los pifaneros, han optado por dos estrategias de “actualizarse”: a) introducir repertorio de moda con el mismo efectivo instrumental de tradición (pífanos y tambor antiguos), y b) sustituir sus instrumentos por nuevos: tarola para la percusión y flautas dulces (de las utilizadas en las secundarias), generalmente de plástico. Lo que sucede con este fenómeno de “actualización”, es que, en el caso a) al cambiar de repertorio y conservar los instrumentos, se pierde el repertorio tradicional, pero se conserva el color de la agrupación, y en el caso b) al cambiar el instrumental y dejar el repertorio, se pierde el orden organológico, y todo lo que encierra: color, afinaciones, etc., pero se queda el repertorio, aunque en esencia ya no es el mismo; el caso más grave es cuando se hace a y b, es decir, se cambia el repertorio y se sustituyen los instrumentos; en ese caso, se pierde todo; nada queda, salvo la función.

Raúl García Ascencio es gestor y promotor cultural. Es egresado de la Licenciatura Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Participó en calidad de ponente, en diversos coloquios sobre patrimonio y música.

Mesa 8

Música y políticas públicas I

Políticas públicas y cambio ambiental en las representaciones músico-dancísticas de la costa de Michoacán

Daniel Gutiérrez Rojas

Los grupos de habla náhuatl de Michoacán se localizan en la región costera del estado, concretamente en el municipio de Aquila. La zona, no está por demás mencionar, concentra una de las tasas más altas de pobreza y marginalidad. Las políticas públicas de las últimas décadas y la intervención de capital privado no han hecho sino recrudecerlas, al tiempo que han implementado mecanismos de coerción para despojar a las comunidades indígenas de sus territorios así como para hacerlas dependientes de los programas gubernamentales.

De la misma manera, la intervención del Estado y de la iniciativa privada en la costa de Michoacán, han afectado ecológica y demográficamente toda la comarca alterando el orden social y las relaciones entre los diversos actores y grupos. La antropología ambiental ha señalado que los mecanismos de organización social así como las expresiones artísticas son inseparables de las transformaciones ambientales. En este sentido plateamos la siguiente pregunta: ¿Cómo afecta la economía global y las políticas públicas las expresiones musicales y dancísticas? y más concretamente ¿Son capaces de representar las prácticas musicales y dancísticas de los nahuas de Michoacán las relaciones que este grupo indígena ha construido con su medio ambiente, con los grupos mestizos vecinos, con el Estado mexicano y con el capital? En esta ponencia me propongo mostrar evidencia etnográfica pertinente que argumente a favor de una respuesta positiva a esta última la pregunta.

Daniel Gutiérrez Rojas es licenciado en Etnomusicología y pasante de la Maestría en Música de la Facultad de Música de la UNAM. Es investigador de la Fonoteca de El Colegio de México y profesor de las asignaturas de Antropología de la Música y Culturas Musicales del Mundo en la Facultad de Música de la UNAM. Actualmente colabora los proyectos *La décima en México* del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México así como en el proyecto *Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio* del Instituto Nacional de Antropología e Historia para el cual ha escrito diversos ensayos relacionados con la mitología, el ritual, la diversidad biocultural y la organización social y comunitaria.

Los “Domingos de Huapango” como Patrimonio cultural inmaterial Del municipio de Xilitla, San Luis Potosí

Rita María Mora Guajardo

Desde hace ocho años, se ha realizado semana a semana en la plaza principal del municipio de Xilitla en el estado de San Luis Potosí los “Domingos de Huapango”, una fiesta de son y baile, donde únicamente se toca son huasteco, que es un género musical mestizo que se originó desde tiempos de la conquista gracias al contacto que hubo con la música barroca española del siglo XVI y es característico de la región Huasteca, y puede tener ciertas variantes dependiendo del estado en que se ejecute (Tamaulipas, Querétaro, Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí y Veracruz), por ejemplo en la técnica para tocar, el ritmo, la versería y la vestimenta tradicional. La instrumentación de los tríos consta de jarana, violín y quinta huapanguera o guitarra quinta, como también es conocida; llama

la atención que la mayoría de los músicos son líricos, es decir no tienen conocimientos de técnicas musicales, han aprendido observando a sus padres y abuelos.

Los “Domingos de Huapango” ha atraído gran cantidad de turismo (además de las pozas de Edward James, que es el principal atractivo del pueblo) y ha contribuido en la creación de un tejido social con base a la música popular. La población Xilitlense por temor a que en las próximas administraciones políticas se quitara o prohibiera esta fiesta, se organizó y pidió al cabildo municipal que se instauraran como Patrimonio Cultural del municipio.

De ahí la importancia de indagar sobre los procesos de patrimonialización y la ejecución de políticas culturales dentro de la expresión y dinámica cultural que se da en el municipio a través de la huapangueadas, es decir, las formas interiorizadas de la cultura en las que destacan las identidades colectivas que resultan de la apropiación selectiva y jerarquizada de una constelación de repertorios culturales referidos a la música.

El patrimonio cultural inmaterial es entendido como los elementos que cada sociedad en particular privilegia. Comprendiendo dentro de esta categoría las tradiciones, procesos, costumbres, fiestas, etc. Son una creación colectiva que se va transmitiendo de generación en generación y que con el paso del tiempo va tomando nuevas significaciones, y adaptándose a las necesidades de los nuevos herederos culturales.

En Xilitla, los mismos pobladores vieron la necesidad de conjugar el patrimonio cultural inmaterial con la expresión musical por excelencia de la región huasteca de nuestro país: el huapango, ya que consideran que es un elemento importante que se debe preservar y no abandonar ante la llegada de nuevas músicas.

Rita María Mora Guajardo cursó la Licenciatura en Antropología en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Líneas de investigación: Patrimonio Cultural, Estudios sociales de la música y Antropología visual. Proyectos: Producción del documental “La perla del huapango”, Exposición fotográfica itinerante “Rostros de la tradición”, parte de la organización “Huapango por todos”.
La idea de “desarrollo” en la manufactura de instrumentos musicales

huastecos en la comunidad de Texquitote, Matlapa San Luis Potosí

Gilberto Jasso Padrón

Texquitote Primero, es una comunidad nahua de Matlapa, municipio del estado de San Luis Potosí, que se caracteriza por la laudería (la construcción artesanal de instrumentos musicales) según los mismos lauderos su tradición surge desde la década de los años 20 del siglo pasado, aunque las últimas investigaciones nos dejan ver que las técnicas aplicadas a la construcción de instrumentos musicales son semejantes a las utilizadas en el siglo XVI.

En esta comunidad se construyen los instrumentos propios de la música del huapango huasteco: la quinta huapanguera, jarana huasteca, violín y de la música ritual conocida como “el costumbre” que incluye dentro de sus dotaciones instrumentales la arpa, el rabel y el cartonal además de otros instrumentos que han ido adoptando como la guitarra sexta el guitarrón o el requinto. Como parte de las políticas públicas de fomento a la artesanía la comunidad ha recibido apoyo por parte de la Secretaría de Economía a través de la Casa del Artesano y de la Escuela de laudería *pax'che* de Querétaro para la capacitación de los lauderos hacia la llamada “laudería fina” con la finalidad de “potencializar” la economía local y su técnica de construcción.

Durante el proceso de implementación de dicho proyecto no se consideró a la cultura local ni mucho menos a la organización local basada en una dispersión. Los planificadores cayeron en la simplificación de sólo cumplir los objetivos de su proyecto inclusive si estos son o no asumidos como “necesidades reales” para la comunidad. El proyecto llegó al fracaso dejando mucho que desear para los lauderos, no logró uno de sus principales objetivos que era el trabajo comunitario pues llegó a la conjetura de que por ser comunidad indígena se podría llegar a hacer tal empresa. El proyecto llega sin un buen diagnóstico, sin ningún tipo de análisis de mercado bien fundamentado, con el apoyo económico del estado, y con gran disposición pero sin considerar inclusive la aceptación de los mismos artesanos lauderos (quienes fueron abandonando progresivamente el proyecto).

Como consecuencias podemos mencionar las disputas entre beneficiarios por la maquinaria comprada y no usada, el desinterés de algunos por seguir el trabajo o recibir apoyo del Gobierno y desconfiar de la “laudería fina” y sus propiedades de mejoría económica que se les prometió.

Nuestro análisis se centra teóricamente dentro de la llamada antropología del desarrollo y la sociología del desarrollo hasta la antropología aplicada y la etnolaudería. Debemos aclarar que sin la cultura de la laudería no se comprendería por completo la música propia de la cultura que se estudia.

La ponencia tiene como objetivo dar a conocer más allá de la propia descripción el cómo ciertas políticas públicas concentradas solo en lo económico y en el cumplimiento de los objetivos planteados son culturalmente incompatibles cuando no se toma en cuenta el conocimiento, los significados ni la organización local dentro de éste, las conclusiones serán dirigidas hacia una reflexión del llamado “desarrollo económico” y la “construcción de instrumentos musicales de alta categoría”.

Gilberto Jasso Padrón es egresado de la Licenciatura en Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales perteneciente a la UASLP. Ponente en congresos nacionales e internacionales. Sus intereses académicos son el Documental Etnográfico, la Etnomusicología, la Antropología de la Salud y la Antropología Aplicada. Actualmente colabora en la Grabación del documental audiovisual titulado: “La construcción de la convivencia escolar como forma de contener la violencia en las escuelas secundarias” bajo la dirección del Dr. Daniel Solís Domínguez.

“Gonzagão Digital” – uma performance musical na educação escolar

José Carlos Teixeira Júnior

A Gonzagão Digital é uma rádio escolar que surgiu de uma articulação entre Estado, sociedade civil e população favelada da cidade do Rio de Janeiro realizada no cotidiano de uma escola municipal carioca. Financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e inspirada na experiência paulofreireana do Musicultura, esta rádio surgiu como um projeto elaborado numa parceria entre a Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a Escola Municipal Compositor Luiz Gonzaga e um grupo de jovens moradores da Cidade de Deus com o objetivo de conhecer o movimento de apropriação de arquivos digitais como uma performance musical em educação. A referida escola municipal, localizada em Jacarepaguá, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, oferece turmas do Ensino Fundamental aos moradores da Cidade de Deus e de algumas outras localidades próximas da escola, todas marcadas pelo estereótipo de violência. O movimento de apropriação de arquivos digitais como uma performance musical em educação já se apresentava como uma prática

realizada na referida escola, mais especificamente pelo professor de música e estudantes. O caráter participativo desta performance e o uso constante das salas de aula como um tempo-espço de troca de experiências possibilitava a emergência de importantes questões que tecem o currículo da educação escolar como, por exemplo, repertório, reprodutibilidade técnica, estereótipo, sexualidade, consumo, territorialidade e relações de pertencimento. Com a Gonzagão Digital foi possível, assim, não apenas fortalecer esta performance já realizada, como também ampliá-la com a participação de outros professores, estudantes e moradores. E foi justamente neste movimento que teve início o processo de registro das memórias da Cidade de Deus. No decorrer dos encontros semanalmente realizados não foi difícil perceber a existência de importantes agentes culturais que tecem a complexidade do circuito comunicativo das localidades atendidas pela escola. E foi justamente destes debates, os quais têm possibilitado um significativo tensionamento do estereótipo de violência que marcam estas mesmas localidades ao evidenciar que seus conflitos cotidianos apresentam-se como elementos estruturantes de suas relações discursivas e não uma exceção de um (pré)determinado padrão de sociabilidade, que emergiu a proposta de organização de um acervo virtual com os registros audiovisuais das experiências narradas por estes agentes culturais a partir de entrevistas organizadas e produzidas pelos próprios jovens. Desde então, memórias e apropriação de arquivos digitais passaram a compor uma mesma e complexa performance musical em educação.

José Carlos Teixeira Júnior es profesor de la Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro y de la Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro. Posee bachillerato y licenciatura en Música, maestría en Musicología/Etnografía de las Prácticas Musicales y doctorado en Educación. Actualmente, tiene como principal objetivo de investigación, los conflictos musicales en el entramado cotidiano de la educación.

Mesa 9

Transdisciplinarietà y tensiones conceptuales

Intersecciones entre música, violencia y cultura. Reflexión de estudio en el caso de la masacre de El Salado

Flor Aurora Méndez Linares

La relación entre música y violencia ha sido abordada desde diferentes perspectivas. Tal como lo señala Ochoa (Ochoa 2006), es posible evidenciar dos grandes polos en los que gravita el debate. En una arista se encuentran las posiciones críticas respecto a ciertos géneros musicales, en su mayoría de casos expresión de los sectores populares, que rechazan la mención de contextos sociopolíticos violentos en sus letras. Por otro lado, se ha recurrido a la música y, en general a las artes, como una herramienta para superar la violencia prolongada en contextos de conflicto armado. Una última posibilidad que es importante destacar dentro de los usos políticos de la música (y el sonido), es posible encontrarla en sucesos históricos específicos que difieren del discurso pacificador de la música y se centran en su materialidad física. Cusick (2006), analiza la utilización de tecnologías acústicas implementadas en diferentes confrontaciones armadas o como una herramienta de tortura no letal en Guantánamo. Chornik (2014) analiza cómo fue utilizada la música como herramienta de tortura no letal en las prisiones chilenas durante la dictadura de Pinochet. Finalmente, Laks (2009) indaga por su uso en los campos de concentración nazi. Esta ponencia busca ser una reflexión de las dificultades epistemológicas presentadas durante el desarrollo de la investigación: “El sonido del exceso.

La masacre de El Salado: música, violencia y profanación cultural”, en ella se analiza la profanación del universo simbólico perpetrado en la masacre de El Salado llevada a cabo por los paramilitares en el año 2000 a partir de la investigación de las prácticas musicales de la región del Caribe, los informes del CNMH, la prensa y los relatos de las víctimas. Dado que la intersección entre investigación de prácticas musicales, el conflicto social y la cultura, es un tema con diferentes aristas, su tratamiento exige la articulación y coordinación de conceptos de distintas disciplinas. Así, emergen necesidades para conectar y problematizar, por ejemplo: ¿cuáles son las diferencias o articulaciones existentes entre la música y aquello que es considerado ruido? ¿dónde está la frontera entre uno u otro? Ello, nos dirige a otra pregunta ¿cuál es la conexión existente entre los rituales, la música y las estructuras de sentido que configuran y, en cierta medida, posibilitan la vida en sociedad? ¿qué sucede cuando se profana culturalmente a una sociedad?

Bibliografía

Chornik, Katia 2014. Música y tortura en centros de detención chilenos : Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet. *Resonancias* V 18, N 34: 11-26.

Cusick, Suzanne 2006. La música como tortura, la música como arma. *Revista Transcultural de música* 10.

Laks, Simon 2009. *Melodías de Auschwitz*. París: Arena editores.

Ochoa, Ana María 2006. A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia en *Revista Transcultural de música* 10: 117.

Flor Aurora Méndez Linares es socióloga por la Universidad Nacional de Colombia, música en formación de la Academia de música Folklórica Luis A Calvo. Es investigadora del grupo Sociología de lo simbólico, registrado en Colciencias. Sus intereses de investigación gravitan en torno a la relación entre música y violencia; y la relación entre los contextos y las prácticas musicales de las costas colombianas.

Del ruido al soundscape: Mapas sonoros, auralidad y segregación Urbana en la Ciudad de México

Natalia Bieletto Bueno

Las prácticas de escucha pueden ser – y a menudo son – instancias de conflicto social. En tanto, la segregación espacial, las asimetrías económicas, infraestructurales y de poder en la ciudad, conducen a experiencias aurales y experiencias urbanas diferenciadas. Esta ponencia parte con una narración autoetnográfica sobre mi experiencia aural durante los meses que habité en Iztapalapa. En ella planteo que la categorización de ciertos sonidos como “invasivos”, “molestos”, “violentos” o “agresivos” no es en modo alguno objetiva, ni responde a la cualidades acústicas de los sonidos. Es más bien una valoración que pone en juego factores como mi historia personal, mi perfil socio-cultural y profesional, mis expectativas de cómo usar los espacios públicos y privados, mi factor de tolerancia y mi propia percepción del lugar que ocupó dentro de la estructura social. Informada por estudios sonoros (Schafer 1977, Feld 1982 y 2013, Samuels et al. 2010, LaBelle 2010, Thompson 2002), estudios de auralidad (Corbin 1998, Bruce, Tomlinson 2007, Ochoa 2006 y 2014, Hagwood 2011, Domínguez 201a, 2015b, 2014, 2011), estudios urbanos y de segregación social (Atkinson 2007, Aréchiga 2004, Bayon 2012), y fenomenologías urbanas (Massey Douglas 1996, Massey Doreen 2004, Löw 2013), esta reflexión me permite suspender el significado de “ruido” y analizar con sospechas la reciente creación de dos mapas sonoros: el “Primer mapa de ruido de la Zona Metropolitana y el Valle de México” y el “Mapa Sonoro de México.”

Sigo el argumento de Ángel Rama sobre las representaciones cartográficas como “modelos culturales operativos” que a través de símbolos, insertan ideologías y valores culturales; organizan la percepción de la realidad y por tanto la crean; en tanto los mapas reflejan los deseos de quienes los crean, son también instrumentos de poder (Rama 1984, 22-23). Vinculo la creación del patrimonio inmaterial a los intereses del turismo y el mercado (Bustos 2004, Hernández López 2009, Chávez y Zambrano 2010, Villaseñor y Zolla 2012), y defiendo que estos dos mapas sonoros son instrumentos simbólicos que no sólo reflejan las diferentes experiencias aurales de los ciudadanos, si no que contribuyen a crearlas de acuerdo a los intereses del estado neo-liberal. Concluyo que, al gestionar la auralidad de los ciudadanos mediante procesos de “recontextualización” y “entextualización” (Ochoa 2006), estos mapas fungen como instrumentos que legitiman modalidades de escucha, abonan al estigma de ciertos territorios urbanos con problemas infraestructurales o desfavorecidos por el modelo de segregación urbana y por ende, nos ayudan a significar también nuestra ubicación simbólica y territorial tanto en la ciudad como en la estructura social.

Natalia Bieletto Bueno es doctora en Musicología Histórica y Cultural por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA); maestra en musicología histórica y licenciada en interpretación de flauta transversa, ambos grados por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su labor de investigación está principalmente enfocada en estudiar el papel que las prácticas musicales y de escucha juegan en procesos de conflicto y diferenciación socio-cultural. Desde el 2015 es profesora de tiempo completo en el Programa de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, Campus León.

Una mirada a los estudios de música popular

Christian López-Negrete Miranda

La música popular es un término genérico que se ha empleado para una amplia variedad de géneros musicales que atraen a los gustos de un gran segmento de la población y que generalmente son distribuidos a grandes audiencias a través de la industria de la música. Esto está en contraste tanto con la música culta como con la música tradicional, las cuales normalmente se difunden por vía académica o por vía oral, respectivamente, a audiencias más minoritarias. La música popular no se identifica con naciones o etnias específicas sino que tiene un carácter internacional. Algunas formas de música popular se han convertido en globales, mientras que otros tienen un gran atractivo dentro de su cultura de origen.

La música popular ha ocupado un lugar marginal en los estudios de la musicología tradicional, las razones han sido la consecuencia de un juicio que ha considerado que la música popular carece de valor estético, pues es simple y banal, efímera y comercial, frente al carácter complejo y serio, trascendente e incluso elitista con el que se ha calificado a la música académica. Desde esta perspectiva, que ha sido la predominante durante los últimos años, los estudios sobre la música popular no se han constituido desde una óptica de una disciplina definida, sino que se han interesado por una gran amalgama de perspectivas diversas partiendo de la idea de que el significado de la música popular es el resultado de una interacción entre el contexto de producción, la propia música y sus creadores, y el público receptor.

Las investigaciones en músicas populares iniciadas a finales de los años sesenta en los espacios académicos anglosajones han derivado en una multiplicidad enriquecedora de corrientes teóricas, resultado de la variedad de perspectivas teóricas y epistemológicas que abordan la música popular como un fenómeno con implicaciones estéticas, políticas, sociales y económicas en las sociedades; así como el rol que tiene como constructora de identidades; además de estudios formales sobre la música popular urbana. Lograr un equilibrio entre el análisis puramente textual, centrado en las cualidades formales musicales, y el estudio de las condiciones de producción y recepción, constituye un reto para alcanzar una visión global del fenómeno de la música popular.

Esta ponencia busca señalar la relevancia de los estudios de música popular en el ámbito musicológico y etnomusicológico, así como la importante contribución que estos pueden aportar dentro de la investigación musical en México.

Christian López-Negrete Miranda es maestro en Etnomusicología por la Facultad de Música de la UNAM y licenciado en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Desde el 2003, es coordinador general del Colectivo Rastreando el Reggae. Ha llevado a cabo investigaciones y trabajo de campo etnográfico en torno a la música reggae y al movimiento Rastafari en México, Belice, Jamaica y Cuba. Actualmente realiza su doctorado en Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM.

Mesa 10

Música y tecnología

***iPad* como instrumento musical: descripción organológica, performance y posibilidades creativas**

Julio Enrique Vargas López

La globalización y el constante desarrollo tecnológico durante el siglo XXI, han hecho impensable la vida sin los dispositivos *touch*. Desde los teléfonos inteligentes, videojuegos, computadoras, *tablets* y hasta electrodomésticos, incluyen esta tecnología táctil que facilita las tareas cotidianas, de casi todas, las sociedades urbanizadas.

Dentro de este marco, el *iPad* se ha consolidado como uno de los dispositivos de mayor popularidad; tanto por su eficiencia, como por la fetichización de poseer este artefacto como símbolo de status social. A pesar de ser concebido para optimizar las tareas escolares y de oficina principalmente, desde su lanzamiento en 2010, varias compañías y desarrolladores, así como músicos, han llevado al *iPad* al contexto musical.

Cada vez más músicos hacen uso de estos artefactos en sus prácticas musicales, desde presentaciones en vivo, hasta ejecuciones vía redes sociales; lo que innegablemente nos hace pensar en el performance como una manifestación socio-cultural en donde diversas estéticas, formas de escucha, y concepciones de lo sonoro están en juego.

Diversas reflexiones, propuestas y opiniones han sido expuestas por académicos y músicos en torno al tema, que sin duda deberán someterse a análisis y discusión; sin embargo no se puede cuestionar el potencial musical que tienen estos dispositivos. De esta manera y gracias al desarrollo de distintos *softwares* (*apps*), considero que el empleo del *iPad* (u otro dispositivo táctil) en la educación musical tiene mucho potencial.

Pensar en el desarrollo de *apps* interactivas y didácticas, que sean atractivas para los niños de las primarias mexicanas, traería una enseñanza musical fresca e innovadora, a la casi nula educación artística en los planes

de estudios. Hay que recordar que actualmente existe ya la infraestructura tecnológica necesaria, pues el Estado ha puesto en marcha planes para llevar *tablets* a la educación básica. Esta propuesta de un software formativo de calidad sólo podría llevarse a cabo con el trabajo en conjunto de educadores musicales, programadores, etnomusicólogos y el apoyo de las instituciones.

Entender los procesos del hombre por transformar su entorno para hacer música, es sin duda un cometido que la etnomusicología no puede dejar de lado. Es por esto, en mi opinión, que resulta pertinente el estudio de esta temática, pues la inclusión de estos dispositivos al mundo sonoro de hoy en día está cada día más presente, creando nuevas formas de escuchar, reproducir, crear, compartir, entender y ejecutar la música.

Si bien, la mirada de la ponencia está puesta sobre el *iPad*, pretendo que la revisión de este dispositivo sirva como modelo para entender otros artefactos que incorporen la tecnología *touch*, y que sean contextualizados musicalmente.

Julio Vargas López cursa la Licenciatura en Etnomusicología de la Facultad de Música, UNAM. Se desempeña como docente de guitarra y piano.

La materialidad de la práctica musical y sus efectos en el conocimiento musical

José Miguel Ordóñez Gómez

La práctica musical se da dentro de un espacio concreto y constreñido, constituido entre otros factores por los códigos de los géneros musicales y por las condiciones materiales. Ambos factores, determinan la articulación del contenido artístico y establecen aquello que de hecho es posible realizar. Así, la tecnología, como condición material interviene en la formación y cambio de las prácticas musicales.

Se cree generalmente que la técnica es un saber operativo que responde a una mera necesidad práctica de orden material, mientras que la música responde a motivos puramente intelectuales y espirituales. En ese sentido, se ha planteado una relación de oposición y enfrentamiento, donde la música corre el riesgo de ser subyugada por la lógica instrumental de la tecnología.

Pero la tecnología es también una actividad cultural guiada por fines y valores, dedicada a producir objetos y procesos que expanden las posibilidades de las prácticas humanas. En la música, la tecnología es una fuerza causal en doble sentido que produce nuevos conocimientos tácitos y teóricos que dinamizan valores y fines del proceso creativo. En este sentido, se establece un diálogo entre música y tecnología que crea nuevas ideas, habilidades, instrumentos y conocimientos.

Nuestra ponencia reflexiona en torno a la relación entre la innovación técnica y la práctica musical, principalmente en torno a la estructura de los conocimientos y habilidades que se producen en la interacción de la técnica y la música. El objetivo es mostrar como los artefactos musicales condicionan la ontología y la epistemología de la música. Para ello contrastaremos el papel que han jugado dos artefactos tecnológicos que pueden encarnar condiciones de normatividad y autoridad respecto a cómo pensar o cómo debe ser la música: la notación y la grabación. Ambos, como artefactos tecnológicos tienen en principio funciones similares al preservar y hacer posible la reproducción de la música sin embargo participan en la formación de conceptos diferentes sobre lo que es la música y sobre lo que se puede conocer de ella.

José Miguel Ordoñez Gómez es guitarrista clásico egresado de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Desde 2004, es profesor de las asignaturas de Guitarra Funcional, Guitarra Especial y Armonía al Diapasón en la Facultad de Música, UNAM. Se ha presentado como guitarrista en diversos foros nacionales e internacionales. Curso la Maestría en Tecnología Musical en la Facultad de Música de la UNAM y actualmente cursa el Doctorado en el posgrado de Filosofía de la Ciencia en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, con la tesis *La conformación de las tecnologías musicales: un dialogo entre productores y usuarios*.

La economía de la música en Lima Metropolitana. Dinámicas organizacionales, ciclos productivos y el problema de la autenticidad

Raúl Álvarez Espinoza

A fines de la década del '70, con la aparición de las tecnologías de la información y comunicación y el agotamiento del modelo de producción en serie, el Capitalismo entró en un profundo proceso de reestructuración. El alcance de sus efectos, llegó a todas las dimensiones del sistema social, impactando de manera decisiva en el campo de la producción cultural.

En el marco de este proceso, las tecnologías digitales han cumplido un rol fundamental en la reorganización del negocio mundial de la música, facilitando el acceso a los medios de producción para la creación artística y permitiendo la generación de vitrinas de difusión e intercambio de obras y demás contenidos culturales, todo lo cual ha constituido un desafío directo a la hegemonía de los grandes conglomerados comerciales que encabezan aún el desarrollo de la industria a escala global.

Evidentemente, los efectos de este proceso no se han dado de la misma forma en todos los países del mundo, por lo que se hace necesario identificar el alcance y las dimensiones de su impacto de acuerdo a las condiciones existentes en cada uno de nuestros contextos nacionales. En ese sentido, el caso peruano es bastante similar al de varios países de la región, donde al control que tiene la piratería de los 98% del mercado, la situación de conflicto constante con las Sociedades de Gestión Colectiva de Derechos de Autor y el retiro de las oficinas de las grandes firmas transnacionales, se suman a la dificultad de ingresar a los beneficios de cobertura de los medios de comunicación masiva y a la falta de mecanismos de fomento por parte de las autoridades competentes.

La presente ponencia busca brindar un breve panorama de la actividad musical en la ciudad de Lima, identificando las principales dinámicas organizacionales desplegadas por los diferentes actores para la materialización exitosa de los esfuerzos orientados a satisfacer las necesidades de sus ciclos productivos, tanto para el caso de la producción fonográfica, como para la de la realización de conciertos. Así, describiré el proceso de constitución de redes de colaboración intrasectoriales, los usos que hacen de las tecnologías digitales y los esfuerzos que se vienen llevando a cabo por generar una nueva industria musical a la altura de aquellas de otros países de América Latina.

Raúl Álvarez Espinoza es sociólogo, egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se desempeña en la Dirección General de Industrias Culturales y Artes del Ministerio de Cultura, apoyando en la elaboración e implementación de políticas culturales. Asimismo, forma parte del Grupo de Investigación en Musicología del centro de formación profesional y coordina GEMUS - Grupo de Estudios 'Música y Sociedad'.

Mesa 11

Música, género y representaciones sociales

El sabor: dispositivo de género en las orquestas tropicales de Montería - Córdoba

María Alejandra De Ávila López

En el Caribe colombiano existe una práctica musical que interpreta repertorios que abarcan géneros como porro, merengue, salsa, champeta, reggaetón, cumbia y vallenato entre otros, que es conocida como orquesta tropical. Todo el repertorio mencionado, por su relación con la región caribeña, es denominado como música tropical. En Montería-Córdoba, al hacer parte de dicha región, es común encontrar este tipo de práctica musical. A través de la investigación de un muestreo de las orquestas tropicales de Montería se ha rastreado una categoría relevante para la cultura que norma y muestra algunas relaciones de género, la cual, también, es aplicable a mucho del Caribe colombiano: el sabor.

El objetivo de esta ponencia es mostrar, a partir del género musical porro, cómo la categoría sabor es asumida como “natural” y “universal” por los músicos que interpretan la música tropical en Montería y, al mismo tiempo, cómo ésta opera como un dispositivo de género. De igual forma, se plantea cómo dicha categoría está construida por discursos heterogéneos los cuales revelan, en su interacción, cómo operan diversas relaciones de poder. Dentro de éstos se encuentra el discurso musical, conformado por diferentes estructuras musicales tales como la interpretación (improvisación, fraseo), la síncopa, la clave y el contratiempo. Todos éstos se encuentran atravesados por discursos raciales los cuales tienden a vincular al sabor con un imaginario acerca de lo “negro”. Por otra parte, el cuerpo juega un papel importante dentro de dichas relaciones discursivas ya que se ha materializado el sabor en el cuerpo de la mujer. Es decir, éste se revela en las descripciones de cómo se debe bailar el porro, rastreado tanto en documentos escritos como en el discurso de actores folcloristas y en la performance musical de las orquestas.

El autor principal en el cual se basa el presente trabajo es el sociólogo Michel Foucault, quien en el libro *Historia de la sexualidad I* esboza a gran profundidad el concepto de dispositivo. Analiza cómo los discursos de la sexualidad se convierten en dispositivos que operan en la sociedad clásica occidental de la Francia de los siglos XVII, XVIII y XIX.

El dispositivo es la red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos: discursos, instituciones, arquitectura, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no-dicho (Castro 2004: 98).

Finalmente, se propone que el sabor es construido por distintos lenguajes discursivos compuestos por raíces heterogéneas. Estas raíces son conformadas por la música, la palabra y el cuerpo las cuales conviven dialógicamente. De esta forma, se puede ver cómo opera el sabor como dispositivo en la conformación del género a través del poder.

Bibliografía

Castro, Edgardo 2004. *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

María Alejandra de Ávila es licenciada en Música por la Facultad de Educación de la Universidad de Córdoba (Colombia). Es especialista en Dirección de Coros Infantiles y Juveniles, por la Facultad de Artes

de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es pasante de la Maestría en Música en el área de Etnomusicología, de la Facultad de Música de la UNAM.

**Revisión historiográfica del papel de la mujer
como instrumentista de jazz.
En el jazz, ¿dónde están las mujeres?**

Luisa Amanda Tovalín Rosado

La ponencia a presentar se basa en un trabajo de investigación previo cuyo fin fue analizar posibles razones para la poca visibilidad de la mujer como instrumentista de jazz en la historia escrita del género musical.

En la metodología, se analizaron diversas fuentes escritas especializadas en la historia del jazz y sus principales exponentes siendo la mayoría hombres y mujeres en el papel de vocalistas o pianistas, lo que originó una pregunta fundamental para el tema: ¿dónde están las mujeres instrumentistas en la historia del jazz?

Se profundizó sobre la identidad de la mujer en la música partiendo del enfoque feminista, para relacionar la problemática de las mujeres en el género a través de conceptos como los códigos patriarcales y se analizó el concepto de feminismo ligado a la música, que representa la disputa por la igualdad dentro del proceso creativo, la ejecución o las facilidades laborales para que mujeres músicos puedan subsistir de su trabajo.

Tres periodos representativos en la evolución de la historia del jazz fueron analizados: sus inicios en Nueva Orleans, su consolidación en Norteamérica durante la Gran Depresión y un panorama actual, a partir de la década de 1970. Cada etapa histórica fue observada a través de la bibliografía, a partir de la que analizamos el papel de la mujer y su representación, llevando a cabo una lectura crítica para establecer relaciones y valorar posibles razones para la falta de evidencia escrita sobre el enfoque feminista en la historia.

A través de nuevas investigaciones, se ha comprobado que sí existieron mujeres instrumentistas en diversas áreas de la evolución del jazz. Si existieron, resulta menester hacer una serie de reflexiones sobre porqué rara vez se mencionan en la historia escrita, siendo ésta un importante legado para entender el desarrollo de un fenómeno como lo fue la evolución del jazz.

Como parte de una serie de conclusiones sobre la identidad de la mujer instrumentista dentro del jazz, resaltamos tres razones para su poca inclusión como ejecutantes así como la falta de reconocimiento de su existencia en la historia escrita: económicas (competencia laboral), estereotipos de género y códigos patriarcales.

Luisa A. Tovalín Rosado es cantante y violinista de música popular contemporánea, investigadora y educadora musical. Egresada de la maestría en Investigación musical por parte de la Universidad Internacional de la Rioja. Ha trabajado como gestora cultural apoyando y organizando diversos eventos dedicados al arte como el Festival Internacional de las Luces (FILUX), la Feria del Libro de Minería y el Festival Internacional de Cine Distrital. Entre sus producciones musicales es de destacar el álbum *Punto de partida*.

La Plaza Garibaldi: un mundo de vida experiencial de machismo musical

José Torres Ramos

Desde su fundación en 1925, la Plaza Garibaldi de la Ciudad de México sin duda es uno de los espacios de mariachi más conocidos, evidenciado por sus presentaciones musicales diarios tras años. Históricamente, la plaza ha sido celebrado como un monumento en vivo de la tradición del mariachi mientras igualmente ser denunciado como un escenario indeseable para el vicio y la delincuencia. A pesar de estas caracterizaciones opuestas, la plaza encarna una fuerte conexión física y espiritual con el pasado histórico de México incluyendo sus nociones tradicionales de la construcción de género. Este documento se basa en una investigación más grande localizado en las ciudades de Guadalajara y México, llevado a cabo en los elementos de la masculinidad históricamente socializado e incrustado dentro de las presentaciones del mariachi moderno. Desde una perspectiva etnomusicológica, el fenómeno sociológico del machismo centraliza una expresión de autenticidad musical entre los artistas tradicionales y consumidores de mariachi en México. Tanto lo físico corpóreo de los músicos, ambos con los timbres instrumentales y vocales performativamente forman un icono sonoro/somática de machismo musical significando un proyecto sociológico más amplio de la masculinidad mexicana.

El machismo musical como expresión significativa de autenticidad musical combina adicionalmente a través de la percepción de familiaridad de repertorio como forma pistemológica del conocimiento experimental, tanto para el músico y los clientes. La significancia del machismo musical es más frecuente a través del ritualizado modo de ejecución conocido como talón, que hace hincapié un repertorio mandado por los clientes como una moneda social y económico. Entre la comunidad de músicos tradicionales en México, la Plaza Garibaldi, se mantiene en gran estima como la escuela informal del mariachi profesional más importante para el aprendizaje, acreditado específicamente por las demandas de repertorio colocados en los músicos por los clientes. Dentro de la plaza, el paisaje sonoro se extiende más allá de simples caracterizaciones de la nostalgia o re-imaginan del pasado histórico. Más bien se construye un mundo de vida musical donde los músicos y el público experimentan simultáneamente nociones socializadas de género que valora características masculinas, marginando lo femenino. Por lo tanto, se convierte en un sitio importante para la exploración de una experiencia del machismo musical. Este artículo examina la Plaza Garibaldi ilustrando cómo a través de un entorno sonoro consagrados, músicos y clientes de mariachi por reflejo construyen un mundo de vida de la experiencia del machismo, reviviendo formas reificadas de género reflexivamente atados a un paradigma sociológico más grande en México.

José Torres Ramos es estudiante de doctorado de etnomusicología por la University of North Texas, EUA. Es maestro en Historia en la University of Texas y Licenciado en Educación musical e historia por la University of Texas. Fue asistente de profesor del Departamento de Historia Musical, Teoría, y Etnomusicología y del Departamento de Educación Musical e instructor de ensamble Mariachi Águilas de UNT.

Mesa 12

Colectivos juveniles y performances

Comunidad emocional, imaginario y escena en la música surf de la Ciudad de México

David Quezada Torres

El surf es un género musical surgido en las playas californianas de Estados Unidos a finales de la década de los 50's y principio de los 60's. Se inspiró en el trabajo de músicos de rock & roll instrumental de los 50's. Luego de una época de fuerte producción (en términos discográfico y de presentaciones) en la primera mitad de los 60's, el género sufrió de un largo periodo de baja y prácticamente abandono hasta la década de los 80's y 90's, cuando goza un revival a nivel mundial.

Pese a que este género llegó a México durante su época de oro, fue hasta mediados de los 90's cuando deja huella, en el marco de una escena musical globalizada. En este contexto surgen bandas como Lost Acapulco y Los Esquizitos, popularizando una estética que combina y resignifica el imaginario playero con el de la lucha libre profesional.

El presente trabajo esbozará un perfil del surf en la CDMX y las comunidades emocionales (Tutiven 1999; Chiriboga 1999), que conforma y refuerza en torno a sus prácticas culturales, tales como bailes, reuniones y tocadas que convocan a sus oyentes desde una apelación al mundo de lo sensitivo y de emociones biorrítmicas pendulares acordes con el estilo de vida de las comunidades emocionales; asimismo problematizaremos sobre el imaginario que estas construyen, y la escena en la que se adscriben junto con el garage y el rockabilly.

Bibliografía

Chiriboga, Cinthia 1999. La música en la constitución de las culturas juveniles. *Culturas Juveniles. Cuerpo, música, socialidad y género*. Quito: Abya-Yala.

Citro, Silvia 1997. Cuerpos festivos rituales: aportes para una discusión teórica y metodológica. Ponencia al *V Congreso de Antropología Social*, Buenos Aires.

_____. 2000. El análisis del cuerpo en contextos festivos-rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social* 12: 225-242.

Tutiven, Carlos 1999. La disolución de lo social en la socialidad de una comunidad emocional. *Culturas Juveniles. Cuerpo, música, socialidad y género*. Quito: Abya-Yala.

David Quezada Torres cursa la Licenciatura en Etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM.

Death y black metal en la Ciudad de México. Correlaciones entre ritualsonoro, estado ácido y fetiche en la performance musical

Oswaldo García Pacheco

La subcultura del black y death metal en la Ciudad de México, conforma ámbitos de expresión y reforzamiento de su imaginario (Bourdieu 1997; Castoriadis 1989), valores y creencias, a través de sus performance sonoras. Los recitales de black y death metal adquieren carácter de ritual en tanto performadores de espacios liminoides (Turner 1992:22) de ruptura con el continuum de la vida cotidiana.

En ese marco, los músicos y el líder del grupo funcionan como sujetos liminoides carismáticos (Turner 1992), como canales de transmisión hacia un mundo de fantasía y de utopía. Como creadores de atmósferas

sonoras y legitimadores de objetos emblemáticos fetichizados (Böhme, 2001: 11; citado por Urresti 1995), en el contexto de la escena, guían, en interacción con la audiencia, la entrada a estados lúdicos de trance (Fericgla 2001; cit. Ospina 2004: 192). Los recursos sonoros, como ostinatos rítmicos, afinaciones graves, voces guturales o agudas en conjunción con imágenes y objetos referenciales de estados épicos o de batalla, coadyuvan a la generación de trance. Dicho trance induce sensaciones de gratificación, empoderamiento y enajenación extremas, con repercusiones en la conformación de la subjetividad de los escuchas.

El objetivo de esta ponencia es problematizar en torno a cómo las performances de Black y Death metal conforman un entramado en el que se mixturán sonoridades, imágenes, gestos corporales, juegos de luces, y creaciones de atmósferas fantásticas a partir del énfasis de diversos significantes visuales y sonoros. En dicho contexto, los miembros de la bandas utilizan objetos diversos según el estilo de metal que ejecuten y el marco de las características instrumentales y rítmico melódicas a las que anteriormente hacía referencia, otros rasgos sonoros como el grito o el uso de interjecciones o llamados de atención, se convierten en recursos de interpelación, por parte de los ejecutantes hacia la audiencia, a través de estas interpelaciones progresivamente los oyentes se introducen en lo que Paicheler denomina estado ácido, una especie de trance en el que “los músicos actúan como si estuvieran persuadidos por un poder extraordinario, un fluido hipnótico o magnético” (1985; cit. por Seca 2004:23). Durante el mismo es usual observar en el público movimientos repetitivos de cabeza y realización de pogo, un baile de entrechoque de cuerpos, elementos que coadyuvan a la consecución del estado ácido.

Bibliografía

Castoriadis, Cornelius 1989. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: tusquets editores.

Fericgla, Josep María 2001. La relación entre la música y el trance extático. Disponible en: <http://www.mercurialis.com/emc/autores/fericgla/musicatrance.htm> Sitio Web Oficial de la Revista El Mercurio. Última revisión: 3 de agosto de 2001. Consultado: Mayo 16 de 2004.

Ospina Martínez, María Angélica 2004. Agapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y communitas en la ciudad de Bogotá. *Tabula Rasa* 2, enero-diciembre: 189-212.

Seca, Jean-Marie 2004. *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós Iberica.

Turner, Víctor 1999. *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.

Urresti Marcelo 1995. *La guitarra eléctrica: un fetiche de la cultura juvenil masivo-popular*. Manuscrito.

Oswaldo García Pacheco cursa la Licenciatura en Etnomusicología de la Facultad de Música de Universidad Nacional Autónoma de México.

Combos reggaetoneros en la estación del metro Morelos: un acercamiento a sus prácticas socioculturales

Dulce A. Martínez Noriega

Los distintos géneros musicales que son difundidos por la Industria Musical desde el siglo pasado, han propiciado la construcción de colectivos y culturas juveniles, dando origen a prácticas sociales y culturales específicas entre los jóvenes, como los punk, los pop y actualmente los *reggaetoneros*, por mencionar algunos. Entre dichas prácticas tanto culturales como sociales resaltan la vestimenta, expresiones lingüísticas, cortes de cabello,

códigos de comportamiento, procesos de interacción e incluso religión; que los define como colectivo juvenil y les brinda un sentido de identificación e identidad con los jóvenes que comparten el mismo gusto musical; pero al mismo tiempo los diferencia de otros que escuchan un género musical distinto.

El objetivo del presente texto, es compartir algunos resultados de mi investigación Posdoctoral y reflexionar sobre el vínculo entre música, juventud, espacio urbano y prácticas socioculturales, específicamente acerca de los combos *reggaetoneros* en la Ciudad de México, con la finalidad de comprender y dialogar sobre las prácticas socioculturales que realizan los jóvenes. Éstos son estigmatizados por la música que escuchan, por su forma de bailar – llamada “perreo”-, por su forma de vestir, por su look y por la religión que algunos de ellos profesan a la Santa Muerte y/o a San Judas Tadeo. Las y los *reggaetoneros* son jóvenes que se reúnen en determinadas estaciones del metro los fines de semana, donde se congregan para escuchar su música, platicar, bailar y convivir. Son espacios urbanos donde interactúan con otros actores sociales, ya sea transeúntes, personas que habitan por la zona o con otros combos; la presencia de los *reggaetoneros* ha propiciado transformaciones simbólicas en el espacio y algunos conflictos. En dichas estaciones, manifiestan su existencia ante una sociedad que los rechaza tanto por su condición socioeconómica como por las prácticas socioculturales provenientes del *reggaeton*.

El *reggaeton* es un género musical popular que se difunde e inserta en la sociedad mexicana a principios del siglo XXI, socialmente es desacreditado por su semántica sexual y violenta que se observa en la letra de sus canciones, en sus videos musicales, en la forma de bailarlo, en su publicidad o en las portadas de CD’s provenientes de la piratería; de ahí que se le critique por propiciar y difundir desde lo musical una violencia de género y una promiscuidad entre los jóvenes. Sin embargo, a pesar de ello, el consumo de esta música es alto en las capas juveniles y su difusión es masiva, donde la Industria Musical y la Sociedad de la Información son los principales promovedores del *reggaeton*.

Dulce Martínez Noriega es licenciada en Sociología y maestra en Comunicación y Política por la UAM-Xochimilco; doctora en Sociología por la UAM-Azcapotzalco. Actualmente realiza una Estancia Posdoctoral en la Facultad de Música de la UNAM. Es miembro de la ESA (European Sociological Association) desde el 2011. Líneas de investigación: sociología de la música, representaciones sociales, sexualidad, identidad y juventud.

Mesa 13

Organología: métodos de estudio y de catalogación

Enfoque organológico multidisciplinario en el estudio de los instrumentos musicales: un apoyo en el estudio de las músicas tradicionales

Miguel Zenker

Las prácticas musicales tradicionales, producto de la imposición militar y espiritual durante la Colonia, son un fenómeno actual, en vías de extinción y/o transformación con la introducción de géneros e instrumentos modernos; preservar su acervo, hasta lo posible autóctono, es fundamental. Dentro de ellas, su origen y desarrollo dilucida su devenir, el cual nos explica, en parte, su existencia. Indagar sobre él, es un imperativo, si queremos conocer nuestro pasado. ¿Qué información nos pueden dar los instrumentos usados actualmente en cada uno de los géneros de la música tradicional? En el caso de la jarana jarocho y la huasteca, podemos enumerar varios campos del conocimiento que explican, en conjunto, el desarrollo

del instrumento europeo, como también, comparando, de aspectos e la introducción y del desarrollo de estas jaranas, en general los instrumentos tradicionales en nuestro país.

El histórico nos indica que en Europa existieron instrumentos de cuerda, con caja de resonancia y con mango, que se desarrollaron durante el medievo, primero como instrumentos pulsados, con una cierta forma y estructura, debido a principios, por un lado acústicos, pero también ergonómicos, que cumplían funciones musicales. Su configuración, y por lo tanto, su construcción, obedecieron acorde al desarrollo tecnológico, comprendido éste como el avance en el conocimiento, para el prevaleciente y subsecuentes períodos eminentemente empíricos, tanto de tecnologías y en su construcción, como las diferentes técnicas de ejecución: pulsadas y frotadas, así como sus alcances acústicos.

Este tipo de instrumentos, prevalecientes en la sociedad española, fueron introducidos en nuestro país, dentro de la Conquista, contemplando aspectos sociopolíticos con fines de dominación, basados en elementos religiosos a través de la evangelización, elementos que, tanto por parte de los españoles, como por parte de los indígenas, fungieron para la existencia de los instrumentos tradicionales en nuestro país.

El presente estudio pretende mostrar aspectos relevantes del desarrollo de la guitarra y del violín en Europa y la presencia de estos aspectos en los actuales instrumentos tradicionales mexicanos, muchas veces sobrepuestos en sentido cronológico, pero indicadores, al fin, de la época de introducción de tecnologías y de aspectos tanto musicales, como la afinación, así como de construcción en las respectivas regiones. Si bien este esquema contiene elementos firmes de evidencia, se enunciarán consideraciones, abriendo nuevas incógnitas necesarias de investigar.

Miguel Zenker es laudero (Mittenwald, Alemania). Realizó estudios de antropología en la Universidad de Colonia, Alemania y en la ENAH, México. Es profesor titular de la Facultad de Música, UNAM. Proyectos de carrera de laudaría. Artículos y exposiciones de instrumentos musicales. Coorganizador ISMA Mexico City, 2002. Es miembro Consejo Internacional de Museos, ICOM. Fue presidente de la Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, A.C. (2013-2015)

La documentación de los instrumentos musicales en museos: herramientas, objetivos y usos

**Charlene Alcántara Bravo,
Álvaro Avitia Cao Romero y Lourdes N. Nava Jiménez**

En México existen numerosas colecciones de instrumentos musicales resguardadas por particulares e instituciones públicas y privadas. Sin embargo, llama la atención que hoy en día no se sepa a ciencia cierta cuántos instrumentos están resguardados, en qué museos, de qué tipo son y las condiciones en las que se encuentran.

Aunque existen esfuerzos individuales por registrar y catalogar algunas de estas colecciones (CDI, MNC y la colección de Guillermo Contreras, por citar algunos ejemplos) no se cuenta aún con documentos consultables que permitan identificar y utilizar un sistema de registro que pueda aplicarse en los acervos, y debido a que algunos de los registros no se pueden consultar, tampoco es posible conocer los campos de información que se han considerado importantes para el registro de estos bienes culturales.

En este marco es que desde el año 2013, el Seminario Taller de Conservación de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, ha desarrollado un

sistema de documentación para instrumentos musicales resguardados en colecciones de museos. Hasta la fecha se han realizado tres temporadas de trabajo en el Museo Nacional de Antropología, primer caso de estudio del proyecto, logrando documentar en su totalidad los instrumentos musicales de tres colecciones del acervo etnográfico.

Finalmente, el objetivo principal de un proyecto de este tipo es la conservación del patrimonio; entonces, es deseable y mucho más que esto imprescindible, que la documentación sea una herramienta en la que los diversos usuarios se apoyen para generar nuevo conocimiento, uso y desarrollo de los acervos de instrumentos en los museos.

Por lo tanto, la documentación de una colección de instrumentos musicales es una tarea primordial para promover la conservación y divulgación de las piezas que la conforman. De igual modo la documentación que se propone representa una oportunidad para sentar un precedente en México y establecer una metodología de documentación que pueda aplicarse a todas las colecciones de instrumentos musicales del país y que a su vez permite dar mayor visibilidad y coherencia a las colecciones de instrumentos musicales mexicanas.

Charlene Joyce Alcántara Bravo es licenciada en restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y maestrante en arte por el Instituto Cultural Helénico. Profesor-investigador titular del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM) y titular del Seminario de Estudio de Órganos tubulares Históricas de México (SEOHM), ambos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Álvaro Avitia Cao se especializa en la construcción de instrumentos de cuerda de la tradición del Son Jarocho. En 2004 inició su formación bajo la tutela del maestro Tacho Utrera. En 2008 culminó la carrera de Biología en la UNAM especializándose en el estudio de la anatomía de la madera. Formó parte del equipo de trabajo Quitra Laudería bajo la coordinación del Maestro Daniel Guzmán, en donde colaboró en diversos proyectos de construcción y restauración de instrumentos. Actualmente forma parte del equipo docente del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM) de la ENCRyM, y dirige el proyecto titulado "Guía de identificación de maderas utilizadas en la construcción de instrumentos musicales en México".

Lourdes N. Nava Jiménez Correo es conservadora de bienes muebles. Forma parte del cuerpo docente del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Actualmente desarrolla proyectos de documentación y de divulgación del patrimonio cultural.

Revista al estado de la cuestión sobre la investigación de los instrumentos musicales en México. Teoría, método, práctica y nuevos horizontes.

Víctor Hernández Vaca

A partir de la revisión historiográfica de los conceptos organografía y organología, utilizados para el estudio de la diversidad de instrumentos musicales, se pretende ofrecer un panorama general acerca del estado de la investigación sobre los instrumentos musicales en las culturas musicales indígenas de México. En este sentido, la comunicación quiere mostrar cierta ambigüedad epistemológica al momento de utilizar dichos conceptos, mismos que han sido explicados, ya como disciplinas, ya como métodos, ya como artes, ya como ciencias, ya como taxonomías.

Lo anterior ha conllevado a construir un paradigma estrecho tendiente a considerar metodológicamente sólo la clasificación del objeto material, sin abordar las relaciones sujeto (sociedad) y objeto (instrumento), dejando de lado la dimensión diacrónica y los contextos socioculturales donde el artefacto sonoro participa. Lo cual ha contribuido a desdeñar, por las ciencias sociales y humanas, otros elementos importantes relacionados con la cultura musical, como lo es la tradición, la historia, la cultura, de construir instrumentos musicales de cuerda y los sujetos especialistas en tal actividad, los violeros, los lauderos, los guitarreros, los ebanistas, etc.

A manera de correlato, la comunicación quiere evidenciar otros campos de investigación sobre la diversidad de instrumentos musicales. Considerando que si bien, los sistemas clasificatorios adoptados de las ciencias naturales y el sistema decimal usado por la biblioteconomía, son importantes para el ordenamiento de grandes colecciones, no son suficientes cuando se trata de estudiar e interpretar las dimensiones culturales con las que los instrumentos se articulan en las diversas culturas musicales.

Bibliografía

Chamorro Escalante, Arturo 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Cassanova Oliva, Ana Victoria 1988. *Problemática organológica cubana, crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas.

Contreras Arias, Juan Guillermo 2011. *Atlas Cultural de México: Música*. México: SEP.

Cruces Francisco et. al (editor) 2001. *Las Culturas Musicales, lecturas etnomusicológicas*. Madrid: Trotta.

Flores Dorantes, Felipe y Lorenza Flores García 1981. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos*. México: INAH.

Hernández Vaca, Víctor 2010. Son huasteco, son de costumbre, Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí. *Revista de literatura Populares, Sonos de México, acercamientos Múltiples 1-2:238-269*. Rosa Virginia Sánchez y Raúl Eduardo González (coords.).

_____. 2012. *De madera cuerpo y cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis, Potosí y San Juan Chamula, Chiapas*. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas especialidad en estudio de las Tradiciones. El Colegio de Michoacán.

Hood, Mantle 1971. *The ethnomusicologist*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology University of California.

Víctor Hernández Vaca es doctor y maestro en Ciencias Humanas con especialidad en estudios de las Tradiciones, por el Colegio de Michoacán. Es licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es autor del libro *¡Que suenen pero que duren. Historia de la laudería de la Cuenca del Tepalcatepec*, y está próximo a publicar *La mata de los instrumentos musicales huastecos. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera*. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Actualmente labora como profesor investigador en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, campus León, donde desarrolla una línea de investigación sobre la etnolaudería iberoamericana.

Mesa 14

Categorías de análisis I

Identidad y Sentido, Discurso y Memoria en la construcción deconocimiento musical: el caso la canción

Tannya Fabiola Peralta Hernández

Ocupar las tensiones, las brechas, las diferencias en los estudios musicales, es ya en sí, una manera de actuar (de ser) ante las problemáticas de lo Otro. Además de señalar lo diferente, nos señala a nosotros mismos y a los que creemos que son igual a nosotros y que, en colectivo hemos denominado Identidad. Hemos de aprovechar las diferencias no sólo para ser incisivos en las divergencias mismas, sino en cómo éstas nos ayudan, también, a solidificar e incluso, unificar procesos de conocimiento que siempre están siendo ensayados dependiendo el Sentido que cada colectivo genere.

Esta ponencia busca poner de manifiesto que los conceptos de Identidad y Sentido, y Discurso y Memoria, nos sirven como herramientas de reflexión para la construcción de conocimientos, en los cuales se deben tomar en cuenta el lugar en donde se esté reflexionando, desde un Conocimiento Situado. Y que de esta manera son múltiples las tangentes desde donde podemos hacer sentido a unir el fenómeno musical con otras disciplinas tales como el conocimiento del cuerpo, las ciencias sociales, las ciencias económicas, hasta conocimientos más inmediatos como las músicas que repetimos en el día a día, en la vida cotidiana.

Para poder dar ejemplo de cómo estos conceptos ayudan a la formulación y desarrollo de conocimientos musicales múltiples, toma como herramienta el Análisis Crítico del Discurso (ACD) y hace memoria de la metodología propia de la disciplina que nos ha convocado: La Etnomusicología, que viene a ser una ciencia no experimental en búsqueda de leyes, sino como una ciencia interpretativa que busca significaciones, es decir, Sentidos.

Por último, se tomará el fenómeno de La Canción como ejemplo de unidad y separación de los conceptos desarrollados, y de cómo éstos la conforman y la proyectan. La construcción de éstas implica no sólo fenómenos musicales, sino también discursos generados desde otro orden de conocimientos tales como la experiencia cotidiana.

Tannya F. Peralta Hernández cursó la Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Filosofía y Letras y el ciclo propedéutico en la Escuela Nacional de Música en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en la IASPM-AL, en el Congreso Internacional de Musicología 200 años de música en América Latina y el Caribe, en la 54th Annual Conference "Borderless Ethnomusicologies", en el foro Internacional de Música Tradicional, "Casa Tomada", en Casa de las Américas entre otros. Sus líneas de investigación son Identidad y Discurso, música y género. Construcción de identidades, y el fenómeno de la música y las canciones en su entorno social.

***Slam* en la Arena Adolfo López Mateos, “La Catedral del Metal”. Las funciones de la danza del heavy metal en México, 1987-1992**

Alfredo Nieves Molina

Los inicios de interacción entre las bandas pioneras en México de Heavy Metal y una audiencia seguidora del género se desarrolló en una arena de lucha libre, la Arena Adolfo López Mateos, en Tlalnepantla, Estado de México. Entre los años 1987 y 1992, se llevaron a cabo los primeros conciertos nacionales e internacionales de Heavy Metal. En esta temporalidad se consolidó este género en el centro del país con una creciente y numerosa audiencia. A su vez, los fuertes lazos de identidad generados entre los metaleros se debieron a prácticas culturales específicas como la vestimenta de color negro, el cabello largo, la ingesta de cerveza y específicamente la práctica de *slam* con su respectiva escucha del género. El *slam* incorpora movimientos transgresores de una comunidad periférica que manifiesta su rechazo a las pautas sociales establecidas por los diferentes órdenes institucionales. En ésta primera época de heavy metal en México, el *slam* es un ritual masculino, una respuesta de movimiento corporal que complementa lo sonoro. En la arena de lucha libre donde se realizan los conciertos, la hordas de metaleros reclaman su propio espacio y la denominan “la Catedral del Metal”.

A través de ejemplos audiovisuales de la época y la experiencia del autor realizando trabajo de campo en los conciertos, se hace un análisis de las variantes de la danza del *slam* y su función en la performance para responder la pregunta eje, ¿cuál es la función de la danza del *slam* en los conciertos de heavy metal? ¿Por qué una danza violenta aglutina a la audiencia a pesar de los golpes, la deshidratación y los riesgos que con lleva sus movimientos?. Para este trabajo, utilizaré la antropología de la danza por Gertrude Prokosch Kurath, que comprende cuatro niveles análisis: (1) recolección de datos, (2) análisis del material, (3) relación de la función de la danza en la *performance*, (4) relación y explicación e los patrones sociales, funciones y causas. Mencionaré la teoría de la distinción de Pierre Bourdieu para explicar las relaciones de separación y acercamiento entre los metaleros y otros grupos sociales. Se hace una crítica al punto de vista médico que condena estas prácticas sobre las lesiones generadas por el *slam*.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre 2011. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Castillo Bernal, Stephen 2015. *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*. México: INAH.
- Christe, Ian 2004. *Sound of the beast. The Complete headbanging History of heavy metal*, Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Citro, Silvia y Aschieri, Patricia 2012. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- De la Peza Casares, María del Carmen 2013. *El rock Mexicano. Un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Martínez Hernández, Laura 2013. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla: Universidad Iberoamericana.
- Rubio Gómez, Salvador 2011. *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Barcelona: Milenio.
- Wallach, Jeremy 2011. *Metal Rules the Globe. Heavy metal Music around the World*, Texas: Duke University Press.

Alfredo Nieves Molina Etnomusicólogo. Actualmente es Jefe del Departamento de Educación Continua de la Facultad de Música de la UNAM y forma parte del Comité Organizador del Congreso de Etnomusicología de la UNAM. Cuenta con un diplomado en Autogestión para proyectos músico-culturales por la misma institución. Realizó investigación para el departamento de Vinculación Regional de CONACULTA y en CONACyT por el CIESAS Unidad pacífico para el proyecto *Ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas*. Anteriormente trabajó en modelos de gestión educativa musical para instituciones privadas.

De vuelta al barrio. Aportes teórico-metodológicos del enfoque de lo “local” al conocimiento de la música en el espacio urbano

Christian Spencer Espinosa

En los últimos años la regeneración de la ciudad postindustrial ha provocado un cuestionamiento del valor de lo urbano. Dentro de este cambio, el concepto de localidad o “lo local” se ha visto influido por nuevas teorizaciones hechas desde la geografía, la filosofía y la antropología urbana, que han enfatizado la importancia del espacio como eje de la cultura. Este giro, que podemos llamar ‘reespacialización de la localidad’, ha permitido la renovación teórica de conceptos usados en el campo de los Estudios Musicales, como “escena musical”, “cuerpo” o “barrio”, ayudando a revalorar la localidad como fenómeno ligado al espacio (Appadurai 1996, Stokes 2004). ¿Qué es lo local y cómo puede delimitarse? ¿Existe la localidad como un enfoque realmente, o es nada más un marco teórico útil para hablar de escenas musicales y conciertos en el perímetro urbano? ¿Cómo entender este concepto hoy desde los Estudios Musicales?

La presente ponencia propone una discusión teórica acerca del significado de lo local y su relación con la música. Mi argumento central es que el concepto de localidad debe ser revisitado y ampliado para reutilizarse dentro de los debates teóricos de la cultura. Para ello ofrezco una definición de lo local-musical como “producción social del espacio” donde la música facilita la creación, mantención y/o resignificación del “lugar” en tanto agente “humanizado” del espacio. Basándome en ideas expuestas por la geografía cultural, la sociología urbana, la antropología y la etnomusicología (Cruces 2004; Massey 1994; Creswell 2004; Gieryn 2000; Tapia 2013 y Aguilar 2012), reflexiono sobre la manera en que el sonido puede intervenir el lugar/espacio para convertir a la música y a los músicos en actores con agencia sobre el espacio, especialmente aquellos espacios sujetos a las políticas urbanas públicas o privadas. De este modo espero hacer una contribución teórico-metodológica a la redefinición de lo local como enfoque para el conocimiento de la música en el espacio urbano.

Christian Spencer Espinosa es titulado en Sociología, licenciado en Música y doctor en Etnomusicología. Se ha desempeñado como académico en España, México y Chile publicando libros y artículos en inglés y español. Ha sido editor de la Revistas Resonancias (Scopus) y músico de varios conjuntos. Actualmente imparte clases en la Universidad de Guanajuato, es miembro del SNI (candidato) y participa del Proyecto Fondecyt (2016-2020) “Hacia una sociología de la cultura popular ausente” (Santiago de Chile: 1810-1925)”, radicado en Chile.

Mesa 15

Educación musical, políticas públicas e investigación acción

Uso político de la música en la educación musical de Mexicali

Ana Paulina Sánchez Rubio Terán

En esta presentación busca reflexionar sobre la concepción del arte o de cultura desde la política pública. Se realizará un análisis de la educación musical impartida en su proyecto artístico-social REDES por el Estado de Baja California en los últimos 4 años bajo el discurso de crear una mejora social específicamente en jóvenes y niños. Se pretende indagar en el discurso y preguntar cuáles son las líneas de acción utilizadas en el enfoque de la pedagogía musical en contra posición de las concepciones clásicas de los filósofos de la antigua Grecia sobre la teoría ético-educativa en la cual pensadores como Platón y Damón establecen distinción entre la música útil para el estado y la inútil. La primera es la música que se oye y la otra no; la segunda es digna de la atención de la filosofía puesto que involucra ciencias como la aritmética, geometría y la astronomía. La primera únicamente imita las emociones y sirve para el goce; mientras que la otra alimenta el intelecto y forma a las personas dignas de participar en la república. Se abre la cuestión si el Estado Bajacaliforniano tiene una idea clara de lo que quiere lograr al formar orquestas a gran escala. ¿Busca formar una sociedad intelectual o meramente contemplativa? Mi propuesta es que existe una concepción de la educación musical basada únicamente en la práctica instrumental debido a que Estado quiere resultados inmediatos por lo que se apresura la habilidad instrumental de los jóvenes. De este modo la educación en el proyecto de educación musical queda de lado. Los jóvenes y niños aprenden a leer o simplemente memorizar las notas del repertorio, la mayoría de las veces por imitación. Debido a que tienen que presentar las mejorías y avances de su habilidad práctica periódicamente ante las autoridades que fomentan este proyecto, tienen muy pocas o nulas clases de teoría musical. ¿Aprender únicamente a tocar un instrumento musical es realmente aprender sobre música?

En qué medida la ejecución del instrumento sirve de ayuda social, es decir, la ejecución del instrumento mantiene alejado a los jóvenes de la violencia social y del narcotráfico por el desarrollo del intelecto y cuestionamiento o únicamente como terapia ocupacional “entre más ocupado estés menos tiempo tienes de portarte mal”.

Ana Paulina Sánchez Rubio es licenciada en filosofía por UABC, Tijuana. Es maestra en Educación en el campo de Desarrollo Organizacional por CETYS Universidad, Mexicali. Fue miembro de la Orquesta Juvenil de Mexicali por 8 años consecutivos. Ha participado en diversos encuentros de orquestas nacionales juveniles y en festivales como Instrumenta Oaxaca. Docente en el programa de orquestas comunitarias REDES2025 y asistente de investigación y posgrado del IIC-Museo de UABC.

Los congresos de música en México durante el siglo XX

Artemisa Reyes Gallegos

¿Y después del Congreso? Un Congreso es una ventana al estado del conocimiento, nos muestra inquietudes y perspectivas en torno a un campo disciplinario, o multidisciplinario. Como individuos nos muestra elementos del contexto socio-cultural, como colectivo nos presenta intereses y logros de los individuos.

Durante el siglo XX en México, se llevaron a cabo cinco congresos de música en los que participaron activamente importantes personajes del quehacer y del pensar musical, relacionados con la academia. Algunos de ellos, visionaron que pugnaban por un, entonces, nuevo concepto de la música, y sobre todo por darle un sentido nuevo al ser músico con un status universitario. Aquellos congresos atendieron problemas de la formación académica proponiendo teorías y métodos modernos de enseñanza para las instituciones profesionales de educación musical. Su disposición a elevar la cultura del músico les llevó a proponer seminarios, sociedades de conciertos, publicaciones, propuestas académicas y ambiciosos proyectos de difusión de la cultura dirigidos también al público. con la finalidad de crear un ambiente en el que se pudiera apreciar la actividad y función de los intérpretes.

El sentido de identidad mexicana fue otro importante eje temático, de ahí el impulso al estudio del folklor, con ese objetivo se promovieron las “excursiones de investigación musical”, los programas de Historia de la música mexicana, acciones que ampliaron visiones de alteridad e influyeron en la revaloración de lo nacional tanto en las aulas como en la composición. Asuntos relacionados con políticas, industrias culturales y el campo laboral del músico fueron preocupaciones constantes en las sesiones plenarias.

En algunos Congresos la participación de ponencias fue preponderantemente académica, en otros, se contó con abundantes propuestas del ámbito laboral, como por ejemplo el sindicato de músicos.

En esta ponencia se expondrán los antecedentes, características y alcances de los congresos de música que se realizaron durante el siglo XX en México. El primero, de música sacra (1905) centrado en temas de composición y liturgia. Los otros, desarrollados en 1926, 1928, 1956 y 1964, centrados en la formación académica y cultura del músico y de la sociedad, en temas de identidad nacional y fomento de la investigación musical, así como en el campo de trabajo del músico y su función social.

Artemisa Reyes Gallegos es licenciada en Arpa y doctora en Musicología por la Escuela Nacional de Música-UNAM, y maestra en Humanidades por la Universidad de Anáhuac. Es arpista principal de la Orquesta Sinfónica del IPN y docente de la Facultad de Música-UNAM. Fue Secretaria General (2004-2010) y Secretaria Académica (2010-2011) de la Escuela Nacional de Música-UNAM. Actualmente desarrolla investigación en la convergencia de la preservación patrimonial, la cultura y los acervos musicales con temas emergentes de interés mundial como la Sustentabilidad, el Desarrollo Sustentable y el cambio climático plasmados en varias publicaciones.

La mirada etnomusicológica y sus posibles aportaciones al campo de la educación musical

María de Lourdes Palacios González

Los educadores musicales precisamos de la reflexión etnomusicológica para caminar hacia una concepción más amplia del fenómeno musical. Urgimos de su mirada para reconocer lo humano que toda expresión musical entraña y las implicaciones culturales que su práctica conlleva. Lo anterior en virtud de que el modelo paradigmático de la modernidad –el cual erigió a la música como objeto abstracto independiente de la experiencia humana-, es insuficiente para pensar desde lo más hondo el sentido que la música tiene en la vida de las personas y la sociedad, así como para orientar procesos formativos en escuelas y conservatorios, capaces de cubrir la diversidad de aspiraciones que la población estudiantil requiere satisfacer hoy en día. En contraposición y como consecuencia del agotamiento del modelo musical occidental, se ha podido apreciar que existe, un creciente interés por parte de músicos, docentes, investigadores, de explorar otras formas de

construcción de conocimiento musical, entre las que destacan las formas de transmisión de las culturas musicales de tradición oral. Es a partir de estas consideraciones que el presente trabajo se plantea, tomando en cuenta las herramientas epistemológicas que el conocimiento etnomusicológico pone al alcance, profundizar en la caracterización de los procedimientos de transmisión oral de la música, a través de la focalización de los aspectos formativos implicados en dichos procesos, para comprender su dinámica interna, principios y mecanismos de reproducción, transmisión y aprendizaje que le son propios. Se considera que dicho conocimiento puede contribuir a ampliar los horizontes de la educación musical académica, aportando elementos para construir propuestas culturalmente más cercanas y congruentes con nuestras realidades, además de más abiertas, creativas e incluyentes. Los resultados conseguidos hasta el momento permiten establecer que la concepción sistémica y procesual de la música, que asume su carácter dinámico y de permanente transformación (Camacho, Flores, Alonso, otros), así como el reconocimiento y valoración de sus formas de transmisión y aprendizaje, que transcurren por vía de la oralidad, y que se les entiende como proceso socio pedagógico enmarcado por la cultura (Flores, 2013), tienen posibilidades de brindar nuevos referentes para pensar desde otro lugar los modelos de educación musical pertinentes a los contextos y la realidad actual de nuestras jóvenes generaciones.

María de Lourdes Palacios es maestra y doctoranda en Pedagogía por la FFyL de la UNAM. Realizó estudios de Licenciatura en Pedagogía en el CIDHEM y de Educación Musical y Fagot en la ENM de la UNAM y la EMVM Ollin Yoliztli. Es profesora en la Licenciatura en Pedagogía, SUAYED, FFyL, UNAM. Ha desempeñado tareas en la docencia, investigación, gestión y planeación educativas, en instituciones como el INBA, CNA, CONACULTA, SEP y otras.

Mesa 16

Epistemología y meta-epistemología

La materialidad de las prácticas musicales

Margarita Muñoz Rubio

En los últimos meses el mundo ha sido testigo de hechos atroces que han terminado con vidas humanas aniquiladas por la fuerza de las armas, hayan sido por la mano de solitarios, de grupos autodenominados terroristas o por la violencia de Estado, como es el caso de Ayotzinapa o Nochixtlan.

Con ellos seguramente han muerto parte de sus lenguas, costumbres, saberes, representaciones y creencias. Es decir, la muerte de esos seres humanos ha destruido para siempre, al menos una parte de la cultura de la cual las víctimas eran portadoras.

Otro caso de violencia es el de los pueblos originarios, como Xochitlan, que defienden con su propia vida su derecho a la tierra y aún más, su derecho a mantener sus modos de producción cultural a partir de relaciones de respeto y equilibrio con la naturaleza.

La transformación de las relaciones de los pueblos con su entorno natural da como resultado la transformación de sus culturas, entendidas en este texto, cabe aclarar, como la teoría, las herramientas, las tecnologías, las prácticas que producen sus vidas cotidianas, es decir la materialidad de sus culturas.

En el lenguaje de las instituciones internacionales o nacionales encargadas de las políticas indigenistas, la tarea fundamental es la defensa y protección de aquello que esas culturas producen. De manera eufemística afirman que las “manifestaciones del patrimonio cultural desaparecen una detrás de la otra” sin mencionar que son los pueblos los que al verse obligados por las decisiones de los Estados a abandonar sus tierras y por tanto sus modos de producción de lo social, se ven obligados también a abandonar sus prácticas culturales.

Así, las nociones adoptadas por el mundo académico de la etnomusicología, como patrimonio intangible, que fueron generadas en las instituciones mencionadas, tendrían que ser revisadas desde la circunstancia sociopolítica actual. Más aun, tendría que ser analizadas desde una postura crítica y autónoma que posibilite un balance de la práctica común de la investigación de la música de pueblos originarios y prácticas tradicionales, generada en los últimos años.

Desde un punto de vista interdisciplinario la tarea que se propone este trabajo es un análisis crítico de la episteme de la práctica común y una propuesta de la noción de materialidad de las prácticas musicales de las culturas, en un afán de revisar la relación actual del campo de la etnomusicología con los sujetos productores de prácticas musicales.

Margarita Muñoz Rubio es licenciada en Música (Piano) por la Universidad de las Artes de Filadelfia. Es doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora de la Facultad de Música de la UNAM y dicta el Seminario Sociología de la Música del Programa de Maestría y Doctorado en Música, de la misma casa de estudios. Su interés intelectual y académico primordial es el desarrollo de herramientas teórico metodológicas de la sociología de la música útiles para la construcción de investigaciones en el cruce interdisciplinario con la conceptos provenientes de la investigación musical, la historia y la filosofía.

Sujeciones y disrupciones. Discurso disciplinar-institucional y praxis del pensamiento en el ámbito de la licenciatura en etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM

Alejandra Cragnolini

Siguiendo a Foucault, pensamos a la etnomusicología desde el orden del discurso, como espacio de lucha y como objeto de deseo. En tanto disciplina científica rige y controla la producción del discurso, define sus objetos, sus métodos, y un corpus de proposiciones consideradas verdaderas. Asimismo, los sistemas educativos bajo los cuales la disciplina se transmite, constituyen modalidades políticas de perpetuación o modificación de dichos discursos (Foucault 2009).

La licenciatura en etnomusicología que, desde 1985, se imparte en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, configura un dispositivo (Agamben 2011) más en el entramado de sostén, perpetuación o cuestionamiento de saberes y de formaciones discursivas disciplinarias.

El objetivo de esta ponencia es interpretar críticamente el proceso local de formación del discurso etnomusicológico, en interacción con la praxis académica y del pensamiento, circunscribiéndonos al ámbito de construcción de conocimiento en la relación docentes-alumnos. Se presenta una sistematización de los principales problemas de investigación planteados por los alumnos de la carrera de etnomusicología en la última década, en el marco de proyectos de cambio de cambio de nivel de propedéutico a licenciatura, y de tesis de licenciatura, en correlato con su posicionamiento en el entramado del diseño curricular, y del contexto institucional.

Partiendo del supuesto de que, tanto docentes como alumnos somos hablados por el discurso disciplinar-institucional (Lacan 2003), se analizan las tensiones generadas en el proceso de planteamiento de preguntas de investigación y de las correspondientes metodologías para su abordaje, en relación a la sujeción a proposiciones de verdad. Asimismo se problematiza en torno a cómo dicha coacción de saberes interviene en el plano actitudinal, imposibilitando ciertas preguntas, reforzando represiones y mecanismos defensivos, o deviniendo en angustia frente al imperativo de métodos no adecuados para problemáticas emergentes.

En tanto dicho disciplinamiento discursivo se instala en un cuerpo, lo sujeta a significantes que insisten a pesar de los procesos de puesta en cuestión; lo afecta con imperativos totalizantes posicionadores de sujetos. Sin embargo, en el acto de pensar, irrumpen saberes, conceptos, preguntas que, anclados en lo vivencial, trastocan los límites y los objetos de las formaciones discursivas disciplinarias y ponen en jaque la compulsión a repetir proposiciones y métodos con valor de verdad. Lo que aparece como disruptivo genera extrañeza y resistencias, en tanto el Discurso Universitario, del lado del Amo (Lacan 2006), opera desde un “saber” sobre lo que se debe hacer. La lucha con esta tensión se traduce en un constante repensar métodos, en un convivir con la angustia de la incertidumbre frente a la subversión del mandato y en una configuración de nuevos saberes que, progresivamente, des-sujetan y producen políticas de intervención desde el saber hacer de la disciplina.

Bibliografía

Agamben, Giorgio 2011. ¿Qué es un dispositivo ?. *Sociológica* 73-26: 249-264.

Foucault, Michel 1999. *Estrategias del poder*. Vol. II. Barcelona: Paidós.

_____ 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ 2009. *El orden del discurso*. México: Tusquets.

Lacan, Jacques 2003. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ 2006. *Seminario XVII. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Alejandra Cragolini es licenciada en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios de doctorado en la misma casa de estudios, en el área de Artes. Es docente de las asignaturas Métodos y Técnicas de Investigación, Seminario de Investigación y Etnomusicología III-IV, de la Licenciatura en Etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y actual Presidenta del Claustro. Ha desarrollado investigación en el área de música popular, siendo su foco de interés la relación entre prácticas musicales subjetividad y vínculos sociales; y música y mercado.

En torno a la categoría de *culturas musicales* en la práctica de la etnomusicología mexicana contemporánea

Roberto Campos Velázquez

Con base al lema de la convocatoria, mi propuesta de participación tiene como objetivo problematizar en torno a la categoría de *culturas musicales*, frecuentemente empleada en el discurso etnomusicológico mexicano de la última década. Este ejercicio de problematización, parte de mi propia experiencia docente como profesor de la asignatura *Culturas musicales de México* (I y II), la cual forma parte del mapa curricular de la licenciatura en Etnomusicología, que ofrece la Facultad de Música de la UNAM.

Si epistemología define los métodos o las modalidades mediante las cuales se genera y se valida el conocimiento, en este caso desde la etnomusicología en tanto ciencia social, conviene entonces falsear la categoría en cuestión para determinar si ésta no se ha convertido en una categoría que nos esté impidiendo estudiar, conocer y comprender cualquier tipo de práctica musical. Más aun, conviene revisar si la categoría de Culturas musicales de México –tal y como se está empleado en la práctica pedagógica y el discurso etnomusicológico mexicano contemporáneo–, no se ha transformado ya en una expresión que está instrumentalizando nuevas formas de exclusión social.

Roberto Campos Velázquez es licenciado en Estudios Latinoamericanos (FFyL-UNAM) y en Etnomusicología (FaM-UNAM). Es maestro y doctor en antropología por el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA-UNAM). Labora en el Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (UNAM). Es profesor de asignatura en la FaM y co-coordinador del seminario “La antropología de la música y la etnomusicología en México (IIA)”. Cuenta con dos libros aceptados para su publicación: 1) Sonidos símbolo: etnografía de las expresiones sonoro-musicales de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca (Colección Posgrado, UNAM); 2) Música ritual de un pueblo huave (IIA, UNAM).

¿Rebasamos la brecha? Cruces entre epistemología y meta epistemología en la práctica etnomusicológica

Patricia Verónica Licona

Un problema que se despliega del lema convocante de este Congreso pone en relieve la tensión que se presenta en la mayoría de los ámbitos de práctica e investigación musical, en tanto si la Etnomusicología como ciencia ejerce poder en relación con sus objetos de estudio. La pregunta pone a reflexión una problemática relevante respecto de la gestión en investigación y cuestiones epistemológicas propias de la disciplina, que comúnmente se circunscriben a cuestiones de métodos cuya impronta proviene de lo que se denomina concepción heredada. Nos interesa proponer y reinstalar en este encuentro una reflexión sobre una epistemología política, tal como la entiende Oscar Varsavsky, particularmente en su obra *Ciencia, política y cientificismo* (1969) como aquella que define el proceso de producción del conocimiento, su jerarquización y su contexto pedagógico, y que considera a la política como una clave de abordaje privilegiada a la hora de estudiar ese proceso, entre otras temáticas. En vista a ello, se hace necesaria una indagación meta epistemológica de las instituciones que gestionan agendas de investigación en música. Si damos por afirmativa la consideración de que la etnomusicología interactúa e intercambia con los diferentes actores de los procesos que analiza la agenda que propone, nos preguntamos si la misma surge de esta interacción.

Reafirmar este tipo de epistemología nos lleva a deconstruir las instituciones gestoras de investigación como factores decisivos de la política científica y su incidencia en planteos epistemológicos propios de la disciplina. En la presente ponencia no haremos un examen exhaustivo de dichos planteos, sino atenderemos al cruce entre epistemología y meta epistemología, cruce que vislumbra la prioridad de epistemologías alternativas (ciencia y filosofía, etnometodología, ciencia y género, construcción social, ciencia y bioética, etc.) para la comprensión de prácticas complejas como son las prácticas musicales. Esta mirada nos puede ayudar a pensar algunas respuestas posibles del tema convocante: por ejemplo respecto de qué, quién, o cómo se determina una agenda en investigación, y de qué manera se establecen los problemas y prioridades de los estudios etnomusicológicos.

Bibliografía

- Bunge, Mario 198. *Epistemología*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Badiou, Alan 2009. *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Castro, Edgardo 2014. *Introducción a Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ 1992. *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets
- Varsavsky, Oscar 1976. *Ciencia, política y cientificismo*, Buenos Aires: CEAL
- Veyne, Paul 2009. *Foucault. Pensamiento y vida*, Madrid: Paidós.

Patricia Verónica Licon es profesora superior en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires; profesora en música, especialidad Musicología, por el Conservatorio Provincial de Música “Alberto Ginastera”, y profesora de Artes en música, por la misma institución. Se desempeñó como documentalista en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” entre los años 2003 y 2014. Actualmente ejerce como profesora en diferentes institutos de formación docente dictando las materias Filosofía, Arte y Educación y Reflexión filosófica de la educación; y en el Conservatorio de Música “Alberto Ginastera”, las asignaturas Filosofía y estética de la música y Música de los siglos XIV-XVII. En curso de la Maestría en Epistemología e Historia de la ciencia, en UNTREF, y del Doctorado en Musicología en la UCA de Buenos Aires.

Mesa 17

Música y políticas públicas II

Una reflexión etnomusicológica acerca del universo sonoro de los pueblos *yumanos* de Baja California

Atsumi Ruelas Takayasu

En el sistema musical de los indígenas *yumanos* bajacalifornianos surgieron numerosas transformaciones que se han visualizado desde las últimas tres décadas a partir de un fenómeno llamado rehabilitación. Éste fenómeno, en consonancia con una reincorporación de la lengua nativa, se ha reflejado en las sonoridades y gustos musicales que se entrecruzan en la vastedad del universo sonoro indígena *yumano*. Sin lugar a duda, la historia, migración, mass media, el internet y los espacios de interacción en el ciberespacio, entre otros factores, coadyuvan a lograr un intercambio dialógico de prácticas musicales, de disfrute, placer y motricidad del sistema musical *yumano*; en este sistema musical se encuentran músicas como el *kuri kuri*, la música de guitarra, los corridos, reggaetón, música de banda, entre otros. Es así, como ésta investigación es parte de una reflexión en torno a las culturas musicales de los *yumanos* bajacalifornianos desde una “otra” perspectiva en donde combino, como diría Renato Rosaldo, la “lengua cotidiana” y la “jerga técnica”; es así pues que me pregunto: ¿cuál es este universo sonoro de los indígenas *yumanos* que no está institucionalizado o reconocido para entrar en las políticas culturales de revitalización de una cultura? ¿sólo el *kuri Kuri*¹ (música tradicional) aparece como la máxima expresión cultural de los indígenas? Así, a partir de una etnografía musical donde analizo el proceso de transformación, creación, difusión y consumo de lo que actualmente es la cultura musical de los indígenas *yumanos* de Baja California pretendo resolver estos cuestionamientos. Además, reflexiono en torno a los conceptos de revitalización (rehabilitación), la contraposición entre lo nuevo popular y lo viejo-tradicional en las culturas musicales,

la triada patrimonio incluyente-excluyente y las implicaciones que trae consigo el catalogar la música que hace, reproduce, consume y disfruta un pueblo, comunidad o individuo con estas grandes conceptualizaciones rígidas que sólo pueden describir una parte de ellas, pero no el todo.

¹ *El kuri kuri* es canto, danza, fiesta y performance a la vez, es un sistema dinámico y complejo de manifestaciones de los indios *yumanos*. Por lo tanto, cuando me refiero a *kuri kuri* hablo de una triada (canto música y danza) de manifestaciones que se vuelven inoperables si no se piensan en conjunto.

Atsumi Ruelas Takayasu realizó sus estudios de maestría en Etnomusicología en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es licenciada en música con especialidad en piano graduada en la Universidad Autónoma de Baja California. Es colaboradora del proyecto “Las nuevas facetas de la música tradicional” y “Proyecto de Investigación Etnográfica de la Ciudad de México” en colaboración con la Secretaría de Cultura del Distrito Federal y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Impactos de la gentrificación en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Músicos callejeros: apropiaciones y resignificaciones en el espacio público urbano

Pablo Iván Argüello González

Cómo incide en los músicos callejeros un proceso global como el de la gentrificación a nivel local en el Centro Histórico de la Ciudad de México? ¿El músico callejero puede ser considerado como un agente liminal¹ que se diferencia de las personas que trabajan en los espacios públicos u otro tipo de actores sociales que se instalan en la calle (prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, entre otros)? ¿Existe un arquetipo ideal de músico callejero el cual es aprovechado por los que se benefician directa o indirectamente de este fenómeno?; ¿y si no es así, qué conflictos surgen a raíz del proceso de gentrificación cuando los músicos callejeros llevan a cabo una apropiación del espacio público urbano? Al hablar sobre la gentrificación, nos referimos a los cambios estructurales y simbólicos que surgen en ciudades de todo el mundo como resultado de las políticas económicas neoliberales, que remozan y(o) reutilizan zonas deterioradas o en abandono para reconstruirlas y, en su caso, atraer a sectores más privilegiados de la sociedad para que habiten estos espacios. Se analiza la reconfiguración del sentido de experiencia en el espacio público de lugares gentrificados del Centro Histórico en donde, desde inicios del siglo XXI y hasta la fecha, se ha visibilizado un proceso de ‘higienización’ de las calles que, mediante el ejercicio de la violencia tácita y(o) simbólica, promueven un desplazamiento de sectores de la sociedad que se vuelven ‘incómodos’ ante la mirada de los sectores privilegiados, grandes capitalistas y otros sectores de la sociedad. En este sentido, se indaga si hay un derecho a la presencia (Giglia 2014) de músicos callejeros en este tipo de espacios renovados y se observan sus estrategias de movilidad. También se examina si existen desplazamientos forzados y cómo se dan y, por último, qué tipo de músicos - y qué estilos musicales- son tolerados y mediante qué prácticas.

¹ *Liminal* adj. Que concierne al comienzo de una cosa. En términos antropológicos dicho concepto fue abordado por los etnógrafos Arnold Van Gennep y Victor Turner, así como por otros investigadores, para referirse a las tres fases de transición que experimentan los miembros jóvenes de diversas sociedades: 1) ritos de separación (preliminares), 2) de transición (liminales) y, 3) de incorporación (posliminales). En el caso específico de mis sujetos de estudio, utilizó este concepto para referirme al espacio intermedio que ocupan los músicos callejeros en el espacio público urbano en contraposición con individuos que no trabajan en el espacio público

(mendigos) y con otros actores sociales que trabajan en la calle como las prostitutas, los vendedores ambulantes, los franeleros, entre otros. Véase: Urteaga, Maritza 2009. Juventud y antropología: una exploración de los clásicos. *Rutas de Campo* 53:13-27.

Pablo Iván Argüello González cursó la licenciatura en Antropología Social en la Escuela Nacional Antropología e Historia de la cual es profesor en el departamento de Etnología donde imparte el Proyecto de Investigación Formativa (PIF) en Etnomusicología. Actualmente cursa la Maestría en Antropología Social en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) de la Ciudad de México. A su vez, se desempeña como Coordinador del Catálogo de Jazz de la Fonoteca Nacional de México. Cursó estudios musicales en la Escuela Libre de Música y el propedéutico en la Escuela Superior de Música (INBA).

La música de Nonoava, Chihuahua y el patrimonio cultural

**Roberto Francisco Pérez Galindo
y Bertha Alicia De la Hoya Mercado**

El pueblo de Nonoava, Chihuahua, se encuentra a 250 Kilómetros. Al oeste de la Ciudad de Chihuahua. Es cabecera municipal del municipio del mismo nombre y pertenece a la sierra madre Occidental o Sierra Tarahumara, como es comúnmente llamada en este estado. Municipio habitado por mestizos principalmente, aunque también existe un sector importante de población indígena de la etnia Tarahumara. Este pueblo serrano Chihuahuense se identifica y caracteriza por ser generador de gran cantidad de músicos que, tanto de manera individual, como en forma grupal, salen de su pueblo y ejercen el oficio en diferentes lugares del estado, incluso fuera de éste.

El presente trabajo describe la tradición musical que existe en el pueblo serrano de Nonoava, en el estado de Chihuahua. La expresión musical actual tiene sus orígenes hace aproximadamente 100 años tema que se trata en la exposición y durante los cuales se identifican algunas familias que durante ese mismo tiempo han conservado el oficio y mantienen viva la práctica hasta la actualidad.

La expresión musical de Nonoava aunque música norteña, tiene aspectos singulares en su práctica, instrumentación, y en la relación que esta comunidad tiene con su música. Factores socioculturales como el aislamiento condición que tuvo hasta hace pocos años, por la falta de vías de transporte y comunicación han incidido en la práctica musical. La ubicación geográfica de esta población en un estado norteño y fronterizo, sí como el oficio de la ganadería aunado al de la migración temporal de su población a los Estados Unidos, principalmente, ha dejado su huella en la música Nonoavense, que en un permanente ir y venir de los miembros de su comunidad, también llevan y traen influencias culturales y entre estas, las musicales que dan singularidades a su expresión. También la influencia de la música popular de los estados vecinos como Sinaloa, se refleja en la dotación instrumental de Nonoava que la configura como una expresión musical norteña con sus características propias.

Por último, este trabajo relaciona la tradición musical en cuestión con el concepto de patrimonio cultural en el que la Antropología ha aportado buena parte de la discusión a nivel nacional e internacional. Se complementa la exposición con genogramas de las principales familias de músicos, fotografías y ejemplos musicales.

Bertha Alicia De la Hoya Mercado es licenciada en Música, opción Educación Musical y maestra en Educación Superior de la Universidad Autónoma de Durango. Actualmente cursa el Doctorado en Educación, en la misma casa de estudios. Es Catedrática de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma

de Chihuahua, titular en el área de violín, pedagogía musical e investigación en las Licenciatura en Música y Licenciatura en Educación Artística.

Roberto Francisco Pérez Galindo es licenciado en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua. Profesor Investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Es pasante de la maestría en Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ganador del “Premio Chihuahua” en la categoría de Ciencias Sociales, en su edición 1996. Por el Trabajo de investigación “La música en Chihuahua”, en coautoría con Raúl Balderrama Montes.

Mesa 18

Interdisciplina y metodología

Quando la mirada poscolonial se queda corta: El Códice Martínez Compañón del Trujillo como portador de epistemologías patrióticas andinas

Alejandro García Sudo

El obispo Baltasar Martínez Compañón (1737-1797) dejó un relato pormenorizado de su visita pastoral a las provincias andinas del norte peruano en el Códice Trujillo (c. 1782- 1788). Producto del reformismo borbónico, el Códice fue una de las primeras etnografías americanas de corte ilustrado (Van der Spoel 2013; Berquist 2014). Desde inicios del siglo XX, las transcripciones musicales del Códice se han presentado como evidencia histórica de mestizaje cultural alrededor de Cajamarca. Son fuente indispensable para aquellos interesados en músicas vernáculas del Perú colonial y en corrientes indigenistas en la música andina de años posteriores.

Recientemente, algunos musicólogos han reevaluado las narrativas de la música española en América usando teorías poscoloniales (Coelho 2005; Irving 2010). Piensan que la música del Códice Trujillo simboliza una imposición ideológica por parte de autoridades hispanas (Palmiero 2011; Palominos Mandiola 2014). Argumentan que las tonadas recopiladas por Martínez Compañón no son vernáculas, pues manos europeas intervinieron en su transcripción. A la vez, escuchan ecos de rebeldía anti-colonial: en la hibridez estilística de la música del Códice perciben una expresión velada de resistencia cultural indígena.

En este trabajo argumento que las interpretaciones anteriores pecan de miopía. Haciendo uso de fuentes y herramientas historiográficas rara vez contempladas por musicólogos —la obra de Jorge Cañizares Esguerra (2001) y otros historiadores de la Ilustración iberoamericana— propongo que la música del Códice Trujillo pudo oírse una expresión de patriotismo local o nativista por parte de gobernantes indígenas del siglo XVIII. Éstos movilizaron símbolos y rituales imperiales en busca de legitimidad política en una época de reformismo. Propongo que el obispo Martínez Compañón y los caciques andinos colaboraron en dicho proyecto, y que las tonadas del Códice expresaban anhelos de continuidad de un tipo de gobierno colonial, no su destitución.

Al interrogar el pensamiento de quienes participaron en la producción de textos musicales del pasado me sumo a esfuerzos por avivar el campo de la etnomusicología histórica. Este campo estudia discursos locales en torno a la música y sus transformaciones en el tiempo (McCollum y Hebert 2014). La música del 2 Códice Trujillo, un artefacto del siglo XVIII en el que colaboraron voces hegemónicas y subalternas simultáneamente,

debe estudiarse con una sensibilidad que trasciende las barreras que separan la etnomusicología de la musicología histórica. Busco tender cimientos interdisciplinarios sólidos para posicionar la música colonial hispanoamericana en un contexto mejor informado históricamente.

Alejandro García Sudo es estudiante de doctorado en el Departamento de Musicología de la Universidad de California, Los Ángeles. Cursó la Licenciatura en Relaciones Internacionales en El Colegio de México y la Maestría en Musicología en la Universidad de Western Ontario. Fue becario Fulbright-García Robles (2013-2016). Su tesis aborda algunos proyectos de intercambio cultural en el sistema interamericano durante los años iniciales del panamericanismo (1890-1930). Asimismo, está interesado en la historia de la radiodifusión y en la de los usos contemporáneos del repertorio virreinal hispanoamericano.

Testimonios iconográficos de la representación del negro escénico en el ritual del palo volador

Erika Salas Cassy

El estudio de las prácticas musicales de los esclavos africanos en América requiere la revisión de diversos documentos y fuentes primarias. A pesar de que cada vez son más los estudiosos que enfocan su mirada a la influencia o raíces africanas de la música en México, hace falta una relectura de las fuentes históricas enfocándose en la historia de la vida cotidiana y prácticas de las clases subalternas.

El presente trabajo muestra evidencias iconográficas de las prácticas músico-escénicas de la segunda mitad del siglo XVII donde el teatro popular insertó al personaje del negro músico y bufón en el ritual del palo volador. Por medio del análisis iconográfico de dos biombos novohispanos y el método etnográfico se pretende demostrar los cambios y continuidades que tuvo la representación escénica del negro en el ritual. Se espera que con el estudio de estas fuentes y su correlación con las prácticas actuales se contribuya a la generación de conocimiento respecto al intercambio cultural en el pasado y presente musical de México.

Erika Salas Cassy es etnomusicóloga, doctoranda en el Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM. Curso de Musicología "Protección y difusión del patrimonio artístico Iberoamericano" en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Ha trabajado en investigación con instituciones como ADABI, UNAM y University of Chicago. Ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales y cuenta con diversos artículos publicados.

El jazz como objeto histórico

Joshuan Lovana Martínez

Pensar en cómo historiar el jazz es un ejercicio que puede llevarnos a un terreno de tensiones disciplinarias de diversa índole; pero podemos partir del hecho de que constituye una expresión artística completa, que no sólo se ciñe a lo estrictamente musical. Entonces, discernir sobre los impactos del jazz en los estratos sociales que lo han producido y en los espacios que lo han recibido, merece poner en discusión distintos enfoques teóricos y no sólo quedarnos en la revisión historiográfica.

Al tratar al jazz como un arte e intentar historiarlo, la incógnita

a resolver es saber cuáles son los criterios y conceptos que envuelven a la elaboración de la historia del arte y qué determina su relevancia. Podríamos cómodamente reprochar a la musicología su excesivo énfasis en los análisis formales de estructura y composición, así como su falta de profundidad en el uso de la historiografía, la cual puede ampliar nuestras dimensiones interpretativas sobre este arte; pero cuando se estudia un objeto tal como la música, no se pueden dejar de lado las consideraciones filosóficas y estéticas que lleva en sí misma la creación musical.

Por lo general, la historicidad de los fenómenos musicales parte del establecimiento de cánones –filosóficos, históricos, estéticos, musicológicos, etcétera-, mismos que deben problematizarse para obtener una visión amplia sobre nuestros objetos de estudio (en este caso el jazz), con la finalidad de no quedarnos sólo en los enfoques “formales”, que tienden a determinar los tipos de música, por ejemplo, como “jazz” o “no jazz”, sin reparar en las connotaciones del origen que tiene el arte en el seno de una sociabilidad.

Con la intención de entender al jazz como un objeto de estudio histórico, que no se quede sólo en el plano historiográfico, es necesario revisar algunos enfoques interpretativos sobre el estudio de lo musical como un ente histórico: desde la “dimensión musical de la historia” de Steinberg, el análisis realizado por Adorno sobre la ideología en la música, la impronta del capitalismo en la música revisada por Hobsbawm, entre otras aproximaciones; para darnos cuenta que, en realidad, el jazz ha sido cruzado por conceptos como la modernidad o la diáspora, que nos permiten usarlo como un elemento complejo de análisis cultural.

Joshuan Lovana Martínez estudió historia en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, y guió para televisión en el Centro de Capacitación Televisiva de la Dirección General de Televisión Educativa. Realizó la tesis *Los usos sociales del jazz en México*. Es miembro del Seminario Permanente de Historia y Música en México de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Está interesado en temas musicales desde la historia intelectual y la historia cultural. Ha presentado ponencias en distintos foros sobre jazz y hip-hop.

El archivo inasible de la industria discográfica de Medellín (Colombia)

Carolina Santamaría Delgado

El crecimiento del campo de estudios de música popular en América Latina en los últimos años requiere del desarrollo de nuevas herramientas conceptuales para explorar repertorios que hasta el momento habían recibido poca atención por parte de la academia. Es el caso de la música popular producida masivamente por varios sellos discográficos de la ciudad de Medellín (Antioquia), la cual fue epicentro de la industria musical colombiana entre las décadas de 1950 y 1970. En esta ciudad se produjo una buena parte de los repertorios de música tropical (cumbia, porro, vallenato, etc.) que se difundieron con mucho éxito por toda América Latina durante ese periodo, así como numerosos repertorios ecuatorianos y venezolanos. Pese al gran impacto de esta producción discográfica en todo el continente, los intentos de varios investigadores por reconstruir el desarrollo de la industria han tenido grandes dificultades ante la inexistencia de archivos empresariales que permitan documentar históricamente esos procesos. Sin embargo, en la ciudad se conservan una de las fonotecas de música popular más ricas del continente (la Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque de la Gobernación de Antioquia), una activa asociación de coleccionistas de acetatos, y numerosos bares donde la gente va a tomar licor mientras escucha acetatos grabados hace más de cincuenta años.

El análisis de la producción de la industria discográfica antioqueña plantea ciertas dificultades metodológicas que a la vez tienen implicaciones epistemológicas. ¿Cómo documentar procesos o trazar líneas cronológicas cuando no hay uno sino muchos archivos enormes y variopintos? ¿Cómo trabajar con colecciones particulares (incluyendo la Fonoteca que tuvo el mismo origen), que son muestras parciales construidas según los criterios de selección de sus dueños? ¿Cómo reconstruir la producción masiva de discos anteriores a 1970, momentos en los que no incluían fecha de prensaje? Esta ponencia muestra el trabajo de construcción de lo que podría llamarse un archivo inasible de la industria discográfica de Medellín, a partir de una complementariedad entre los conceptos de “archivo” y “repertorio” propuestos por Diana Taylor. En esta manera de repensar el archivo se pone en juego la reconstrucción de una memoria colectiva que está a mitad de camino entre la recopilación documental (catalogación de discos y recolección de fuentes periodísticas de la época) y el diálogo con los saberes de músicos, antiguos empleados de la industria y coleccionistas de acetatos.

Carolina Santamaría es PhD en Etnomusicología. Es profesora investigadora en la Universidad de Antioquia. Ha realizado ponencias y presentaciones en congresos internacionales de asociaciones como SEM y IASPM-LA. Autora de varios artículos y coautora de *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives* y *La Provincia*, merecedor en Colombia del premio Alejandro Ángel Escobar 2015 a mejor investigación en Ciencias Sociales y Humanas.

Mesa 19

Música, ritual y cotidianidad

El *Chimbángueles*. Manifestación ritual en honor a San Benito de Palermoen el sur del Lago de Maracaibo. Acercamiento a sus particularidades en lacomunidad de Palmarito, estado Mérida, Venezuela, a través de su significación

Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Palmarito, pequeño pueblo de pescadores situado a orillas del Lago de Maracaibo, es el único puerto lacustre del Estado Mérida, en Venezuela. Se ubica a 182 kilómetros de la ciudad capital (Mérida). Allí viajamos para conocer la manifestación musical que rinde culto a San Benito de Palermo en el sur del lago de Maracaibo: El *Chimbángueles*, lo que nos permitió describir, caracterizar y analizar esta compleja expresión que identifica a sus pobladores como pueblo afrodescendiente.

En Palmarito este ritual se ejecuta con siete golpes: Cantica, Chocho, Ajé, Chimbangalero vaya, Misericordia, San Gorongome vaya y Guaro, cómo estás; con una batería de ocho tambores, flauta, maraca y campanas de la iglesia, que acompañan los cantos dentro de un ambiente cargado de simbolismo y ritualidad, cuyos vasallos están organizados en cofradías. La información de campo se ha registrado mediante el método etnográfico.

En base a entrevistas a informantes clave y observaciones, nos aproximaremos a un análisis crítico de los discursos rituales para comprender la significación que para esta comunidad tiene esta festividad; para lo cual acudiremos a los estudios de performance como perspectiva de análisis crítico, planteada por Alejandro Madrid (2009), que nos ayudará a entender qué es lo que las manifestaciones culturales hacen en el lugar en el que se dan –en el caso que nos ocupa, el *Chimbángueles* de San Benito en Palmarito– y qué les permite hacer a la gente en su vida cotidiana, enfocándose no sólo en

una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos o performances dentro de la música, la danza, el teatro o los rituales, sino también en otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades.

Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música (Madrid, 2009). Por otra parte, entendemos el significado musical tal como lo expresa Rubén López Cano (2007), como el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación, relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música.

Rosa Iraima Sulbarán Zambrano es musicóloga y doctora en Antropología. Se desempeña como profesora en las menciones Musicología y Etnomusicología y forma parte del equipo de Investigación de Artes Tradicionales de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE en la ciudad de Caracas, Venezuela. Es investigadora del Programa de Estímulo a la Investigación y a la Innovación (PEII) del Observatorio de Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI). Es miembro del Consejo Internacional para el Estudio de la Música Tradicional.

El Tequio y la Correspondencia musical: prácticas de comunalización entre los Mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca

Mercedes Alejandra Payán Ramírez

Si la música está vinculada a todos los ámbitos de la vida social de los grupos humanos, cabe preguntarse: ¿Cómo se vinculan las prácticas de comunalización a las prácticas musicales?, y, considerando que la comunalidad es un tipo de socialidad entre los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, ¿cómo a través de la música y su aprendizaje dentro de la Escoleta se tejen las relaciones sociales entre los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe?, ¿qué lugar ocupan sus diferentes integrantes?, ¿cuáles conocimientos y habilidades son prioritarios?, ¿cuáles estrategias emplean para su transmisión?, ¿cuáles repertorios se interpretan en las distintas ocasiones?, ¿cuáles comportamientos exigen estos distintos momentos del desarrollo musical? y, ¿cómo estas personas moldean la música?, pero también ¿cómo la música los moldea como personas?

Comprendiendo las manifestaciones musicales como los artefactos culturales de Clifford Geertz y la valoración de las mismas a la hora de realizar la transmisión de los conocimientos que implican a las diferentes personas que conforman un grupo social, como John Blacking lo señala, se interpreta y explica el fenómeno producido dentro la Escoleta.

Se parte de las discusiones en torno al concepto y práctica viva de la comunalidad, iniciadas desde la década de los 80 por los antropólogos orgánicos Floriberto Díaz, mixe de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, y Jaime Martínez, zapoteco de Guelatao de Juárez, y continuadas por el antropólogo Benjamín Maldonado y, más recientemente, retomadas por el etnomusicólogo Sergio Navarrete.

Por otro lado, las experiencias documentadas en el trabajo de campo reportan que las dos actividades más representativas del hacer comunal en la Escoleta, mismas que son protagonizadas por los niños y niñas que conforman la banda de viento en Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, son el Tequio y la Correspondencia musical, por lo que nos centraremos en ambas como prácticas que producen comunalidad dentro del espacio de la fiesta. Asimismo tocaremos los puntos que corresponden

a la preparación que se requiere para poder llevarlas a cabo, esto dentro del espacio de aprendizaje que es la Escoleta, de manera procesual en el día a día.

Se asocian las acciones que la Escoleta, como institución de formación musical de la banda de viento, echa andar en su práctica cotidiana como una de las maneras en que la comunalidad se lleva a cabo, a través del “saber ser” mixe y “saber hacer” música, así como su impacto en la vida comunal, determinando su continuidad.

Mercedes A. Payán Ramírez es egresada de la Maestría en Música, en el área de Etnomusicología, de la Facultad de Música de la UNAM, y licenciada en Educación Musical por la Universidad Veracruzana. Actualmente finaliza la Licenciatura en Música, opción Flauta Transversa, en la Facultad de Música de la UNAM. Es profesora de la asignatura de Artes-Música para la SEP y trabaja en el diseño de planes y programas de estudio para del Departamento de Extensión y Difusión Académica de la Ollin Yoliztli. En el ámbito investigativo desarrolla su trabajo sobre música de banda de viento y, bajo una perspectiva que pone el énfasis en la cultura, su pesquisa se centra en la Escoleta Mixe y las prácticas de Comunalidad que esta implica.

Música y vida cotidiana en una comunidad huasteca

José Navarrete Lezama

La vida cotidiana está plagada de música, de una diversidad de prácticas musicales, desde el acto de escuchar hasta el de interpretar canciones. Parece evidente, pero generalmente por ser tan evidente no le otorgamos la importancia debida a este hecho. En esta ponencia, la noción de vida cotidiana y la de prácticas musicales serán articuladas para dar cuenta de una serie de procesos que constituyen, en el día a día, la realidad cultural de una comunidad.

Por un lado, las prácticas musicales conforman procesos sociales en sí mismas, por otro, son elementos que ante los ojos del investigador –ya sea antropólogo, etnomusicólogo, sociólogo, etc. – pueden revelar la existencia de otros procesos, y, finalmente, son agentes de cambio en estos. De ahí que sea fundamental el estudio antropológico de la música y las prácticas que la rodean, sobre todo en el ámbito cotidiano.

La cotidianidad es una dimensión de la vida de las personas, en ella ocurren los eventos más importantes de su existencia. En la vida cotidiana, de manera lenta, se van instaurando los valores, ideologías y prácticas que rigen el actuar de los sujetos, de toda una generación o de varias. También, en la diaria convivencia de las personas, se forjan las condiciones necesarias para la diversidad cultural.

Precisamente, mediante un caso concreto: el de Santiago Centro, comunidad perteneciente al municipio de Tamazunchale, SLP, se explicará cómo las prácticas musicales se instituyen como procesos, hacen referencia y son, al mismo tiempo, el punto de partida de procesos sociales. La música utilizada en los rituales agrícolas, el huapango, el reggaetón, la música de la Danza de Concheros, la música banda y el hip hop, no sólo hacen referencia a procesos sociales de esta comunidad, sino que también los diversifican y los transforman.

Estos diversos tipos de música mencionados, y sus prácticas inherentes, coexisten cotidianamente en Santiago Centro. Remiten a diferentes dimensiones de lo social (lo religioso, festivo, ritual, etc.), pero es en la vida cotidiana donde generalmente encuentran su expresión más evidente, y, por lo tanto, donde generan un corpus de discursos que diversifican el contexto cultural, y hacen de la comunidad un espacio heterogéneo.

En Santiago Centro, como en cualquier otra comunidad, distintas expresiones encuentran un lugar, conviven y se influyen; el estudio de la

música puede ofrecer importantes métodos para abordar dicho fenómeno. Este es el objetivo implícito de esta ponencia: demostrar que los estudios de las prácticas musicales son fundamentales para comprender una realidad cultural.

José Navarrete Lezama cursó la licenciatura en Antropología en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la UASLP. Sus líneas de investigación tienen que ver con la antropología de la música, de la cotidianidad y el territorio.

Ti pitu xquite za. Un juguete musical zapoteco

Máximo Saynes López y Fernando Nava

Se describe organológicamente un silbato elaborado a partir de un trozo de carrizo y que tiene como una de sus más notables características el empleo de un mirlitón. Se refieren otros instrumentos musicales identificados en México, tanto en términos históricos como contemporáneos, que también comprenden el mirlitón, acotando que prácticamente todos ellos están asociados con prácticas musicales de sociedades indígenas. Estas referencias se hacen con el objeto de analizar la relación de los principios acústicos de este silbato con el de los otros instrumentos de mirlitón, así como con los de otros instrumentos de manufactura local en la región; a partir del análisis de tal relación se propone una hipótesis relativa al modelo acústico que pudo haber estimulado la concepción de este silbato.

Se aborda también la función social del silbato, destacando su carácter lúdico y dando cuenta de su papel al interior de una práctica social. Se proponen los factores que delimitan predominantemente a los agentes de la práctica, como son el rango de edad y las cuestiones de género. Se tratan los aspectos individuales y colectivos de esta práctica, como son por un lado la búsqueda de las materias primas, el acceso a las herramientas de elaboración, hasta la construcción propiamente dicha del silbato; y, por otro lado, la organización desplegada por los ejecutantes, considerando los motivos, las ocasiones y los lugares de la práctica musical. Se esbozan los posibles aspectos que se socializan, así como los que dan cohesión, entre los integrantes del grupo de silbateros.

Con el ánimo de participar de manera explícita en la problematización sugerida en la convocatoria del Congreso, se presentan las categorías de la lengua *diidxazá* o zapoteco de la planicie costera (del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca) relativas al silbato. El propósito específico de presentar dichas categorías, en paralelo a las categorías de las ciencias sociales correspondientes y manifiestas en lengua castellana, es reflexionar en la tensión que pueda generarse al emplear una u otra serie de categorías en la comprensión comunitaria vs la comprensión extracomunitaria de una de las prácticas musicales de un pueblo indígena mexicano.

Máximo Saynes López es maestro normalista, egresado de la Benemérita Escuela Nacional de Maestros. Cuenta con la especialidad en Pedagogía por la Escuela Normal Superior de México. Docente en el área de Educación Básica (1976-2008) y en Educación Especial (1982-2008). Hablante nativo del zapoteco de la planicie costera. Colaborador del Dr. Fernando Nava en el Taller de Aprendizaje de Variantes del Zapoteco como segunda lengua (IIA-UNAM). Actualmente se dedica a la investigación y recuperación del zapoteco con diversos grupos de hablantes, así como a la difusión del mismo en comunidades de redes sociales.

Fernando Nava es antropólogo. Cuenta con estudios profesionales en Música, en Lingüística y es doctor en Antropología (UNAM). Fue investigador del Instituto Nacional de Bellas Artes (1982-1983), de El Colegio de México (1986-2000) y desde 1991 es investigador del Instituto

de Investigaciones Antropológicas- UNAM. Ha realizado investigaciones en lingüística descriptiva, en lingüística antropológica, en sociolingüística, así como en musicología y en etnomusicología; cuenta con más de 100 publicaciones, como *El campo semántico del sonido musical p'orhépecha* (INAH, 1999) y *El arte verbal musicalizado de los comcaac: canciones seris con palabras y sin palabras* (CDI, 2012). Fue director fundador del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2004-2010) y Coordinador del Posgrado en Antropología de la UNAM (2012-2015).

Mesa 20

Prácticas musicales, contra-cultura y resistencia

Rock y contracultura en México: La juventud mexicana reflejada en las canciones de una época 1960-1975

Marco Aburto Zamora

El caminar de los años sesenta, dejó ver como los conflictos políticos, económicos, sociales y culturales que se gestaban en el mundo, tomaban mayor intensidad conforme se llegaba al año de 1968, pues para la segunda mitad de la década, las problemáticas sociales ya estaban en un punto de ebullición, movimientos sociales se levantaban en diferentes partes del mundo, los estudiantes alzaban la voz en Francia, Estados Unidos, Argentina, Brasil, y por supuesto México, manifestando su desacuerdo ante la falta de oportunidades para el desarrollo de los jóvenes, el movimiento hippie traspasaba las fronteras estadounidenses y se esparcía hasta Argentina, cruzando también por la Ciudad de México, el uso de drogas se hacía frecuente entre la juventud, la consigna paz y amor criticaba la guerra de Vietnam, y, se cruzaba por un choque generacional, que mostraba como los valores de una sociedad occidental, conservadora y moralista, ya no tenían cabida en los aires de la juventud, que ahora se preocupaba por encontrar una vía de escape a sus expresiones, ideas y sentimientos.

En la Ciudad de México, la juventud mexicana representada en el movimiento estudiantil, criticó severamente a la clase dirigente, peleó por espacios, libertad de expresión, desarrollo profesional y combatió los abusos de autoridad. Su desenlace trágico el 2 de octubre en Tlatelolco y los asesinatos del 10 de junio de 1971 en el "halconazo", marcaron a toda una generación, que había buscado poner fin a las constantes represiones sufridas por los jóvenes, los cuales primero tenían que enfrentarse con los adultos y los sectores más tradicionalistas de la sociedad, quienes no entendían los cambios socio-culturales que se llevaban a cabo durante los sesenta, y que hacían ver a los valores y las formas de pensar de los adultos como desgastadas, sobre todo en cuanto a las relaciones de pareja, el amor y el sexo.

Todo lo anterior también se veía reflejado en la música que circulaba por el paisaje sonoro de la Ciudad de México y que era escuchada por los jóvenes, por ejemplo en el rock, música que se sumaba a los cambios que traía consigo la Revolución cultural de los años sesenta, para describir por medio de letras, alto volumen y solos de guitarra, las situaciones sociales de la juventud, y las de un periodo en completa efervescencia, lleno de diferentes expresiones contraculturales.

Considerando lo anterior, este trabajo pretende mostrar y explicar por medio de las canciones del rock de los años 60s y primera mitad de la década de los 70s: Cuales fueron las condiciones sociales por las que atravesaron los jóvenes, en una época permeada por autoritarismo, represión y censura en contra de las diferentes expresiones juveniles.

Marco Aburto Zamora es músico e historiador, egresado de las escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). En la actualidad ejerce ambas profesiones por medio de la práctica musical en diferentes proyectos artísticos (teatro y música), la docencia y la investigación musical e histórica. En 2015 trabajó para el proyecto “La fotografía en México y Latinoamérica durante el siglo XX” a cargo del Dr. Alberto del Castillo Troncoso del Instituto Mora.

El discurso disidente de las bandas de bronces en Santiago: la Banda Conmoción y su legitimación mediática

Javiera Paz Benavente Leiva

En Santiago de Chile existe un movimiento autodenominado ‘andino’ que recrea ciertos rituales propios del mundo aymara, así como también cultiva diversas expresiones artísticas vinculadas a esta zona cultural. Estas últimas tienen presencia tanto en escenarios y muestras folklóricas, como en celebraciones populares, tales como carnavales territoriales de poblaciones emblemáticas y marchas o pasacalles que convocan a simpatizantes de causas ecologistas, indigenistas, feministas, y de diversas reivindicaciones sociales.

Así, danzas y músicas confluyen en espacios contra hegemónicos bajo una andinidad urbana reconstruida. Es este el caso de las bandas de bronces, las que se presentan en dichos espacios, bajo consignas de descontento y resistencia, en un gesto por visibilizar una cultura ausente en la oficialidad.

Sambaigo, Juventud Riquelme, Flor Violeta, Insuperables Yatiris, entre otras, son conocidas y seguidas por los integrantes del ya mencionado ‘movimiento andino’, sin embargo no poseen una presencia mediática significativa. Su discurso contracultural las lleva a plantearse desde una postura crítica ante la cultura mediatizada.

Distinto es el caso de la Banda Conmoción, la que, con un origen ligado al carnaval popular, se ha hecho un espacio en medios y espacios institucionalizados. Adhiriendo a su propuesta elementos visuales y musicales más globales, en un intento de encarnar la “fiesta popular latinoamericana y universal” (Banda Conmoción 2016), han realizado giras por el extranjero y participado en grandes festivales y escenarios de Chile. ‘La Conmoción’ se vuelve un referente obligado, si no el primero, al hablar de ‘bronces andinos’ en la capital con quienes no están dentro del circuito.

A pesar de poseer un lugar y una visibilidad que trasciende al ‘movimiento andino’, mantiene un discurso común a este, compartiendo, a través de su cuenta de Facebook oficial, comentarios y opiniones acerca de las temáticas mencionadas al inicio. En sus presentaciones en vivo, la banda también hace alusión, de manera explícita a los temas anteriores, consiguiendo la exaltación y emisión de demostraciones de apoyo desde el público.

Sin embargo, la Banda Conmoción encarna un ejemplo del cómo el centro ideológico y cultural absorbe la periferia para su neutralización. Éste reconoce tanto la existencia de un nicho como su potencial explotable, naturalizando su palabra disidente. Así, su participación en festivales organizados y costeados por organismos municipales y con obras financiadas por fondos gubernamentales, la oposición a un discurso hegemónico amplificado por esta misma hegemonía parece perder efectividad, además de generar recelo en aquellas bandas que se han mantenido al margen.

Javiera Benavente Leiva es licenciada en Artes con mención en Teoría de la Música y licenciada en Educación y profesora de Artes Musicales por la Universidad de Chile; Actualmente cursa el Magister en Estéticas Americanas, por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como docente en la carrera de Pedagogía en Educación Básica de la Universidad de Chile,

impartiendo los cursos Taller de Artes Integradas I: Apreciación y Comprensión de la Experiencia Estética, Taller de Artes Integradas II: Comprensión de conceptos básicos de los lenguajes artísticos, Taller de Artes Integradas III: Didáctica del Arte.

Subalternos: historias de la contracultura juvenil en Toluca

José Antonio Trejo Sánchez y Edith Cortés Romero

La propuesta que presentamos tiene como finalidad realizar una acercamiento a las prácticas juveniles en el espacio urbano del Valle de Toluca, de esas prácticas que los jóvenes hacen para vivir su tiempo y que muchas veces implica un enfrentamiento con los adultos. Nos enfocamos en dos prácticas: el *punk* y la música, dos miradas y voces de jóvenes con el propósito de recuperar sus vivencias y a partir de ellas comprender la forma en que han sido sujetos de agresión y control por el hecho de representar el mundo y la realidad social desde un enfoque diferente.

En ese sentido, se presentan los primeros hallazgos a estas prácticas juveniles en Toluca; donde se busca estudiar la contracultura juvenil como punto de encuentro entre la protesta y rebeldía juvenil heredera de los sesenta y las recientes identidades juveniles que se enmarcan en nuevas producciones culturales de la diferencia, lo subterráneo y lo marginal. La contracultura juvenil es entendida como el fenómeno de la posguerra que ha transformado ámbitos de la vida cotidiana en las sociedades industriales y alimentado una serie de movimientos y revueltas protagonizadas por actores juveniles. Una de esas prácticas es el estilo del *punk*, ese estilo subterráneo y andrajoso, con sus pelos parados y copetes levantados con grasa especial. Con la experiencia del Festival de Avándaro en 1971, los jóvenes del Valle de Toluca comenzarían a tomar conciencia del nuevo tiempo que les tocaba vivir. La contracultura juvenil de los sesenta salía de la ciudad de México y lo sucedido en Avándaro permitió que otros jóvenes de otros sectores, distintos a la rebelde clase media también pudieran aglutinarse en torno a la música.

Y dos, la música, caso específico de la tocada de *hardcore* y *punk* otomí; la variedad de grupos presentes: los punks a secas, los anarquistas que son considerados los más radicales y las bandas de otros lugares como Xonacatlán, Lerma y Metepec. Donde esta presente un vertiginoso *slam* que contagia a todos y la extensión del horario. Las tocadas del movimiento *punkhardcorero* local se han enriquecido con eventos que buscan mayor acercamiento con la población. Encontramos las de San Andrés Huichochitlán en el norte de la ciudad y el otro destino en Metepec, hacia al sur de, donde las apuestas comunitarias y colectivas *punkosas* también se experimentan en San Jorge Pueblo Nuevo. El trabajo de campo se desarrolló por medio de observación etnográfica, video y entrevistas.

José A. Trejo Sánchez es doctor en Historia y profesor de la Universidad Autónoma del Estado de México. Reconocimiento PRODEP. Líneas de trabajo: memoria colectiva, sociología visual y nuevas identidades juveniles. Es miembro de la Asociación Internacional de Sociología Visual (IVSA). Es coautor, con Jorge G. Arzate Salgado y Alicia Itatí Palermo, del libro *Desigualdades sociales y ciudadanía desde las culturas juveniles en América Latina*, México, Porrúa, 2010.

Edith Cortés Romero es maestra en Comunicación. Es Profesora de Tiempo Completo de la Licenciatura en Comunicación de la FCPyS. Es Coordinadora Académica del Seminario Internacional sobre estudios de Juventud en América Latina y del Proyecto de investigación por la unificación de las culturas musicales en el Valle de Toluca. Coordinadora del libro *Juventudes contemporáneas. Visibilidad en el espacio urbano* (2015).

Do canto de resistência (1970/80) ao atual canto militante: discursos em torno de uma música popular politizada no sul do Brasil

Daniel Stringini

Apresento uma síntese de minha dissertação de mestrado intitulada *Do Canto da Gente (Os Tápes 1971) ao canto politizado: memória e política na constituição de uma “música popular do sul”*. No presente estudo etnomusicológico investiguei a trajetória do grupo de música popular regional (local music) Os Tápes (1971-1986), criado em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, estado ao Sul do Brasil, em 1971. Tendo o período de ditadura civil-militar brasileira, 1964-1985, como um marcador relevante na performatividade do grupo, busquei problematizar os discursos sonoros e sobre o sonoro em torno de “aspectos políticos”/ “narrativas politizadas”, tensões e negociações na construção de tal prática sonora musical (music making).

No processo de construção do objeto de pesquisa e no meu percurso etnográfico, ao aproximar-me daqueles músicos do passado (como me referi aos músicos e agentes do grupo Os Tápes) entrei em contato com músicos do presente, também do estado do Rio Grande do Sul, que estavam construindo suas performances tendo como um dos signos de referência aquele grupo do passado. Inspirado nas etnografias de McDonald (2013) e Averill (1997), procurei construir minha dissertação no jogo entre passado/presente (Bohlman 2008; Bithell 2006) e os agenciamentos no que se refere aos “signos politizados” na canção popular. Além de me possibilitarem melhor compreender aquele passado, minha aproximação aos músicos em atuação hoje, me sugeriram outros sentidos políticos nessas construções sonoras.

Os Tápes tiveram um período de projeção nacional através do diálogo com a gravadora Marcus Pereira Discos, atuante na década de 1970. Na intenção de adensar as relações interpretativas, aponto a junção não fortuita entre os projetos Marcus Pereira, Tápes, outros músicos locais e agentes atuantes em um cenário nacional e latino americano (RIOS, 2008.2009)

Situo as práticas sonoras, aqui focalizadas, como espaços de negociações em torno de memória (Shelemay 1998, 2006; Reily 2001, 2014) e política (Araujo y Paz 2011). Problematizo como as narrativas politizadas são acionadas na performance dessa música local, especificamente, ou na rememoração de tais performances (memórias politizadas). Nesse sentido, faço minhas as palavras de Eileen Heyes (2010) quando, ao abordar a presença de mulheres negras e lésbicas na chamada *women’s music*, afirma que essa categoria, como observada em campo, se configurava menos como um tipo de música do que um lugar de pensamento (no caso, feminista) sobre música.

Na intenção de adensar as construções interpretativas, inspiro-me na noção de nexo proposta por Kwabena Nketia (Chernoff 1989), a fim de ponderar, aqui, esse fazer musical como indicando nexos entre política e memória.

Bibliografía

Averill, Gage 1997. *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press.

Bithell, Caroline 2006. The past in music: introduction. *Ethnomusicology Forum* 15-1, jun: 3-16.

Bohlman, Philip V. 1997. Fieldwork in the ethnomusicological past. *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, edited by Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley. New York and Oxford: Oxford University Press.

Chernoff, J.M. 1989. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Trad. Pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM). In: Dje Dje, Jacqueline (ed.). *African Musicology: current trends* 1:59-92. Los Angeles: University of California Press.

Hayes, Eileen 2010. *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics and Women's Music*. University of Illinois Press.

McDonal, David A. 2013. *My Voice is my Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Durham and London: Duke University Press.

Rios Fernando 2008. La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 29-2 (Fall - Winter, 2008):145- 18.

_____. 2009. Andean Music, the Left, and Pan-Latin Americanism: the early history. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 2, <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/index.html>.

Shelemay, Kay Kaufman 1998. *Let jasmine rain down: Song and remembrance among Syrian Jews*. Chicago, IL, and London: University of Chicago Press.

_____. 2006. Músic, memory and history: in memory of Stuart Feder. *Ethnomusicology Forum* 15-1: 17-37.

Daniel Stringini es licenciado en Música por la Universidade Federal de Santa Maria y maestro en Etnomusicología por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desarrolla trabajos etnomusicológicos sobre música popular, memoria y política. Es integrante de ETNOMUS, Núcleo de Estudios en Músicas de Brasil y América Latina. Es educador musical y realiza trabajos de interrelación entre etnomusicología y educación musical.

La música de protesta como movimiento contra-hegemónico en México durante la segunda mitad del siglo XX

María de los Ángeles Soto Flores

El presente trabajo se aborda teóricamente a partir del concepto de hegemonía cultural planteado por Antonio Gramsci, entendida como la imposición de un sistema de significados, formas de ver y estar en el mundo por una clase dominante al resto de la sociedad, por medio de tres mecanismos: el sistema educativo, el sistema religioso y los medios de comunicación, los cuales actúan para generar un consenso en la sociedad, “educan” a los dominados para naturalizar la imposición y neutralizar la capacidad revolucionaria de las clases populares.

Sin embargo, la hegemonía no es un proceso acabado e implica una realidad cambiante que presenta luchas y rupturas surgidas como fuerzas para contrarrestar el consenso impuesto por la clase dominante; en este punto la música de protesta adquiere gran importancia en la búsqueda de la transformación social, puesto que posee capacidad para inspirar, unir y movilizar gente hacia un fin común y adquiere una dimensión cultural y política, que ayuda a comprender el cómo se relaciona la música con la política ante diferentes coyunturas históricas.

Este trabajo tiene por objetivo analizar la música en dos dimensiones, en primer lugar en cuanto a su relación con las luchas sociales que pugnan por cambios profundos del Estado, tanto en sus políticas como en el ejercicio de su poder. En segundo lugar, se pretende analizar la música de protesta en cuanto a su dimensión como documento histórico al ser un soporte de la memoria colectiva que permite recuperar el pasado y cumple una función como fuente para reconstruir una historia no oficial de los movimientos sociales y combatir los olvidos impuestos.

El estudio parte de las consideraciones teórico-conceptuales de Gramsci, ya señaladas y algunas precisiones sobre la memoria colectiva, los usos de la memoria y su importancia para la historia, el olvido y las memorias silenciadas; conceptos abordados desde la aportación de Maurice Halbwachs, Jaques Le Goff, Marc Augé y Tzvetan Todorov. En cuanto a la metodología empleada para el desarrollo de este trabajo se basa en la investigación bibliográfica, hemerográfica, así como de una revisión discográfica para analizar el papel de la música en algunos de los principales movimientos sociales del siglo XX, así como entrevistas que permitan identificar y analizar el sentido que da el sujeto a la música de protesta en su activismo político.

María de los Ángeles Soto Flores es maestrante en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha realizado estudios en la Licenciatura en Historia en el Sistema de Universidad Abierta y a Distancia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es técnico en Trabajo Social por el Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios No. 179. Se desempeña como catalogadora en la Fonovideoteca del Centro de Información Cultural del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo y como promotora cultural en Archivo Histórico y Museo de Minería A.C.

Mesa 21

Géneros musicales: génesis, usos e historia

Madres de Música Brasileña – Choro Género

Claudio Aparecido Fernandes

Marcos Napolitano (2002: 40) señala que la génesis de la música urbana en Brasil tiene lugar a finales del siglo XIX y principios del XVIII y de Modinha Lundu. Tanto Modinha como Lundu de antaño, añade otros elementos de contenido y estilo. Los bailes de salón Europea - valeses, polcas, mazurcas, las bandas, chotis y cubana Habanera también mutados, dando lugar a una nueva forma musical, Choro.

Choro Género comienza a germinar por lo que “Brazilianized” cuando el final de los músicos del siglo XIX y principios del siglo XX (1890) encontró que la peculiar forma de realizar las ejecutan los bailes de salón europeos - valeses, mazurcas, chotis, las bandas y polcas . Esto ocurrió poco después de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Brasil pasó por una reestructuración urbana y cultural con la llegada de la corte portuguesa. Más tarde se les incorporan elementos rítmicos, armónicos y melódicos de las culturas indígenas, europeos y africanos. Posiblemente madres indígenas influyeron en el Choro en la distribución espacial de los músicos de ruedas debido a los bailes circulares, lo que permite la práctica y la relación jerárquica. La sede europea de la forma y la estética musical y la sede africana para polirritmia y la improvisación. Este proceso fue junto con la construcción de la identidad cultural vinculado directamente cuestiones geográficas, históricas y sociológicas de Brasil.

Alrededor de 1870, Joaquim Antonio da Silva Callado ha creado el grupo “Choro de Callado o Choro Carioca” que consta de dos guitarras, cavaquinho y una flauta. El conjunto también fue llamado “Pau e Corda” porque las flautas eran de ébano. También se observó que algunas de las características Choro retenidas a partir de ese momento es la libertad en el acompañamiento armónico realizado por guitarras acústicas y el cavaquinho, la posibilidad de la improvisación y el contrapunto en forma de diálogo con el solista.

La acción civilizadora en el proceso intercultural, formada por los indios, los negros esclavos portugueses y más tarde, contribuyó al desarrollo de choro. Esto eventualmente formando el “camino” para hacer música a la Brasil que dio origen al género musical Choro. Segundo Pitre Vásquez (2008: 53) “con la aparición de la música local, varios géneros tienen ahora una mayor visibilidad. Su uso en el estudio de la música sigue una necesidad de clasificación con el objetivo de análisis y la comercialización de canciones que tienen partes o elementos comunes”. Dentro de esta perspectiva afirmamos que el Choro en esta fase de transición del estilo de Género adopta rasgos distintivos históricos, sociológicos que establecen como género musical.

Claudio Aparecido Fernandes es master en Musicología Histórica por la Universidad Federal de Paraná/UFPR y graduado en Educación Artística por la misma casa de estudios. Actualmente es profesor de la Universidad Federal de Paraná de las asignaturas Interacciones Culturales Humanidades, La Investigación del Conocimiento Artístico I, Prácticas de Música e Historia y Apreciación de la música.

Niña bonita, date la vuelta y vente pa'ca... Las boleras y su relación con los bailes de golpe de la Costa Sierra de Michoacán

Jorge Amós Martínez Ayala

Al mediar el siglo XVIII apareció en los teatros del orbe español la tonadilla. En México muchas tonadillas quedaron en el ámbito de lo folclórico, a tal grado que don Vicente T. Mendoza llega a afirmar que el 70% de nuestro folclor procede del género tonadillezco. En los Veinticuatro canciones y jarabes mexicanos, publicados hacia 1830, Vicente T. Mendoza encuentra tonadillas forman parte de los “sones” tradicionales: “El guapo”, “El conejito”, “La indita”, “La patera”, y un “Caramba”. Entre las piezas compiladas hay unas “Boleras” que todavía se cantan en el municipio de Arteaga, Michoacán, en la Costa Sierra. Este géneroailable se toca, generalmente, en el punto climático de la fiesta y, por su origen común con la “cueca”, algunos tienden a llamarlo, de manera equivocada: “chilena”.

En general, se afirma que la “chilena” llega de América del Sur y se adopta en menos de medio siglo en varias regiones del Pacífico sur de México, lo mismo en El Fandango de Varitas, entre los indígenas de la Mixteca Baja, en El Baile de Artesa entre los afromexicanos de la Costa Chica, en El Arpa Grande y Los Conjuntos de Tamborita de la Tierra Caliente, en El Mariachi de Colima, Jalisco y Nayarit. Nunca se explica ese proceso como una circulación de prácticas Norte-Sur, Pacífico-Atlántico que llevó y trajo música, biles y coplas, durante un periodo de 500 años; por ello es importante ver las relaciones de intercambio entre el Pacífico y el Atlántico, y suponer un origen de ida y vuelta, con una circulación más amplia de la que se supone, de varios géneros emparentados entre sí y tal vez con un origen común: las boleras, el jarabe, la cueca.

Jorge Amós Martínez Ayala es doctor en Antropología Social por el CIESAS-DF, maestro en Estudios Étnicos por El Colegio de Michoacán y licenciado en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es profesor de Tiempo Completo, Titular A, de la Facultad de Historia UMSNH. Es miembro del SIN, Nivel I y Perfil PRODE. Es autor de cuatro libros individuales. Ha coordinado doce libros colectivos, y es autor de más de 30 artículos publicados. Ha producido cuatro discos con música tradicional de Michoacán.

La música popular de Chihuahua del siglo XX

Bertha De la Hoya Mercado y Roberto Pérez Galindo

En la Universidad Autónoma de Chihuahua mediante la Facultad de Artes se ha desarrollado una línea de investigación desde hace más de 20 años que trata sobre el rescate del patrimonio musical del estado, abarcando temas como; la música tradicional y la música indígena, sus principales compositores y sus obras en partituras.

Dicho trabajo de investigación ha estado a cargo de un grupo de catedráticos de la antes mencionada Facultad y dado como resultados una cantidad importante de productos culturales entre los que destacan libros, casetes, discos compactos de audio y multimedia que difunden y rescatan el patrimonio musical de Chihuahua.

En las producciones han intervenido cerca de 150 personas entre músicos, alumnos, maestros, investigadores, arreglistas, directores artísticos, editores, principalmente, además de numerosas Instituciones federales y estatales que han financiado cerca de 50 producciones culturales en su mayoría publicadas y otras masterizadas.

Como ponencia para el Congreso proponemos la temática “La música popular de Chihuahua del siglo XX” en el área de la música y los procesos socioculturales. En la que se explicarán algunos aspectos que intervienen en la música popular como lo son; los géneros musicales, sus usos y el contexto histórico. Dicho contexto interviene en el momento de la creación de una obra musical, pues el compositor y su obra es un reflejo del momento histórico y de la sociedad que le correspondió vivir.

En este entendido, contrastaremos el caso del desarrollo la música popular del s. XX en el Estado de Chihuahua en comparación con la Ciudad de México, pues existe una dinámica sociocultural diferente que se ve reflejada en la producción musical. Resaltaremos además el aspecto educativo de algunas de las piezas que hemos logrado rescatar en diversos archivos particulares de partituras y que hemos seleccionado para ejemplificar la relación que existe entre la música, la sociedad y la educación.

Como material visual de apoyo a la ponencia mostraremos el disco multimedia titulado “El fonógrafo de Chihuahua” que es un material resultado de años de investigación producido por el Antrop. Roberto Pérez Galindo y una servidora, en la que se realizó una antología de 50 piezas musicales y sus correspondiente partituras y audios, de 17 compositores chihuahuenses, 11 géneros musicales (*fox trot*, vals, danza, marcha, polka, bolero, infantil, corrido, *two step*, pasodoble y canciones mexicanas), además de una selección de piezas regionales y un carrusel de fotografías de la época.

Bertha Alicia De la Hoya Mercado es licenciada en Música, opción Educación Musical y maestra en Educación Superior de la Universidad Autónoma de Durango. Actualmente cursa el Doctorado en Educación en la misma casa de estudios. Es catedrática de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, titular en el área de violín, pedagogía musical e investigación en las Licenciatura en Música y Licenciatura en Educación Artística.

Roberto Francisco Pérez Galindo es licenciado en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua. Es profesor investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Pasante de la maestría en Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ganador del “Premio Chihuahua” en la categoría de Ciencias Sociales, en su edición 1996. Por el Trabajo de investigación “La música en Chihuahua”, en coautoría con Raúl Balderrama Montes.

La marinera en el Perú como un espacio de comunicación social

María Paz Rossini Vilchez

A lo largo de los años las composiciones musicales, conocidas como música criolla en el Perú, han reflejado muchos de los acontecimientos sociales y políticos del país, a través de su letra, estructura, ritmo, tiempo y velocidad. Luego de la guerra con Chile, aparece en el Perú la composición musical de la Marinera, como un homenaje a la marina de guerra del Perú y reemplaza al entonces conocido ritmo de “La chilena” expandido en toda la costa norte y parte del centro del Perú.

Desde una mirada comunicacional, la ejecución musical de la marinera es un tipo de interacción social que se da en un espacio de tiempo en el que se replican determinadas estructuras musicales que responden al tipo de comunicación social que se daba, en el Perú, en los años posteriores de la guerra con Chile.

La presente investigación buscará explicar, a partir de la comunicación social, entendida como la interacción que se da entre sujetos sociales, y los postulados de Rizo y Goffman, como en la actualidad, al momento de la ejecución musical de la marinera se replican características de la comunicación social que se daban en el Perú hacia finales del siglo XIX, nutriéndola a través de una revisión histórica de la marinera, una descripción de su composición musical, entrevistas a cultores y maestros de música criolla en el Perú.

María Paz Rossini Vilchez es estudiante de X ciclo de Comunicación para el Desarrollo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde 2009 es miembro del Centro de Música y Danza de la pontificia universidad Católica del Perú. En 2016 dictó el primer taller de danzas afroperuanas de la Facultad de Comunicaciones de la PUCP. Entre el 2014 y 2016, ha realizado investigaciones sobre las peñas criollas en Lima, la marinera limeña y la marinera en el Perú. En la actualidad se encuentra terminado su tesis de licenciatura sobre Los procesos de comunicación social en el Concurso Nacional de Marinera organizado por el club Libertad de Trujillo.

Dinámicas culturales del género milonga y las transiciones de la industria musical en la canción *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, de Vitor Ramil

Felipe Viana Estivalet

En los estudios académicos que tienen como tema la canción popular, son frecuentes usos de la idea de género, tanto por musicólogos (Fabbri 1982) cuanto por científicos sociales (Frith 1996; Shuker 2001; Janotti 2006; Trotta 2008). Sin embargo, estas perspectivas están más preocupadas por definir los géneros que entender sus modificaciones. Por otra parte, los autores clásicos de la etnomusicología como Alan Merriam (1964) señalan que la música en la cultura es dinámica, siendo estable pero no estática.

El objetivo de este estudio es investigar las dinámicas culturales realizadas en el género milonga de compositor brasileño Vitor Ramil. A través de etnografías de las performances (Seeger 2008) apoyado en el diálogo entre la etnomusicología y los estudios culturales propuesto por Ramón Pelinski (1997), dibujo un recorte de la canción *Velho Léon e Natália em Coyoacán* (Ramil / Leminski). Enfatizo más allá de los cambios de sonido en este género asociado a la cuenca de plata, discursos y juicios de valor subyacentes y así como la conexión de estos procesos a las reconfiguraciones de la industria de la música. En este nuevo contexto de mercado independiente, géneros entendidos como tradicionalistas (Peterson y Lena 2008), una vez fundidos se destacan y amplían sus audiencias en festivales y presentaciones que buscan una integración cultural regional.

Felipe Estivalet es músico, graduado en Producción Sonora por la Universidade Federal do Paraná. Es estudiante de Maestría en el programa de posgrado en la misma institución. Es miembro del grupo de investigación en Etnomusicología en la Universidad Federal de Paraná.

Mesa 22

Categorías de análisis II

Las músicas de “captación” en el sur andino de Perú.

¿Relocalización o renovación de lo local?

Omar Ponce Valdivia

La música denominada “captación” es un proceso visible desde mediados del siglo XX en las comunidades altiplánicas del sur andino de Perú. Se configura como un género musical de carácter representativo consistente en la elaboración de versiones instrumentales para estudiantina urbana en base a expresiones musicales “autóctonas” y que corresponden a prácticas musicales temporizadas y no mediadas.

La comprensión de estas músicas, diversas además en su constitución musical, tiene múltiples significaciones en el imaginario local. Por una parte, su condición de músicas representativas de lo local re-estructura la persistencia de rasgos autóctonos en el texto musical, y por otra, en tanto repertorio de carácter “académico” su elaboración está marcada por una búsqueda estética de tipo moderno. En el marco de la migración de las comunidades andinas hacia las urbes, las músicas de captación han servido para generar la re-constitución de comunidades migrantes alrededor de la práctica musical considerada, y en el mismo sentido, para generar el reconocimiento de la diferencia entre las músicas de comunidades diversas. Es decir que las músicas “captadas” en contextos de performance ritualizada o indígena son reelaboradas en su forma e instrumentación para ser llevada a contextos escénicos de concursos, festivales y encuentros urbanos en los cuales se constituyen en músicas comunitarias.

En el trabajo, se aborda esta manera de expresión musical como un proceso de influencias basado en la acción de los músicos, quienes al re-significar sus músicas “propias” configuran la proyección de sus musicalidades desde instancias comunitarias urbanas, las que sostienen a su vez las innovaciones musicales de lo local.

Entre las conclusiones, vemos cómo la elaboración de captaciones es un proceso que permite reactualizar las musicalidades locales en su re-funcionalización a ser músicas representativas y de arte. Las músicas de captación en su proceso de cambio, pueden renovar melodías, variar los modelos melódicos o replantear su elaboración instrumental al interior del género musical. Resalta también la diferencia con lo que en éstos ámbitos puede llamarse “folklore” o “tradición”, cuyo contenido está marcado más por la continuación de prototipos “nacionales”; los músicos captadores en cambio, postulan a la remarcación de las diferencias locales en la praxis musical. Es posible afirmar que la Captación en tanto música relocalizada, se funcionaliza a la construcción de un sentido de renovación de lo local.

Omar Ponce Valdivia es magister en Artes, Mención Musicología, por la Universidad de Chile – Facultad de Artes. Es graduado de Intérprete de Piano. Dirige *Barroco Taky Ensemble* de música peruana del siglo XVIII y la agrupación *Los Jaukas* de música tradicional. Se desempeña como docente en el Conservatorio Nacional de Música de Perú. Conferenció en Cuba, Chile, Bolivia, Argentina y Japón sobre los procesos transculturales de la música andina.

Lo carnavalesco en la música tropical colombiana en los años sesenta

Juan Sebastián Ochoa Escobar

Con frecuencia, los estudios de músicas populares han centrado sus análisis en una oposición binaria en la que, por un lado, se juzgan como una forma de alienación del pueblo y, por otro, se aprecian como una expresión valiosa de las mayorías. Otras lecturas predominantes se debaten entre aquellas que las ven como algo positivo -en cuanto encarnan una forma de resistencia sociopolítica de las capas bajas frente al poder que las subyuga-, o como algo negativo -como una forma de válvula de escape que las capas dominantes le ofrecen a los subalternos para así poder mantener el statu quo.

En esta ponencia, propongo leer algunos repertorios musicales latinoamericanos, específicamente la música tropical colombiana de los años sesenta, bajo las lógicas del espíritu carnavalesco según lo teoriza el crítico literario ruso Mijaíl Bajtín. Para Bajtín, lo popular carnavalesco no es una expresión de “el pueblo” en contraposición con una clase dirigente sino que puede abarcar todas las clases sociales, y no se da en unas fechas concretas sino que puede estar presente todo el año. Y en esta lógica se inscribe la música tropical colombiana de los años sesenta: es una música que no genera un discurso, tiene una actitud anti-intelectual, una intención de alegría y despreocupación sin pretensiones de trascendencia, y para la que uno de los factores de éxito masivo radica en que no se enganchan en la pretensión de “civilizar” o “educar” a las masas. Por el contrario, se salen del dualismo alta cultura/cultura popular y, al ignorar o desatender a esa tensión, se presentan sin pretensiones de ascenso, de alta cultura, de élite.

La ponencia plantea la teoría bajtiniana de lo carnavalesco como otra forma de episteme que debe ser tomada en cuenta para analizar diferentes repertorios musicales en Latinoamérica, una episteme que se desmarca de las lógicas de trascendencia del arte y de las concepciones elitistas y jerarquizadoras de “lo artístico”. Con la lógica de lo carnavalesco, se abre una opción de análisis de las producciones simbólicas populares sin los problemas epistemológicos que encarna la categoría de “arte”.

Juan Sebastián Ochoa es maestro en música, magíster en Estudios Culturales, y candidato a doctor en Ciencias Sociales y Humanas. Es docente de planta de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Es coautor de los libros *Gaiteros y tamboreros* (2007), *Travesías por la tierra del olvido* (2014), ganador del premio Alejandro Ángel Escobar) y *Arrullos y currulaos* (2015). Ha publicado diversos artículos investigativos sobre la educación musical universitaria.

La estructura musical como analogía del conflicto social

Edgar Alfredo Reyes Espinoza

Para describir diversos fenómenos sociales, en antropología se han desarrollado modelos de investigación dentro de sus corrientes teóricas y el caso de la música no es la excepción, como objeto de estudio de la antropología en un principio fue observada como acompañante de fenómenos considerados más relevantes (como rituales o peregrinaciones), empero al paso del tiempo ha cobrado cada vez mayor relevancia, así la música no solo como hecho aislado sino dentro de la cultura es un atributo distintivo de la condición humana, fuertemente interpretativo y altamente complejo.

Esto nos establece en un primer plano del estudio de la antropología de la música: “La música como hecho socio-cultural”. En efecto, ha habido estudios antropológicos que han analizado la música como “hecho”, sin embargo la idea principal de esta ponencia no está enfocado a tal tema, sino que va hacia otro plano y se pregunta: ¿Qué sucede con la música como modelo de investigación? En esta materia poco es lo que se ha realizado, el caso más relevante está en *Lo crudo y lo cocido* [1968 (1964)] de Levi-Strauss en donde ha aplicado modelos para el estudio de los mitos a partir de una analogía con la música.

En esta ponencia abordare los resultados que he trabajado en mi tesis de licenciatura, es decir, ciertas regularidades análogas entre la estructura social y lo que en música se conoce como la estructura sonata por medio de un modelo metafórico, a fin de hacer un examen antropológico de un proceso dialéctico entre relaciones de control y poder por la obtención de un territorio en dos comunidades de Morelos.

Edgar Reyes Espinoza es licenciado en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Fue becario del museo Universum y del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Es profesor de asignatura de la licenciatura de etnohistoria en la ENAH.

Mesa 23

Música y Cuerpo. Constitución de la subjetividad y poder

Experiencias con la Música desde la diversidad funcional del cuerpo en la Ciudad de México

Adriana Pineda Barrera

La sensibilización artística musical dedicada a niños y adolescentes con ceguera y sordera a fin de estimular la sensibilidad de la triada cuerpo-cognición-emoción de cada participante como un ser individual, capaz de percibir el fenómeno sonoro por medio del sentido del tacto, que es en esencia en el órgano más grande del cuerpo y nuestro medio de contacto con el mundo exterior. Envuelve al cuerpo humano para dotarlo de sensibilidad como receptor de las ondas musicales y como un instrumento de percusión que se expresa desde el interior. Todas las personas tenemos cualidades musicales, seamos sordas u oyentes, ya que la Música no la percibe sólo el oído, sino todo el cuerpo y denota el alcance de la Música como recurso de comunicación. Resulta inherente para la investigadora traspasar las fronteras de una condición corporal a partir de una experiencia sensorial individual y grupal como resultado de un proceso de reconocimiento del propio cuerpo como fuente de sonido(voz, ambiente, etc.), percusión, expresión, lenguaje y movimiento. La Música favorece al desarrollo y equilibrio del sistema nervioso (estimulación motriz gruesa, fina y memoria.). La niña, niño o adolescente se reconoce a sí mismo como instrumento de percusión rítmica y desarrolla el autodomínio y la eficacia de la acción y la inteligencia, ya que la rítmica lo lleva a comprender y analizar lo que ha sentido y expresar dichas emociones en su lengua oral, signada o a partir del lenguaje musical.

Se entiende por Música como la habilidad para formar cadenas de sonidos aceptados por los miembros de un grupo como Música (...). Es la construcción y el uso de los instrumentos que producen sonidos. Es el uso del cuerpo para producir y acompañar sonidos. Es la emoción acompañada de la producción, apreciación y participación en la performance. Es sonido, pero también es intención y realización; es tanto emoción y valor, como estructura y forma (...). La Música es un sistema de comunicación que abarca sonidos estructurados -“humanamente organizados” en palabras de John

Blacking (1973)- y producidos por miembros de una comunidad cuando se comunican con otros miembros. Hablamos pues que la música tanto en sonido como en imagen tiene un uso y una función social. Por lo tanto podemos afirmar junto con A. P. Merriam que la Música forma parte de una cultura (Anthony Seeger en Cámara 2004) oyente, pero también sorda.

Adriana Pineda Barrera es pasante de la Licenciatura en Etnología, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Realizó estudios de artes plásticas y diseño gráfico. Ha colaborado con equipo de producción radiofónica en espacios comunitarios, transmisión de Música en vivo y equipo de fotografía en la ciudad de México y Chihuahua. He impartido talleres educativos a nivel secundaria, bachillerato y licenciatura sobre producción radiofónica, materiales culturales, de salud y experimentación sonora en la Ciudad de México, Estado de México, Querétaro, Guadalajara, Guerrero, Oaxaca y Chiapas.

La música y el baile como formas de contrarrestar las crisis de sentido

Daniel Ramos García

En una investigación anterior se observó cómo la música es un elemento de gran importancia para despertar el interés en jóvenes evangélicos para comprometerse con el grupo religioso al que pertenecen. Con este trabajo se buscan algunas pistas teóricas para ver cómo funciona la música en un contexto secular, en este sentido, nos interesa desarrollar un marco conceptual desde la antropología sobre la música ligada al baile. Afirmamos que estas prácticas tienen esencia sagrada ya que operan en el sujeto como un esquema de actuación, convocan a un colectivo, además de que ponen en práctica el cuerpo (movimientos, sudores, gestos...) en un ambiente donde se crea una atmósfera (musical, de relaciones sociales, luces, pantallas...), que provoca sentimientos (alegrías, euforias, tristezas...) contextualizados por un espacio socialmente construido cargado de significados a partir de estas prácticas y, sobre todo, porque se realiza a nivel colectivo, propiciando un desahogo grupal.

En este trabajo concebimos a la música y al baile como elementos rituales ya que se consideran como portadores de sentido y logran descolocar al participante de la vida cotidiana, lo apartan de la estructura social impuesta para que una vez dentro del ritual sea despojado del Yo rutinario para que se reincorpore nuevamente ya cargado de fuerza simbólica. Por ello, acudimos a explicar la música y el baile desde la antropología del ritual. Otro eje conceptual en el cual nos apoyaremos será el de posmodernidad entendido desde las posturas que ven situaciones de crisis duraderas y provocadas por el debilitamiento de las instituciones sociales, lo anterior ha provocado vacíos y necesidades que no han encontrado una respuesta satisfactoria ante las demandas de los sujetos, por ello se han visto en la necesidad de crear comunidades, muchas de ellas efímeras, que proporcionen respuestas y, sobre todo, que alivien los malestares sociales. Nos referimos a aquellas comunidades en donde el colectivo, los sentimientos y la efervescencia están presentes.

Por ello, concluimos que tanto el baile como la música funcionan como fuentes de sentido y respuestas ante las crisis generadas por la posmodernidad.

Daniel Ramos García es egresado de la licenciatura en antropología social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, estudió su maestría y actualmente estudia el doctorado en antropología social en

la Universidad Autónoma de México. Ha publicado artículos en libros y revistas relacionados con los temas mencionados anteriormente. Sus líneas de interés son: religión, rituales, fotografía, música y baile.

Visibles a través del baile. Cuerpo, subjetividad e inscripción emotiva en el contexto de las *huapangueadas* de la Ciudad de México

Blanca Núñez Ramos

Las *huapangueadas* son eventos de carácter festivo en los que se ejecuta y se baila son huasteco. En la Ciudad de México, es posible observar su desarrollo en el ámbito de organizaciones particulares, circunscriptas a grupos pequeños y, también, en eventos masivos convocados en explanadas delegacionales. A estas fiestas acuden músicos, bailarines y artesanos migrantes de la región huasteca, así como también, habitantes oriundos de la ciudad de México.

En las *huapangueadas* la distribución de los diferentes elementos que intervienen en la conformación espacial que encuadra el baile, delimitan una especie de circularidad en la que, en su perímetro exterior se distribuyen puestos de comidas y artesanías de la región huasteca, reservándose para el interior/centro, el escenario destinado para la ejecución vocal-instrumental y la tarima para el baile.

En paralelo a dicha conformación espacial, los asistentes generan un espacio grupal resultante de la conjunción de los cuerpos en movimiento en combinación con la ejecución vocal-instrumental. En este marco, el zapateado, de carácter fuerte y repetitivo; junto a la improvisación de los versos, y la ejecución instrumental, conforman una sonoridad construída grupalmente, que opera al modo de una "envoltura sonora" (Lecourt 1993; Cragolini 2000), detonando asociaciones de contención y completud. El cuerpo de los bailarines, entendido como cuerpo significante (Citro 2012), instaura a través de la performance del huapango, una manera de "ser y estar" en el mundo (Merleau Ponty 1997), que transmutaría temporalmente la experiencia de invisibilidad cotidiana, derivada del posicionamiento social y cultural de los migrantes en la ciudad, en una experiencia estética y emocional conformadora de ilusiones de visibilidad y de presencia como sujetos.

El objetivo de la ponencia es reflexionar sobre el proceso de constitución de visibilidad a través de la construcción de un determinado cuerpo y sonoridad en el contexto del baile de huapango. Desde el material trabajo en campo en articulación con las categorías conceptuales mencionadas, analizaremos e interpretaremos, los diferentes elementos constitutivos tanto de la danza (eje corporal, pasos, gestos), como los de la ejecución vocal-instrumental, reconocidos como significativos por sus propios actores, en conjunción con las asociaciones y emociones detonadas por los mismos.

Bibliografía

Citro, Silvia 1997. Cuerpos festivo rituales. Aportes para una discusión teórica y metodológica. Comunicación al V Congreso de Antropología Social, La Plata, Buenos Aires.

Citro Silvia y Patricia Aschieri 2012. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.

Cragolini, Alejandra 2000. El sapukai en bailes de chamamé en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos. *Música e Investigación* 6: 143-152.

_____ 2006. Gestos grupales, pasiones individuales. Cuerpo y mensaje en el contexto de bailes de *chamamé*. Ponencia al VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Lecourt, Edith 1993. *Análisis de grupo y musicoterapia, el grupo y lo sonoro*. Buenos Aires.

Lecourt, Edith 1991 . La envoltura musical. *Las envolturas psíquicas* (Dider Anzieu, compilador). Buenos Aires: Amorrortu.

Merleau-Ponty, Merleau 1997. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Pelinski, Ramón 2009. Corporeidad y experiencia musical. *Revista Trans* 13.

Blanca Nuñez Ramos es etnomusicóloga, egresada de la Facultad de Música, UNAM. Formó parte del proyecto de investigación musical ECMO (Etnografías de las Culturas Musicales de Oaxaca) y Ritual Sonoro en CIESAS Oaxaca. Colaboró en la coordinación del ciclo *3M La Mujer Mexicana en la Música*. Su línea de investigación se ha centrado en la *música, cuerpo y emociones*, de la cual se han desprendido algunos trabajos como la dirección del cortometraje-documental *En mis pasos hay huasteca*.

Música y cuerpo: una reconformación del poder a partir de una mirada de estética social

Adriana Di Giacomo

En esa propuesta de ponencia quisiera delinear, en manera sintética, una perspectiva de análisis que llamo Estética social. Esa última pone atención en los actos y en sus consecuencias, sabe por ejemplo, que si un canto sigue haciéndose, esto es un acto que hará algo, que tendrá incidencia en físico, o sea reconstituirá el entorno social. Como sustenta Hannah Arendt la acción va a introducir en el mundo algo de nuevo, algo que antes no existía. Así que, a partir de los resultados de una parte del trabajo etnográfico desarrollando entre un grupo de hombres mayores/músicos, en una sastrería de la ciudad de Palermo, Sicilia - Italia, he querido dar cuenta de los efectos en físicos de la música en los cuerpos y consecuentemente en las relaciones sociales de poder.

Un grupos de amigos, trabajadores y apasionados por la música que logran constituir una isla feliz dentro un espacios social extremadamente duro y complejo debito a la presencia de la organización criminal mafiosa Cosa Nostra. Cada sábado desde la 5. PM la sastrería de Sandro se transforma en salón de música, en ese espacio único darán expresión a sus sentimientos, inquietudes, necesidades y relaciones sociales de poder. Leeremos por lo tanto el poder, no como fuerza de dominación, sino desde la teoría del poder de Hannah Arendt, como aquella capacidad de mantener en vida la esfera pública, el espacio de apariencia entre hombres. Mi tesis es que la estética, o sea la percepción por medio de los sentidos, por medio del cuerpo es la capacidad humana de formar y reconformar constantemente las relaciones sociales de poder y su contenido. Primero, el ser humano sin un aparato sensorial y por lo tanto corpóreo, no podría percibir/sentir la presencia de los demás y ni podría padecer los estímulos que llegan de la música. Es con el cuerpo que la música logra tener resonancia en los sujetos en relación. Segundo, sin un cuerpo que es expresivo y no representativo, los seres humanos no podrían ser percibidos por los demás, no podrían ser reconocidos en el espacio plural de apariencia. Y es en el cuerpo que los seres humanos exprimen los efectos de la música, los efectos de la mayéutica musical en sí mismo y en su relación con el mundo.

Adriana Di Giacomo es maestra en Disciplinas de las Artes de la Música y del Espectáculo por la Universidad de Roma Tre (Italia). Actualmente cursa el Doctorado de Etnomusicología en el Programa de Posgrado en Música de la UNAM. Sus intereses investigativos plantean las variadas cuestiones sobre la acción musical y el poder, analizándolas desde una perspectiva que nombra: Estética social.

Mesa 24

Música, consumo y mediatización

Pensando la música desde el consumo

Camilo Fernando Barrero Cubillos

En esta ponencia se propone realizar una revisión y reflexión sobre la manera en que se ha abordado el concepto de consumo en relación al estudio de la música. Esta inquietud nace de mi de tesis de maestría, trabajo en el cual estudié la escena que se ha constituido en torno a la apropiación y práctica de la música de África Occidental en la Ciudad de México desde los años noventa del siglo pasado. La aproximación etnográfica permitió dar cuenta de la complejidad de este fenómeno y de las dinámicas urbanas en que tiene lugar; dentro de ellas el consumo. Dados los objetivos de la investigación, este concepto sólo se abordó tangencialmente, no sin ello resultar particularmente sugerente al revisar bibliografía proveniente de enfoques interdisciplinarios (García Canclini) o de la sociología y antropología urbana (Alain Bourdin) y al tratarse un fenómeno que hoy día parece permear el estudio de la música, sin importar el género o el lugar en que este se realice.

Como lo expresa García Canclini, en el lenguaje cotidiano existe una concepción peyorativa del consumo en la cual se le asocia con gastos inútiles y descalificaciones morales o intelectuales. Empero, el autor considera que “el consumo sirve para pensar” y lo concibe como un conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos. Así, la selección y apropiación de los bienes simbólicos y materiales está atravesada por diferentes lógicas que van desde la económica de mercado a nivel macro hasta procesos de construcción simbólica de nivel micro. Además, sugiere una dimensión política del consumo al plantear que en el reciente desarrollo neoliberal las decisiones relacionadas con las formas en que se produce, se distribuyen y se usan los bienes y mensajes, quedan cada vez más restringidas a las élites, mientras que la posibilidad de ejercer la libertad y la posibilidad de decisión de los ciudadanos se ha ido reduciendo paulatinamente al consumo.

Siendo así, se propone revisar diferentes aproximaciones en las cuales se han relacionado el consumo y la música, como las críticas a la masificación y cosificación de la cultura (Adorno), la pérdida del “aura” y el valor artístico por medio de la reproductibilidad técnica (Benjamín) o la construcción de identidades a partir del consumo cultural (Frith). Con ello se busca aportar en la reflexión sobre los procesos en los cuales se “apropia” y “usa” la música, especialmente en el estudio de la cotidianeidad musical de una ciudad como México.

Camilo Barrero es licenciado en Formación Musical por la Universidad El Bosque de la ciudad de Bogotá. Es pasante de la Maestría en Música (etnomusicología) de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo de grado aborda la apropiación de la música de África Occidental en la Ciudad de México. Además de la investigación se ha desempeñado en diversos campos como la creación

de música para montajes teatrales y audiovisuales, la docencia con niños, jóvenes y adultos, la interpretación instrumental y la dirección de diferentes ensambles de música clásica, música popular y música tradicional colombiana.

El Festival Vive Latino como ilusión de experiencia festiva en el capitalismo tardío

Carlos Marcelo Ascencio Gómez

El Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino es un festival musical anual, organizado por la empresa multimedios OCESA, con sede en el Foro Sol de la Ciudad de México, y con una reproducción cíclica que ya lleva 17 años ininterrumpidos. A pesar de que el discurso de sus productores y el que se reproduce en los medios de comunicación lo inscriben en la categoría comercial de “festival de rock”, se ha detectado que durante sus ediciones, el ciclo, ha virado de la producción circunscripta a agrupaciones y solistas del género rock y sus subgéneros, al de diversas manifestaciones musicales, tales como pop, norteña, sonidero, cumbia, etc.

Entendiendo la vivencia de dicho festival, por parte de los asistentes, en los términos de Foucault (2009) como una “experiencia festiva”, sostenemos que la misma ha sido progresivamente mercantilizada por los organizadores, con el fin de potenciar la demanda. La fiesta (Pieper 2006), una modalidad de interacción que parecería sostener la agencialidad de los sujetos en el contexto del capitalismo tardío, es apropiada por la empresa OCESA y ofertada en el formato de festival, en términos de producto con valor de cambio, segmentado en función de mercados meta.

En el marco discursivo del marketing, en la última década se ha desplazado la tendencia de venta de productos y servicios a la de oferta de experiencias sensibles. En el contexto de la industria musical, con la caída del formato del disco y el fácil acceso a la música por medio de las nuevas tecnologías, la vivencia de escuchar música en vivo se ha convertido en una experiencia exclusiva, inmediata, no transmisible, no reproducible, no digitalizable y, por tanto, no pirateable, creando, desde estos atributos, un nuevo valor económico.

Festivales masivos como el Vive Latino, conforman espacios idóneos para que las marcas de productos de consumo publiciten sus productos. Si bien, la música sirve como pretexto para convocar a los jóvenes, ésta se ve desplazada a un papel secundario en la construcción discursiva de una experiencia memorable, de tal suerte que se ha llegado a comparar al dispositivo festival con “un centro comercial con canciones de fondo” o con un “parque de atracciones”.

El objetivo de esta ponencia es problematizar en torno a cómo a través del formato de festival, la ilusión festiva se construye desde el empleo de los mismos recursos de la fiesta, en el marco de un proceso de mercantilización generador de efectos de enajenación de un sujeto que hace uso de su tiempo libre, en términos de consumidor de la industria del entretenimiento. A partir de materiales arrojados por trabajo de campo realizado con productores y asistentes al evento, se articulará la reflexión con las categorías de experiencia festiva, vivencia musical, valor de cambio y capitalismo tardío.

Bibliografía

Cruces Francisco 1999. Con mucha marcha el concierto de pop-rock como contexto de participación. *Trans 4*.

Debord, Guy 2002. La sociedad del espectáculo. Barcelona: Pre-textos.

Echeverría, Bolívar 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.

Fouce, Héctor 2009. Un largo verano de festivales. Categorías de experiencias y culturas productivas en la industria musical española. *Revista latina de comunicación social* N° 64, Año 12-3.

_____. 2012. Experiencias memorables en la era de la música instantánea. *Prácticas culturales emergentes en el nuevo Madrid*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación.

Pieper, Josef 2006. *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Ediciones Rialp.

Velasco García, Jorge H. 2004. *El canto de la tribu*. México: CONACULTA.

Carlos Ascencio Gómez es egresado de la licenciatura en Etnomusicología y de la licenciatura en Educación Musical de la Facultad de Música de la UNAM. Es profesor de formación musical del Centro Escolar Cedros a nivel preescolar, primaria y secundaria y de la preparatoria de la Universidad Panamericana, así como redactor en la revista española de músicas contemporáneas *Acid Conga*. Ha participado con ponencias en diversos coloquios sobre música. Su labor académica, la ha compaginado con la periodística en radio y gráfica, laborando como redactor para *Yaonic*, Registro MX, *El Comején*, *Me hace ruido* y *Desinformémonos*.

Hacer música en épocas de *postbroadcasting*. Un estudio sobre el estado actual de la mediatización musical en las zonas oeste y noroeste de Gran Buenos Aires

Germán Rosso

En este trabajo se exponen las conclusiones de la investigación “Circuitos musicales en épocas de *networking*. El caso de la zona oeste de Gran Buenos Aires”, enmarcada en el proyecto UBACyT código 20020130100868BA. En una primera parte se presenta a la sociosemiótica de las mediatizaciones –perspectiva en la que se inscribe esta investigación– y se recuperan los resultados de indagaciones previas que aportan a la comprensión de fenómenos sonoros y musicales, desarrolladas por el equipo del proyecto marco. Se clausura dicha sección con los resultados grupales más recientes y se expone una periodización de la mediatización musical que recupera las distintas etapas de performances cara-a-cara con las que convive. En una segunda parte se contextualiza la investigación desarrollada y se expone su primera etapa: reconstruir la presencia de la actividad musical en medios *networking* y diferenciar la propuesta enunciativa de los locales musicales en el oeste y noroeste de Gran Buenos Aires. También se presenta una cartografía de locales producida en base a la clasificación desarrollada. Se entiende a los locales donde se realizan performances musicales como un lugar privilegiado para indagar in situ el cruce entre circuitos *networking* mediatizados y circuitos cara-a-cara no mediatizados. Por esto, en la tercera parte se presentan los resultados de las indagaciones etnográficas realizadas durante los shows musicales –lo que en sociosemiótica se conoce como investigaciones en reconocimiento. El principal objetivo de esta fase fue evaluar el lugar que ocupan tanto la institución en la que se realiza el show, como la banda y el género musical interpretado, en el horizonte cultural de los miembros de la audiencia. Se concluye exponiendo resultados de carácter macro acerca del territorio estudiado: en él conviven dos capas u hojaldres de actividad musical, uno en conflicto con la industria musical y otro acoplado a la misma. Tales casos de tensiones son los que nos llevan a denominar a la etapa actual de las mediatizaciones como *postbroadcasting*.

Germán Rosso es estudiante avanzado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es docente-ayudante en la asignatura *Semiótica de los Géneros Contemporáneos* de la misma casa de estudios. Fue becario estímulo UBACyT en el

marco del proyecto Letra, imagen, sonido. Convergencias y divergencias metodológicas y teóricas en el estudio de las relaciones entre los medios y el espacio urbano (2014-2017), dirigido por el Dr. José Luis Fernández. Integra también el proyecto Intercambios simbólicos, dominación y subjetividad: formas afectivas e imaginarias de complicidad (2015-2017), dirigido por el profesor Federico Ferme. Ha expuesto y publicado trabajos vinculados a dos áreas temáticas: análisis sociosemióticos de fenómenos comunicacionales y trabajos de índole teórica sobre la relación entre psicoanálisis y semiótica.

Mesa 25

Métodos

Propuestas Etnocoreológicas para la Investigación y escenificación de fenómenos Etnodancísticos y Etnomusicales

Marcos Guerrero Varela

La presente ponencia pretende brindar un panorama general de la corriente etnocoreológica latinoamericana y sus aportes dentro de los estudios etnodancísticos y etnomusicales tomando como punto central los conceptos: "La danza y música tradicional no existen en abstracto, existe inmerso en un contexto y sin fin de significaciones". "Otros como nosotros, nosotros como otros como nosotros".

Para exponer lo anterior daremos una breve explicación de la importancia de la aplicación del método "Investigación acción" y de cómo este es una forma ideal de comprender mejor nuestro objeto de estudio, también conjuntaremos la teoría de las "realidades" acuñada en la psicología social y estudios de semiología que nos explica cómo una realidad no es igual a otra y por lo tanto nosotros entenderemos una realidad a partir de lo que vemos y comprendemos ya que ésta no será la misma realidad de la que crean y recrean las manifestaciones dancístico-musicales que estudiamos in situ. Posteriormente explicaremos el concepto "investicreación" Propuesta por el Dr. Pablo Parga Parga y cómo se aplica a los procesos de "transducción" de las manifestaciones dancístico-musicales abriendo un panorama de la aplicación de los resultados obtenidos de dichas investigaciones.

La fórmula "Investigación acción", Teoría de las "realidades" e Investicreación pretende sugerir una nueva visión y método para la recopilación, análisis y propuesta para las nuevas investigaciones etnocoreológicas y etnomusicales.

Marcos Guerrero Varela es licenciado en Etnocoreología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Cuenta con los estudios de Maestría en Educación con especialidad en docencia. Ponente en diversos coloquios, miembro del Seminario Permanente de Semiología en la BUAP y director investigador del grupo de música tradicional "Son 13" en el Instituto Poblano del Deporte y Juventud".

Transcripción y traducción en el texto etnomusicológico

Taly Gutiérrez Ríos

La transcripción musical ha sido una herramienta importante en el trabajo etnomusicológico, sobre todo cuando se trata del análisis de las estructuras musicales. En este sentido, es frecuente que la transcripción musical se reduzca a la notación de la "música" en un pentagrama. Sin

embargo, es necesario reflexionar en torno a la transcripción musical como una herramienta compleja que, más allá de los límites acústicos del caso de estudio, permite la comprensión de la música como hecho social total.

Como punto de partida, considero la transcripción en un sentido amplio, como la acción de trasladar un texto de un dispositivo a otro. Así, la transcripción en los trabajos etnomusicológicos no se limita a la representación gráfica de la música, sino a una serie de re-presentaciones de cada una de las dimensiones que conforman el hecho musical. Desde esta perspectiva, los trabajos etnomusicológicos serían un conjunto de transcripciones que re-presentan el trabajo etnográfico, analítico y reflexivo en torno a una práctica musical particular, para entender sus vínculos con otras dimensiones de la cultura.

Para ejemplificar, retomo mi tesis de licenciatura pensada como un conjunto de transcripciones que sirven como herramientas en la descripción de las dimensiones que intervienen en ese estudio: sonido, movimiento, performance, sistema dancístico, emoción, comunidad y etnografía. Cada dimensión se transcribe de forma distinta, de acuerdo a sus particularidades, con el objetivo de obtener una descripción general del caso de estudio. A través de dichas transcripciones se evidencia la relación entre las dimensiones analizadas, es decir, la tesis sirve como un espacio de interacción de diversos lenguajes que versan sobre un mismo tema: la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco. Por medio de diversos dispositivos de transcripción, se llega al objetivo de traducir el hecho dancístico “Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco”, para construir un metatexto que con sus propias características y recursos remite a la complejidad de la Danza misma.

Con este trabajo se espera contribuir a la reflexión en torno al texto etnomusicológico como un espacio de diálogo entre culturas musicales. La traducción, entendida como una forma de evidenciar la complementariedad entre diversos lenguajes, sería una forma de interpretar la diversidad de prácticas musicales y la relación entre ellas. Así, el trabajo etnomusicológico, como un ejercicio de traducción de culturas musicales permitiría reconocer la diversidad y la unidad entre culturas, y sobre todo, entre seres humanos que hacen música.

Taly Gutiérrez Ríos es licenciada en Etnomusicología por la Facultad de Música de la UNAM con la tesis “Nos despedimos tristes y llorosas... Sonido, movimiento y emoción en la Danza de Aztecas de Santa Ana Tlacotenco”. Ha participado en eventos académicos nacionales e internacionales en China, Colombia y Perú. Actualmente estudia la Maestría en Música (Etnomusicología) en la misma institución, continuando con la investigación de las expresiones dancístico-musicales del sur de la Ciudad de México.

Narración Afectiva: Los diarios de campo como herramienta de enseñanzade la reflexividad etnográfica e historiográfica

Natalia Bieletto Bueno y José Javier Sánchez Pérez

Ingresé como docente al departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato a fines del 2015. Meses después, comencé una investigación sobre la práctica de los músicos callejeros en tres ciudades de Guanajuato, las políticas del uso de los espacios públicos y el turismo cultural. A las pocas semanas, un estudiante ávido de aprender me visitó en mi oficina, pidiéndome participar en mi investigación sobre música, cualquiera que esta fuera. Me formé como musicóloga histórica y cultural, de modo que he debido aprender de manera autodidacta y por intuición los modos de abordar el trabajo de campo. Ni que decir que guiar a un estudiante en estas áreas ha representado un desafío para mí. A lo largo de

los meses en que hemos trabajado juntos, las notas y los diarios de campo nos han permitido a Javier y a mi reconocer cómo nuestras diferencias de género, edad, formación académica y de poder institucional inciden primero en nuestra relación con los sujetos en campo, y luego en nuestra relación instructor-aprendiz y como colaboradores.

Esta ponencia se inserta en el marco de una reflexión en curso sobre el diario de campo como una herramienta que permite al investigador conocer los diversos factores personales y emocionales que inciden la generación de los datos que luego analizará, así como el modo en que éstos afectan la construcción del objeto de estudio (Pellat 2003; Punch 2012). Sin embargo, propone llevar el debate hacia los temas de la didáctica implicada en enseñar a escribir un diario de campo y compartirlo con aprendices del oficio y de la pedagogía de la reflexividad etnográfica e historiográfica. A partir de su experiencia en campo y en el escritorio, Javier hablará del tipo de aprendizaje y/o conflictos que ha tenido con el uso de notas y diarios de campo, incluyendo la lectura de mis propios diarios. Yo expondré mi propio proceso de aprendizaje del uso de esta herramienta describiendo, sobre todo, el modo en como la he extrapolado al trabajo de archivo incorporándola también al relato histórico (Athanasiou et al. 2009; Burton 2005; Bieletto 2013; Dirks 2002; Steedman 2002; Stoler 2009). Presentaré mi posicionamiento con respecto a mi filosofía de enseñanza, mi uso de la narrativa emocional en el reporte de investigación histórica, y describiré lo que supuso para mí revelar la intimidad de mis diarios de campo ante uno de mis alumnos y aprendices. Buscamos reflexionar sobre lo que estas experiencias de narración sensible nos han ocasionado en términos de aprendizaje, pedagogía y, en última instancia, epistemología.

Natalia Bieletto Bueno es doctora en Musicología Histórica y Cultural por la Universidad de California, Los Ángeles; maestra en musicología histórica y licenciada en interpretación de flauta transversa, ambos grados por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su labor de investigación está principalmente enfocada en estudiar el papel que las prácticas musicales y de escucha juegan en procesos de conflicto y diferenciación socio-cultural. Desde el 2015 es profesora de tiempo completo en el Programa de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, Campus León.

José Javier Sánchez Pérez es estudiante de la Licenciatura en Arte y Cultura del Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, Sede León. Ha realizado estudios de viola en la Escuela de Música de la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil Imagina. Actualmente es becario en el marco de la Investigación “Los espacios públicos para la acción musical y sonora Políticas públicas, actores sociales y la escucha como intervención política” a cargo de la doctora Natalia Bieletto.

Conferencia Magistral

Dr. Samuel Araujo

Entre muros, rejas y vehículos blindados. La praxis sonora en contexto pos-industrial

Esta conferencia argumenta a favor de la capacidad de un pensamiento académico crítico, de concebir y poner en práctica alternativas posibles de coexistencia de diversas teorías en niveles complejos, lo que lleva no sólo a la comprensión de desigualdades, dominaciones y explotaciones en las relaciones humanas, sino también, y más importante aún, a la mitigación o superación de tales asimetrías. Con este fin, serán puestas en contrapunto, por un lado, las ideas clave de autores que cuestionan la desigualdad, la dominación y la explotación, y, por otro, la praxis de la investigación de

un colectivo formado por moradores de un conjunto de favelas de Río de Janeiro, la Maré (esp., Marea), desarrollada en diálogo sistemático, por cerca de trece años, con el Laboratorio de Etnomusicología de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Dicho diálogo se centra fundamentalmente en la identificación, documentación y reflexión sobre el patrimonio sonoro-musical local y sus múltiples y cambiantes conexiones con la ciudad y el mundo.

Mesa Redonda

**Dra. Georgina Flores Mercado, Dr. Carlos Ruíz Rodríguez,
Dr. Rodrigo de la Mora Pérez Arce, Dr. José Juan Olvera,
Dr. Samuel Araujo**

Problematizar en la brecha. Tensiones disciplinarias en torno a la comprensión de las prácticas musicales

Georgina Flores Mercado es doctora en Psicología social por la Universidad de Barcelona. Es investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel I. Ha sido responsable de proyectos de investigación relacionados con el patrimonio cultural, la identidad, la memoria y la música tradicional en pueblos indígenas y rurales de México. Ha publicado libros como: *Identidades de viento. Música tradicional, identidad p'urhépecha y bandas de viento* (2009). En coautoría con Araceli Martínez, *Músicos y campesinos. Memoria colectiva de la música y las bandas de viento de Totolapan, Morelos* (2013), ha coordinado los libros: *Bandas de viento en México* (2015), *Música y danza de Morelos. Los doce Pares de Francia de Totolapan, Morelos*, (2013) y junto con E. Fernando Nava L. *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (2016).

Carlos Ruíz Rodríguez es maestro en Etnomusicología y doctor en Antropología por la UNAM. Investigador titular del INAH y docente en la UNAM. Sus investigaciones versan sobre la música tradicional afrodescendiente, la salvaguarda del patrimonio musical y el desarrollo histórico de la etnomusicología en México. Autor del libro *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica* y coordinador del libro *La presencia africana en la música de Guerrero*.

Rodrigo de la Mora Pérez Arce, es doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Unidad Occidente y maestro en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Actualmente se desempeña como Profesor investigador en el Departamento de Estudios Socioculturales del Instituto de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de trabajo se centran en el estudio de prácticas musicales y relaciones sociales; estudios del performance musical, música indígena y cultura y sociedad *wixarika*.

José Juan Olvera Gudiño es profesor-investigador del CIESAS-Noreste. Sociólogo, maestro en Comunicación, y doctor en Comunicación y Estudios Culturales. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Trabaja actualmente en el proyecto: "Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteaña", financiado por el CONACYT, 2015-2018.

Samuel Araujo Samuel Araujo es doctor en Musicología por la Universidad de Illinois Urbana-Champaign. Es Profesor Titular de Etnomusicología en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), Brasil, actuando en niveles de pregrado, maestría y doctorado. En la misma Universidad es Coordinador del Laboratorio de Etnomusicología de la Escuela de Música. A lo largo de su labor docente se ha desempeñado como Profesor Visitante en la Universidad de Chicago (con beca Tinker, 2014) y la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (2106). Sus investigaciones y diversas publicaciones en periódicos y libros en Brasil y en el exterior, versan sobre temas como teoría en etnomusicología, música, poder y justicia social, educación y gestión cultural comunitaria. Fue el primer Coordinador de Música de la Secretaria Municipal de Cultura de Río de Janeiro y ha integrado los consejos ejecutivos de la Asociación Brasileña para la Etnomusicología (ABET, que presidió entre 2006-2008), la Sociedad de Etnomusicología (SEM) de los Estados Unidos y, en curso, el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM).

DIRECTORIO
FACULTAD DE MÚSICA

Lic. María Teresa Gabriela Frenk Mora
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE MÚSICA

Mtro. Alejandro Barceló
SECRETARIO ACADÉMICO

Mtro. Luis Gonzaga Pastor Farill
SECRETARIO TÉCNICO

Mtro. Rafael Omar Salgado Sotelo
SECRETARIO DE EXTENSIÓN ACADÉMICA

Ing. Daniel Miranda González
SECRETARIO DE SERVICIOS Y ATENCIÓN ESTUDIANTIL

Lic. Juana Esquivel Flores
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

INSTITUTO ^{DE} INVESTIGACIONES
ANTROPOLÓGICAS

Rafael Pérez-Taylor
DIRECTOR

David García Pérez
SECRETARIO ACADÉMICO

